



HAL
open science

Nerval le frénétique : multiplicité des itinéraires de l'au-delà et de l'absolu

Claudia Sandra Salagean

► **To cite this version:**

Claudia Sandra Salagean. Nerval le frénétique : multiplicité des itinéraires de l'au-delà et de l'absolu. Littératures. 2010. dumas-00516958

HAL Id: dumas-00516958

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00516958>

Submitted on 13 Sep 2010

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

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

UNIVERSITÉ DE PAU ET DES PAYS DE L'ADOUR
SECTION : **Poétiques et histoire littéraires**

CLAUDIA-SANDRA SALAGEAN

NERVAL LE FRÉNÉTIQUE
Multiplicité des itinéraires de l'au-delà et de l'absolu

Année : 2009-2010
Master 2

Directeurs de recherche : Nadine Laporte et Than Vên Ton-Thât

SOUTENU LE : _____

Sommaire

INTRODUCTION _____	4
--------------------	---

I. La plume frénétique

1. Romantisme et école gothique : rapports et transposition

a. Un simple coup de frénésie _____	9
b. Appropriation et transformation d'un genre _____	18

2. Nerval le désenchanté : la menace d'une époque changeante

a. Esprits rebelles _____	26
b. Nerval, de l'autre côté du miroir _____	31

II. Le ténébreux, l'inconsolé

1. Aurélia : dans la nuit de l'âme

a. Tableaux gothiques _____	35
b. L'itinéraire, un genre nouveau ? _____	43

2. De la folie au sublime : voyage vers l'absolu

a. Analyses... _____	46
b. Un texte dantesque _____	54

3. Une poétique du deuil : figures particulières

a. La rêverie ou le deuil poétique _____	58
b. Le poète illuminé _____	70

III. Le rêveur en prose

1. L'Orient, un terrain expressif : l'étrange étranger

a. La mode orientale et l'altérité _____	77
b. <i>Voyage en Orient</i> , un sépulcre solaire ? _____	84

2. La quête de soi : le génie voyageur

a. Le mythe pour seule vérité _____	91
b. Djinns ou génie _____	97

<u>3. Muses empoisonnées : les pouvoirs du mot</u>	
a. Lorely, Isis, Pandora, Aurélia... _____	104
b. Le feu créateur _____	112
CONCLUSIONS _____	121
Annexes « Le frénétique revient au goût du soir » _____	127
Bibliographie _____	133

Introduction

« *J'arrange volontiers ma vie comme un roman, les moindres désaccords me choquent.* » **Gérard de Nerval, *Lettres*.**

Le Fou ; la vingt-et-unième arcane du tarot traduit deux aspects de l'être humain, la démence mais aussi la frénésie. Termes voisins seulement, mais guère jumeaux, ou bien s'ils se ressemblent, de faux frères. La folie, une camisole de contention pour un simple dément, un costume de bal pour le génie. Cette étrange association, nous l'avons choisie en ce qu'elle s'applique à un homme ; Gérard Labrunie (né à Paris le printemps 1808), ou plutôt à sa transformation finale, Gérard de Nerval (mort à Paris l'hiver 1855). Nerval, pseudonyme discret figurant parmi les références du romantisme français, a, tout au long de sa carrière littéraire, revêtu plusieurs costumes révélateurs ; fou, romantique, malheureux, vagabond, *gothique*¹, *frénétique*, génie, illuminé... Ses contemporains lui imposèrent, comme carcan, le masque de la folie dans son sens irraisonné. Il est vrai, Gérard de Nerval souffrait de névrose, et son œuvre la plus singulière, *Aurélia*, semble marquée par le sceau de la folie. Mais Nerval était d'abord un créateur. Comme seuls les génies savent le faire, il a embellit son carcan et en a fait de la matière précieuse pour son œuvre mémorable. C'est en cela que la citation qui nous ouvre les *portes d'ivoire*² du monde de Nerval, devient révélatrice ; la folie de Nerval, ainsi que lui-même le confiera à l'épouse³ d'Alexandre Dumas, c'est avoir voulu faire de la fantaisie du réel, de la littérature de la vie. Nerval, à l'heure où il produisit son œuvre la plus connue, déclarait, tandis qu'on immortalisait son portrait grave et mélancolique sur photographie ; « Je suis *l'autre* ». Il était cet autre, ce jumeau infernal⁴ détenteur du secret, de la révélation. Ce curieux miroir invisible que Nerval revendiquait, nous pouvons le soumettre à deux discours qui mènent de front une bataille qui frôle la rivalité. Dans le premier discours, psychologique, expliquant les raisons d'être de l'anomalie dans un système sensé fonctionner selon des lois précises, ou déraison, le double invoqué par Nerval serait un des symptômes du trouble psychique qui amène le malade à se distinguer de son reflet, à voir ainsi deux êtres différents, dans deux mondes qui s'opposent. Dans le second discours, esthétique, nous pourrions

1 Voir C.I / 1.b.

2 Ainsi est désignée, au début d'*Aurélia*, l'entrée du monde des rêves.

3 Celle-ci va devenir la confidente de Nerval pendant ses périodes les plus sombres.

4 L'adjectif renvoie aux séjours des Morts dans la conception grecque, il n'a pas ici de connotation chrétienne (diabolique).

comprendre le sens de ce double comme un choix de vie, le choix de faire corps avec la littérature et avec l'imagination, si frénétique soit-elle, de ne plus séparer rêve et réalité, car le « rêve est une seconde vie »⁵. Nerval prononce cette impensable maxime dans son *Aurélia*, texte à caractère énigmatique, éminemment inclassable. Le rêve, l'imaginaire, le légendaire, tout ce qui est d'abord fantasmé, imaginé, créé par l'esprit constitue la matière et l'esprit des œuvres de Nerval. C'est pour ces raisons que nous y portons un intérêt particulier.

Les folies sont les seules choses que jamais nous n'avons pas à regretter, comme le disait Oscar Wilde dans son très célèbre *Portrait of Dorian Gray* (1891). Ce roman, écrit par un enfant rebelle de l'Angleterre victorienne, narrait une histoire d'amour entre le sujet et l'œuvre d'art, sentiment qui tourna à l'obsession, à la frénésie. Ce récit est un exemple de tentative échouée de représentation. En effet, la beauté physique de Dorian Gray n'est pas représentée sur le tableau ; ce dernier dévoile, de par un inexplicable enchantement, sa dépravation et sa monstruosité intérieure. Représenter est un défi que l'art s'est lancé et sur lequel il s'est fondé. Mais l'œil d'un artiste représente moins ce qui est que ce que son esprit réinterprète.

L'objet de ce mémoire est des plus classiques ; une tentative d'approche d'un auteur de par certaines connaissances et au travers de ses ouvrages. S'il existe une quelconque originalité dans notre démarche, elle se situe dans la lecture personnelle que nous nous proposons de faire de ses œuvres. Cet auteur, avec lequel nous allons établir un lien est Gérard de Nerval. Il nous a semblé intéressant d'introduire notre démarche avec le sujet du récit d'Oscar Wilde pour une excellente raison liée au choix de l'adjectif « frénétique », associé à Nerval, dans notre titre. C'est une frénésie créatrice qui donne vie, malgré le peintre, au portrait de Dorian Gray. C'est sur ce principe que se fonde notre étude ; la frénésie. Qu'est-ce que la frénésie ? Couramment, le terme désigne une forme d'aliénation, de délire, de démence. En littérature, qualifier une œuvre de frénétique c'est l'inscrire dans une étape du mouvement romantique appelée romantisme *frénétique*. Ce visage du romantisme ayant connu ses heures de gloire durant la première moitié du XIXe siècle s'inspire d'un héritage particulier : le roman gothique anglais. Histoires de fantômes, de châteaux hantés, de créatures artificielles, de monstres et des moines donnaient alors aux premières manifestations de l'esprit romantique sa frénésie. Le *frénétisme*⁶ est un mouvement qui prend naissance en France et connaît un succès furtif en 1830, tandis que la génération Jeune France manifestait son désir de rompre avec un sentimentalisme exacerbé, un lyrisme et un idéalisme trop éloignés de l'être et de la société. Nerval, membre du Petit Cénacle fondé par ces jeunes Frénétiques, s'inscrit dans cette école

5 Gérard de Nerval. *Aurélia*. Paris : Lachenal & Ritter, 1885. p. 17.

6 Autre nom donné au romantisme frénétique.

du romantisme noir français. Notre objectif sera ainsi d'étudier ce frénétisme dans l'œuvre de Nerval, d'y découvrir son originalité et par quels moyens l'idée de *frénésie créatrice* se manifeste, essentiellement, dans la prose⁷ nervalienne. Parmi les visages de la galerie frénétique, nous nous arrêtons, aujourd'hui, sur le portrait de cet auteur dont la faible renommée dissimule des chefs d'oeuvres louant l'imaginaire, cette faculté supérieure de l'esprit à l'origine de toute création que nous appelons l'au-delà.

Je reprends un instant la première personne. Je dois avouer que ma rencontre avec le frénétisme est récente. Spécialisée dans l'étude de la littérature gothique et fantastique du XIXe et du XXe siècle, mes recherches m'ont amenées à découvrir Gérard de Nerval, au cours de cette seconde année de master. J'ai toujours porté un vif intérêt aux œuvres singulières, difficiles à cerner, mystérieuses en ce qu'elles dégagent une magie profonde et spirituelle qu'il me semble manifeste du pouvoir infini de l'imagination humaine. Je n'ai connu Nerval que quelques mois ; à mes yeux, ses ouvrages surprenants ont résonné comme des *Histoires extraordinaires* d'Edgar Poe, sont animées d'une force aussi puissante que la créature du docteur Frankenstein et emportent aussi loin, dans un Orient rêvé, que le feraient les contes orientaux peuplés de génies, de goules et de secrets profanés. Mais Nerval c'est aussi sa propre frénésie ; il y a le Nerval de ses premiers pas, âme lyrique, sentimentale et naïve qui cherchait à produire une œuvre romantique ; puis il y a *l'autre* Nerval, l'illuminé, le rêveur, le magicien faustien. C'est ce second visage qui nous intéresse et qui, malgré les sombres jours marqués par la folie, acquiert les pouvoirs des génies afin de produire ses œuvres les plus puissantes. Pour voyager avec Nerval dans l'au-delà, il nous faut nous-même consentir à l'égarement et saisir le texte non pas comme une histoire fantasque mais comme un rêve esthétique et la déraison comme une frénésie littéraire.

Nous mèneront notre projet comme un double itinéraire à travers les texte du corpus. Le choix de ce substantif d'*itinéraire* repose sur le fonctionnement même de nos ouvrages principaux ; *Aurélia* (1855) et le *Voyage en Orient* (1851) fonctionnent tous deux comme des itinéraires littéraires à caractère spirituel, dans un *au-delà*. Le premier est un voyage dans la dimension du rêve et du subconscient, le second oscille entre l'espace réel et l'espace légendaire.

Ces deux ouvrages portent en eux les traces lisibles de l'héritage frénétique ; *Aurélia* est

⁷ Nous n'hésiterons pas, cependant, à prendre appui, si nécessaire, sur la poésie de Nerval, notamment le recueil des *Chimères*.

un long cauchemar dans lequel les souvenirs hantent l'esprit comme des revenants, le *Voyage en Orient* traverse un royaume de tombeaux à la recherche d'un passé légendaire peuplé de génies, de magie noire et de complots sordides. Deux tableaux différents dans le décor mais aussi dans les circonstances d'écriture ; le premier invitant à un itinéraire dans le monde de l'esprit (et non pas des esprits), le second à une recherche de la vérité dans le mythe. C'est à partir de cet héritage, véritable culte de l'imaginaire et du mysticisme littéraire, que nous pourrions comprendre comment l'oeuvre entraîne le lecteur sur les sentiers de la création personnelle et comment l'auteur parvient à bâtir un mythe de la créativité. Nous garderons à l'esprit la notion fondamentale d'éloignement car c'est sur le mouvement que repose la mécanique de chacune des œuvres que nous allons étudier ou mentionner comme exemple. Chaque texte semble vouloir atteindre un au-delà. Qu'est-ce que cet au-delà et quelles formes prend-t-il ?

Ces itinéraires, dont il est question dans le titre de ce mémoire, ce sont aussi les directions plurielles que nous allons emprunter afin de saisir dans quel sens la prose nervalienne se déplace, se construit et ce que ce cheminement implique. C'est sous le coup de la frénésie que s'écrivent les premiers mots, depuis la marche sur un quelconque droit chemin jusqu'au glissement inévitable, jusqu'à quel point la littérature de Nerval glisse-t-elle dans cette autre dimension, occulte et chaotique ?

Nous allons suivre les directions proposées par les textes et en étudier le sens et l'intérêt esthétique, au-delà du temps, de l'Histoire, des idées, dans une première partie intitulée « La plume frénétique », consacrée à l'école frénétique et au roman gothique initiateur comme épisodes centraux du mouvement romantique. Dans cette première partie, nous citerons quelques grandes références afin de mieux nous rapprocher de Nerval, puis nous nous intéresserons à ses contes fantastiques exemplaires de cette poétique de l'au-delà. Nous consacrerons également un paragraphe, dans cette partie, à l'histoire et à la personnalité particulière de l'auteur. Une seconde partie intitulée « Le ténébreux, l'inconsolé », dirigera l'étude sur le court récit *Aurélia* (1855), à la lumière d'associations entre folie et sublime, mort et transcendance. L'issue de cette partie nous permettra de mettre en valeur la figure du poète illuminé. Dans une dernière partie intitulée « Le rêveur en prose », le *Voyage en Orient* (1851) orientera notre étude dans une forme d'éloignement dans le temps et l'espace, à la recherche d'une vérité dans le mythe et une véritable spiritualité de la littérature. Ce voyage à la boussole dérégulée illustrera ainsi notre cheminement autour de la question d'un au-delà littéraire et aboutira à une étude sur la figure de la femme comme origine de la frénésie ainsi qu'à une interprétation globale des ouvrages comme.

Nous essayerons, en fin d'étude, d'ouvrir la problématique à trois études, en annexe, dont nous résumerons les principales démarches, autour de la question de la postérité du romantisme noir, dans la seconde moitié du XIXe siècle, dans le mouvement surréaliste et dans la sous-culture gothique des années 1970-1990.

Mais pour l'heure, en fiacre, ou à dos d'âne, les deux moyens de transport empruntés par Nerval au cours de ses péripéties, commençons nos itinéraires. Nous ne tiendrons pas la route avec Nerval pour guide, mais c'est bien là notre objectif.

Chapitre I

"La plume frénétique"

« *La lune paisible convenait mieux peut-être que l'éclat du soleil à ces ruines.* »

Gérard de Nerval, "Isis".

1. Romantisme et école gothique : les rapports et la transposition

« Le romantisme est cette dernière ressource du cœur humain, fatigué des sentiments ordinaires. »
Jean-Luc Steinmetz cite Charles Nodier, *La France frénétique de 1830*.

« De cet immense univers vous ne voyez que la fête ; sachez qu'il y a de l'ombre ! »⁸
L'ombre évoquée par Victor Hugo, dans son roman *L'Homme qui rit*, traduit bien une fracture sociale. L'ombre, c'est ici le peuple opprimé, ignoré que la lumière n'épargne pas. L'ombre est un révélateur. Dans *L'Homme qui rit*, l'ombre est le refuge des monstres engendrés par une société impitoyable. Mais c'est aussi de l'ombre, du néant que naissent parfois les grandes idées et les créations les plus puissantes. Cette ombre est partout dans l'oeuvre de Gérard de Nerval qui choisit de la dompter par l'écriture. C'est dans l'ombre que l'esprit frénétique produit ses monstres littéraires. C'est dans l'ombre que Nerval façonne son propre mythe.

Cette première partie, introductive de notre étude sur les récits du corpus principal, a pour principal objectif de donner une définition concise de l'école frénétique à laquelle l'auteur a appartenu. Nous illustrerons nos propos à l'aide de quelques récits brefs de Nerval, ainsi que d'autres textes d'auteurs manifestant des affinités littéraires, autour d'un héritage commun ; celui du roman gothique.

a. Un simple coup de frénésie

Un mouvement artistique est d'abord, comme son nom l'indique, un mouvement. Il faut entendre le frénétisme comme un sursaut, un bond dans l'Histoire littéraire. Il n'est guère aisé de vivre en marge de l'Histoire et de son influence sur nos vies et nos productions. Le

⁸ Victor Hugo. *L'Homme qui rit*. Paris : Eugène Hugues (2e éd.), 1865. p. 603.

frénétisme est un mouvement quelque peu occulté par l'Histoire littéraire. Trop bref, trop prématuré, ne jouissant pas d'une grande renommée, le frénétisme n'est qu'une étape dans la marche du romantisme. Il est néanmoins la principale manifestation du romantisme noir dans la France de 1830, et dont l'héritage éparpillé renaîtra dans le mouvement symboliste, le genre fantastique, le surréalisme ainsi que dans une reviviscence du romantisme noir à partir des années 1980 dans le roman gore et le mouvement gothique. Une influence considérable pour une école qui n'a duré que quelques années. Mais une impulsion ne dure pas, elle survient, en un éclair, pour faire surgir une idée ou une image, le reste est une affaire de développement.

Gérard de Nerval était un homme de son temps. Personne ne vit en dehors de son temps, à moins de renoncer à l'ordonnance d'une vie sociale. Mais toute œuvre semble à la fois répondre à cette ordonnance et y échapper. Nerval était une figure romantique. Mais il était aussi un frénétique dans l'âme. Son œuvre, énigmatique, bizarre, fantaisiste, résulte d'un état, d'un coup de frénésie.

Nous allons rappeler les étapes du frénétisme en tant qu'étape importante du mouvement romantique naissant. Dans quelles circonstances le frénétisme n'est-il que le versant obscur de l'impulsion idéalisme qui avait introduit le mouvement romantique ?

En quelques mots, qu'est-ce que le frénétisme ? Un mouvement artistique et littéraire que l'on reconnaît comme la transposition du romantisme noir anglais en France. À ses débuts, le frénétisme est un courant principalement mené par de jeunes écrivains adeptes d'une littérature accueillant tout un ensemble de thématiques jugées peu compatibles avec les Belles Lettres. L'Académie française voyait d'un mauvais œil ces jeunes esprits à la langue fourchue qui prenaient un malin plaisir à railler leurs aînés romantiques et la dictature d'une codification littéraire limitée. Les Académies, comme nous le savons, sont des institutions qui, dans cette première moitié du XIXe siècle, « servent de relais aux idées des Lumières »⁹ et assurent une « fonction de cohérence sociale et surtout linguistique ». Après la Révolution, les Académies ont été réorganisées par Napoléon et sont devenues, avec la professionnalisation du statut de l'écrivain, une institution de plus en plus conservatrice et stricte, rendant le champ de l'activité intellectuelle restreint.

Parallèlement, on assiste au développement des cénacles littéraires. Qu'étaient ces cénacles ? Des groupements d'intellectuels réunis autour de débats des plus divers. Depuis l'introduction du romantisme par Mme de Staël, dans l'Allemagne de 1800, l'on note une propagation progressive des cénacles. Entre 1824 et 1830, ce sont les cénacles fondés par

9 Mathilde Bombart. "Académies". *Le Dictionnaire du littéraire*. Paris : PUF, 2004. p. 3.

Victor Hugo et Charles Nodier qui défendent l'esprit¹⁰ frénétique comme une littérature plus sombre. Peintres et écrivains de la première génération s'y retrouvent pour défendre l'idée d'une cohabitation intellectuelle et la fin des contrastes idéologiques. Suite à la révolution de Juillet, la seconde génération, républicaine, se réunit dans de nouveaux cénacles dont celui des Jeunes-France, cherchant à se différencier de la précédente génération. Les groupes menés par Gérard de Nerval et son camarade Théophile Gautier, en 1833, revendiquent, face aux modifications apportées par la montée du marché à la position de l'écrivain, une poésie plus autonome, une vie de bohème et un romantisme plus fantaisiste mais aussi plus violent. Bien que la génération précédente, menée par Hugo, avait déjà émis l'idée d'un romantisme plus brusque, les Jeunes-France ont véritablement développé cette littérature de l'impulsion. Les cercles et cénacles apparaissent ainsi comme des activités parallèles ; le Petit Cénacle des Jeunes-France l'est plus particulièrement en haussant le ton et en abusant de la raillerie des règles établies par l'Académie française mais aussi du lyrisme et de l'idéalisme prônés par le premier romantisme. L'Académie est une institution qui repose sur l'élitisme, ce n'est pas le cas du Petit Cénacle des Jeunes-France, se voulant indépendant.

Cette indépendance se vit au prix de la reconnaissance ; avec le frénétisme, autre forme de contestation d'une littérature industrialisée, c'est la réalité de l'esprit qui est mise en jeu, l'esprit et ses failles, à la fois en dedans et en dehors de la cellule sociale. La folie est le visage le plus significatif de la marginalité. Nerval, Guy de Maupassant et, outre-Atlantique, Edgar Poe et son fantastique obscur. Le frénétisme envisage la littérature comme garante d'un imaginaire infini et chaotique, renouant avec une esthétique du désordre, de la laideur (Hugo prône l'esthétique du laid) et de l'éclatement.

Le frénétisme était donc une impulsion et une volonté d'explorer un au-delà. « Mais toute stimulation est, par nécessité psychique, passagère »¹¹ dira Edgar A. Poe. En effet, le frénétisme était une littérature de l'immédiateté, de l'impulsion. Avant d'en restituer les manifestations principales, il nous faut remonter aux racines de cette frénésie créatrice, qui apparaît avec le premier romantisme et un désir d'absolu. Qu'est-ce que l'absolu désigne ? Une réalisation indépendante, affranchie des conditions, qui se nourrit d'elle-même. L'absolu prend forme dans une quête infinie.

Nous avons intitulé cette partie « Un simple coup de frénésie » ; en effet, la naissance du genre frénétique a lieu sous une impulsion. Citons Gérard de Nerval qui, de retour à Paris après un voyage en Allemagne, trouve « la littérature dans un état de terreur inexprimable. »¹².

10 Nous appelons "esprit" l'ensemble des idées fondamentales qui caractérisent un mouvement culturel.

11 Edgar Allan Poe. "Eleonora", *Histoires, essais et poèmes*. Paris, LGF, 2006. p. 1527.

12 Gérard de Nerval. "Angélique" in *Les Filles du feu*, Paris : Lévy (1e. éd.), 1856. p. 3.

Ce passage, extrait de la première nouvelle du recueil intitulé *Les Filles du feu*, composée vers 1854, traduit la montée en puissance du marché littéraire et le début d'une ère de changements modifiant le statut de l'écrivain. Mais cet « état de terreur » permet également d'illustrer cette vogue frénétique, mouvement littéraire à la charnière des temps modernes. Notons, avant d'aller plus loin, que nous accordons une certaine importance au sens premier des termes que nous allons utiliser au cours de notre étude. Au fur et à mesure que nous pénétrerons l'œuvre de Nerval en détail, nous démontrerons l'intérêt d'utiliser le double sens des mots. C'est pourquoi le mouvement frénétique traduit non-seulement la naissance d'une littérature particulière mais aussi cette impulsion de laquelle elle découle ; un mouvement de frénésie. En introduisant cette idée, il n'est donc pas faux de dire, comme l'aurait constaté Nerval dans d'autres circonstances, que dans la première moitié du XIXe siècle, la littérature est réellement dans tous ses états.

Si nous mentionnons l'adjectif « frénétique », nous qualifions ainsi une attitude qui se définit par un dérèglement de la personnalité, une surabondance d'énergie incontrôlable, une forme de névrose dans certains cas ou encore, s'il s'agit de travail, d'une forme d'acharnement, d'intensité, de cœur à l'ouvrage. Parler de frénésie littéraire peut surprendre dans la mesure où ce genre à l'existence brève et assez méconnue n'a constitué qu'une étape dans l'histoire de la littérature française. La littérature dite *frénétique* désigne bel et bien un genre, mineur pour ses contemporains; sorti de l'ombre, accompagnant les premiers pas difficiles du mouvement majeur que l'on retiendra au XIXe siècle comme transition vers les temps modernes ; le romantisme. Ce rôle d'accompagnateur prend le pas dans la conscience collective sur le rôle générateur. Le genre frénétique, de plus, apparaît à l'heure où de sérieuses perturbations secouent la littérature en tant que concept et en tant que vocation. Nous allons tenter d'éclairer un chemin parmi les ténèbres qui nous séparent du passé afin de mieux comprendre l'histoire de ce genre qui a d'abord été une pulsion, comme son nom l'indique. Pour ce faire, nous nous appuierons principalement sur un ouvrage concis mais extrêmement riche et organisé autour du genre, produit par le critique Anthony Glinoe, *La Littérature frénétique*. Ce titre présente un avantage considérable en ce qu'il est le premier ouvrage critique à s'intéresser à ce mouvement et qu'il livre un maximum de données historiques illustrées d'exemples étape par étape, passant ainsi des influences de la littérature gothique au fantastique. Nous utiliserons également un second ouvrage, une anthologie de Jean-Luc Steinmetz, intitulé *La France frénétique de 1830*, anthologie qui regroupe ainsi plusieurs textes exemplaires, autour de la période au cours de laquelle Gérard de Nerval commence son périple littéraire, contaminé par

la frénésie¹³. Notre objectif consistera d'abord à reconstituer les étapes de l'histoire du genre puis à justifier le lien que nous cherchons à établir avec Gérard de Nerval et le corpus principal composé de ces deux itinéraires littéraires que sont *Aurélia* et *Voyage en Orient*. Mais pour l'heure, revenons à ce contexte tumultueux.

« À peine sortie du cadre des belles lettres, la littérature romantique se sent en danger. Elle se sent minée de l'intérieur par un puissant démon (...) Ce démon a pour nom l'industrie. »¹⁴. Dans les années 1820-1830, le statut de la littérature suit la trajectoire du progrès ; elle se démocratise, se professionnalise et s'élargit. Le principal facteur est l'augmentation du nombre de personnes instruites et lettrées¹⁵. Selon Sainte-Beuve, qui partage l'opinion de plusieurs de ses contemporains, cette trajectoire serait néfaste dans la mesure où elle modifie profondément le statut de l'écrivain. L'effet négatif produit par ce changement est une littérature de masse, alimentaire. La menace viendrait donc d'une perte du sens pur de la littérature, de son esthétisme absolu et surtout indépendant. Entendons-nous bien, le reproche fait à ce processus par les intellectuels n'est pas l'accessibilité de la littérature au plus large public, mais la fabrication, le mot s'impose, d'une littérature inconsistante, plate, sans portée universelle, ce qui, dans une certaine mesure, contraste avec la volonté d'élargir le champ littéraire. Glinoeur le rappelle en posant la question problématique du public en faisant appel à un argument de taille ; le romantisme. L'universalité comme concept littéraire est bel et bien le fruit du mouvement romantique et non point de cet épisode de commercialisation de la littérature. Voici le passage sur lequel nous appuyons nos arguments.

Le romantisme n'a jamais, que ce soit sur un mode prophétique, ironique ou désenchanté, renoncé à s'adresser au Peuple, voire à le guider. Or de qui et de quoi parle-t-on vers 1830 quand il est question non plus du « Peuple » comme allégorie mais du « peuple » comme catégorie de lecteurs ? Essentiellement, de la « bourgeoisie populaire » urbaine sinon parisienne...¹⁶

Les intellectuels réagissent face à cette marchandisation de l'art ; certains restent tiraillés entre la vocation et la profession d'écrivain, d'autres mettent en place une stratégie faisant appel aux sentiments contrastés. La littérature est donc menacée par l'ombre d'une société de

13 Le terme de "contamination" s'applique ici comme un clin d'oeil à cette époque où la naissance du mouvement frénétique coïncidait avec des épidémies sévères. Les jeunes auteurs de l'époque n'ont guère hésité à utiliser la contamination comme cri de guerre. Dès lors, les institutions littéraires se demandaient, voyant la vague frénétique envahir peu à peu les esprits, quelle mouche *exotique* avait bien pu piquer ces jeunes gens.

14 Anthony Glinoeur. *La Littérature frénétique*. Paris : PUF, 2009. p. 11.

15 Nous faisons ici référence surtout au phénomène produit par la Monarchie de Juillet sur la mise en place d'une éducation de masse.

16 *Ibid*, p. 16.

la consommation, machine infernale enclenchée avec les débuts de l'ère industrielle au XVIII^e siècle. C'est dans un tel contexte d'effroi et d'incertitudes que les intellectuels se préparent à défendre ce que nous appellerons la *chose littéraire*, à savoir une forme d'autonomie l'art. Les Romantiques souhaitent ainsi diffuser la littérature ; si elle doit être défendue, il faut qu'elle puisse être accessible à tous et non pas le privilège d'une élite sociale. S'établit alors la notion de littérature *populaire* par opposition à la littérature dite *industrielle*. L'objectif des intellectuels est de diffuser une littérature fondée sur la valeur scripturale non pas délimitée par des degrés mais par des catégories textuelles. L'écrivain devient ainsi la figure principale de la lutte contre les doctrines dominantes telles que le positivisme.

Outre cette notion de pureté de la littérature, conceptualisée par les défenseurs de l'art pour l'art, nous en retiendrons une autre, celle de la marginalité. La fondation du Petit Cénacle par la génération de 1830, a réussi à recréer un mythe de l'écrivain marginal, *bohème*, qui aura une influence conséquente sur les écrivains de la fin du XIX^e siècle. Dans ce contexte, naît alors un genre particulier, à la vie courte. Contre le monstre industriel, hachoir social, quoi de plus efficace que le monstre culturel, imaginaire, issu de la matière noire de l'esprit ? Le romantisme frénétique est l'une de ces manifestations, ayant vu le jour sous la plume de Charles Nodier, en 1821, qui voyait dans le romantisme un révélateur du génie littéraire mais aussi la toute puissance de l'esprit sur la matière. Car le romantisme, ce fut aussi ce sentiment de primauté de l'être, de l'individu sur la société.

La conception de l'école frénétique repose sur des critères issus du genre initiateur du *gothic novel* ou roman noir¹⁷ anglais. Qu'entendions-nous, à l'époque, par roman gothique ? Un domaine privilégié par la forme romanesque, focalisé sur l'individu, sur une expression sentimentale empreinte de mélancolie, d'épouvante, parfois de surnaturel. Le roman gothique était aussi et surtout le roman du décor ; châteaux, caveaux, cimetières, forêts, manoirs, ruines, chapelles... le genre reposait principalement sur un esthétisme médiévisse et parfois exotique, situant ses intrigues dans les pays orientaux ou dans le gouffre des Carpates transylvaniennes. L'intrigue privilégie les relations souvent extrêmes : persécution, amour passionné, meurtres, hantise, angoisse... Qui disait *gothique* pensait extravagance, passion, atrocité, monstruosité ; le roman gothique était un genre fondé sur un absolu excessif, dur, malicieux et intense. Les pères du genre ont pour noms Horace Walpole, dont le roman fondateur, *The Castle of Otranto* paru en 1764, introduisit le genre placé sous le signe de l'errance et du rêve architectural, Anne Radcliffe avec *The Mysteries of Udolpho* (1794), Matthew G. Lewis pour son œuvre fantastique intitulée *The Monk* (1796), pour ne citer que

17 Au sens anglais du terme, roman noir signifie roman gothique, à ne pas confondre avec le roman policier.

les plus célèbres. Le gothique, s'il ne concerne que la forme romanesque, devient une thématique en poésie avec l'utilisation de références fantaisistes et l'inscription d'une dualité constante entre les sentiments extrêmes ; plaisir et horreur, violence et amour, attraction et répulsion. La récurrence des référents macabres signe de plus en plus les ouvrages s'inscrivant dans cette mouvance. Les intellectuels français du début du siècle découvraient ainsi ces romans sombres et codifiés qu'ils ont d'abord traduit et diffusé en France. Glinoeur mentionne les premiers pas de ce que nous appelons la transposition par des imitations du style des initiateurs anglais. C'est en cela que le genre frénétique était perçu comme un genre bâtard, piètrement basé sur l'imitation.

Cette approche du roman gothique par la répétition des thématiques n'a guère facilité les débuts du roman frénétique ; la critique y voyait un genre mineur, fondé sur l'imitation qui plus est d'histoires de mauvais goût, sordides et bien trop surréalistes, critique qui par ailleurs rendra difficile l'avancée du genre fantastique, à la croisée du frénétique et du gothique. Dans *Idées sur le roman* (1800), le Marquis de Sade, que Glinoeur compte parmi les fondateurs et défenseurs du genre frénétique, soutient l'hypothèse selon laquelle les thématiques sinistres du roman gothique font écho à la période révolutionnaire, sanglante et traumatisante. Selon Sade, il s'agit d'un « appel lancé à l'enfer », aux vieilles croyances et fantaisies pour faire ressortir l'aspect sombre et néfaste de l'Histoire sur l'humanité. Cette hypothèse du berceau révolutionnaire de la violence poussée à son paroxysme est majoritairement partagée par les critiques. Ces propos renvoient également à ce que nous appelons le duel entre Ténèbres et Lumières au XVIIIe siècle. « Mais le poète qui croit à sa fable, le narrateur qui croit à sa légende, l'inventeur qui prend au sérieux le rêve éclos de sa pensée, voilà ce qu'on ne s'attendait guère à rencontrer en plein XVIIIe siècle. »¹⁸. Le romantisme noir s'insurge contre un rationalisme dominateur. Miroir des sentiments, parole donnée à l'individu, le mouvement romantique était un réquisitoire contre l'impersonnel, le rationnel. Le romantisme noir en appelle au surnaturel, à l'imaginaire et à la fantaisie contre une société trop oppressante et étriquée.

Le roman frénétique apparaît donc en France, en grande partie comme une transposition du roman gothique anglais. Son avènement coïncide, en premier lieu avec la vogue du genre fantastique. La tendance frénétique se divise en deux *mouvances* ; le frénétique classique tend à rester fidèle aux codes instaurés par le roman gothique, le frénétique romantique ou *romantisant*, pour reprendre l'expression de Charles Nodier, cherche à dépasser ces codes, à aller au-delà. Déjà, le frénétique, encouragé par l'esprit romantique, visait une espèce d'absolu

18 Gérard de Nerval. "Cazotte", *Les Illuminés : récits et portraits*. Paris : Lecou, 1852. p. 244.

littéraire. Les écrivains frénétiques romantiques vont se différencier des frénétiques classiques en ce qu'ils vont développer une écriture plus jeune, plus diversifiée mais aussi plus impulsive et débridée. C'est tenant compte de ces données que nous comprenons que le genre frénétique rompt avec ses origines pour assurer son indépendance et manifester son rôle dans la marche du romantisme. Mais alors que la première moitié du XIXe siècle, dans laquelle nous situons nos œuvres principales, voit le courant frénétique gagner du terrain sur la scène littéraire française, la critique n'épargnera que quelques auteurs émérites comme Hugo ou Nodier. Le romantisme frénétique semblerait presque être un courant mort-né et n'aura finalement duré que quelques années, rattraper par le fantastique. Il perdra rapidement sa crédibilité, mais aura permis à de nombreux auteurs, dont Nerval reste l'exemple le plus saisissant pour son œuvre expérimentale, de donner naissance à des ouvrages uniques d'une imagination débridée et mystérieuse.

Le frénétique était pressenti comme une littérature *illégitime*, selon Glinoeur. « Tout au long de la bataille idéologique et esthétique qui a fait rage autour du romantisme, le frénétique a assumé une fonction d'exutoire voire de rebut où étaient jetés les déchets des genres mieux reconnus... »¹⁹ Ce caractère illégitime dont il est ici question désigne, en vérité, la nature hybride du genre frénétique. Mais quel genre quelle forme littéraire, quel concept même n'est pas fruit de l'illégitimité ? Toute forme littéraire n'est-elle pas conditionnée par l'intertextualité ? N'est-elle pas, au final, le résultat d'une transformation, de l'hybridation ? « Or le frénétique a engendré sa propre élite... »²⁰ reprend Glinoeur dans la suite de son étude. L'objectif du roman frénétique n'était pas une catégorisation du public, sa fonction n'était en rien pas élitiste ; le frénétique cherchait, au même titre que le romantisme dans un certain sens, à faire cohabiter « art pur et art social »²¹. Les figures frénétiques, s'incarnent dans des figures comme celle de Quasimodo, le bossu de *Notre-Dame de Paris* représentatif d'une humanité éclatée, déformée mais bien plus puissante chez le bossu que chez les représentants de la loi et de la société. Ces personnages monstrueux, dont Hugo, grand initiateur, tire habilement les ficelles dans ses romans, manifestent, dans leur caractère hybride et malmené, ce carcan illégitime imposé par la critique. Hugo dira d'ailleurs à ce propos qu'il ne cherche pas à écrire une histoire de sang et d'horreur mais à produire une œuvre plus figurative dans laquelle les émotions doivent se faire ressentir.

Vers 1828, le surnaturel peuple les textes de littérature française. E. T. A. Hoffman semble être à l'origine de ce succès. Le frénétique n'est pas synonyme de fantastique, mais il

19 Glinoeur. *op. cit.*, p. 163.

20 *Ibid*, p. 263.

21 *Ibid*, p. 264.

utilise des référents surnaturels dans la plupart des cas. Un excellent exemple est celui d'*Aurélia* de Gérard de Nerval, dont nous ferons une étude détaillée dans le chapitre suivant. Nerval, admirateur de Hoffman et qui s'écriera dans une revue ; « Pardieu ! Vive le fantastique. » s'inspirera de son œuvre en grande partie. Hoffman hantera les esprits pour avoir en quelque sorte innové les référents fantastiques des maîtres anglais ; le rêve, l'esprit, le franchissement des limites, le délire mental... Si nous lisons *Aurélia* de Gérard de Nerval, nous y reconnaissons un récit inclassable consacré à la vision hallucinatoire, à ce cheminement de l'esprit vers la dimension des idées. Le fantastique américain d'Edgar Poe, contemporain de Nerval, aura un impact considérable sur le roman frénétique tout au long du XIXe siècle. Par exemple, Barbey d'Aurevilly et Villiers de l'Isle Adam, développeront la thématique de la cruauté à divers degrés, s'inscrivant ainsi dans la tradition du conte noir ou contre cruel. Vers 1840, le genre bref, en particulier le conte fantastique, est en vogue. Les contes et nouvelles de Nerval tels que *La Main enchantée* ou *La Métempsychose* mêlent les thèmes tels que la folie, la double personnalité au répertoire sombre qui compose les textes en prose frénétiques. La folie devient ainsi une thématique esthétisée par de plus en plus d'ouvrages.

L'heure est à l'exploration du cerveau, non plus à la peur superstitieuse : c'est le crépuscule des dieux, le retrait de l'au-delà de nos vies quotidiennes. En somme, moins la fin de siècle croit au surnaturel, plus elle aime en produire pour se fouetter les sens avec style ; plus elle se détache des monstres traditionnels du roman frénétique, des surhommes du roman-feuilleton, plus elle crée une profusion des monstres intérieurs. (...) Le monstre décadent est le signe d'un système en faillite, de la mort de Dieu et d'une nature dérégulée.²²

C'est à la lumière de ce constat, effectué par Anthony Glinoe, que nous étudierons les textes de Nerval. Le monstre frénétique hugolien a donné naissance à ce que nous appelons le mythe de création frénétique. Nous nous interrogerons notamment sur les monstres que la prose nervalienne fait surgir des ténèbres intérieures (l'au-delà) à l'aide d'une écriture dérégulée, débridée (frénésie et franchissement). Le sens indirect et symbolique des figures de monstres frénétiques, dont nous avons parlé, traduisent bien davantage qu'un personnage de fiction ; elles traduisent la monstruosité, au sens culturel, du genre, son caractère hybride. Nous verrons en quoi l'ouvrage de Nerval tend à aller dans un franchissement des limites, vers un au-delà intériorisé, par une écriture débridée, frénétique.

²² *Ibid*, p. 141.

Nous avons donc compris dans quelles circonstances le genre frénétique s'était établi. Anthony Glinier le rappelle dans l'ouvrage abondamment cité qui nous a permis de retracer le parcours ; « C'est bien sous le signe des littératures étrangères que se jouent les premières scènes de la bataille romantique. »²³ Le romantisme naît donc, en partie, sous l'influence de l'autre. À l'heure où le romantisme croît en tant que mouvement, le frénétique connaît son déclin. Mais si le mouvement frénétique disparaît, la frénésie imprègne les autres genres. « En effet, on ne parlera jamais autant de lui que lorsqu'il aura commencé à se disséminer dans d'autres genres. »²⁴ C'est aussi pour cette raison, cette dissolution, ce mélange des genres, que le frénétique n'aura eu d'impact que pendant une période courte. Néanmoins le romantisme doit à ce coup de frénésie, orage furtif, sa force et son acharnement dans sa volonté d'affirmation, d'autonomie. L'épisode frénétique nous intéresse, au-delà de l'Histoire, pour le sens même du terme ; une écriture de la frénésie. C'est pourquoi nous chercherons à distinguer la frénésie créatrice dans les ouvrages de Nerval.

Dans la partie qui suivra, nous allons nous intéresser aux affinités littéraires que partageait Nerval avec les autres frénétiques. À cette occasion, nous cernerons davantage le contexte du mythe de création frénétique, à l'aide des exemples les plus révélateurs.

b. Appropriation et transformation d'un genre

« Une pierre de plus, sur les pierres gothiques / Qu'agitent les falots en spectres fantastiques »²⁵ ; Jean-Luc Steinmetz cite Alfred de Musset dans son anthologie consacrée aux Frénétiques. Cette citation rappelle l'origine du mouvement ; le roman gothique.

Max Duperray en rappelle l'origine du roman gothique dans son étude sur *Le Roman noir anglais dit « gothique »* ; « ... les bouleversements de la société issus de la révolution industrielle, et subissant les contrecoups de la Révolution française ensuite, auraient fait surgir le spectre de la désintégration sociale. »²⁶. Le romantisme noir anglais naît donc dans les mêmes circonstances que le romantisme frénétique. « Dans les années 1740 fleurit tout une école poétique (...) la poésie dite de la tombe (« graveyard poetry »)²⁷. En Allemagne, la poésie gothique apparaît avec Augustus Bürger, le créateur de la *Lénore* et le genre du *raüber roman* ou roman de brigands et de sorcellerie. Le romantisme noir revendique également un héritage shakespearien dans ses histoires de revenants et de châtiments surnaturels. Le

23 *Ibid*, p. 92.

24 *Ibid*, *id*.

25 Alfred de Musset cité par Jean-Luc Steinmetz. *La France frénétique de 1830*. Paris : Phébus, 1978. p. 238.

26 Max Duperray. *Le Roman noir anglais dit "gothique"*. Paris : Ellipses, 2000. p. 6.

27 *Ibid*, p. 14.

frénétisme semble jouer sur l'ambivalence du discours du sublime qui « tient au fait qu'il peut relever du Bien comme du Mal, de Dieu comme de Satan. »²⁸.

La littérature frénétique est d'abord une littérature du détournement et de la déviance en ce qu'elle recrée la beauté sous les traits de plusieurs figures. La recherche d'une nouvelle beauté plus ouverte se fait dans l'ombre ; « La charmante créature se détachait sur ce fond d'ombre comme une révélation angélique... »²⁹. Cette créature que Théophile Gautier fait surgir sous les traits de la sulfureuse morte-vivante Clarimonde, c'est la muse frénétique, venue de l'au-delà, au visage « mortellement pâle »³⁰. Le roman gothique avait déjà fait appel aux vieux démons folkloriques. Le romantisme noir, dans son ensemble, transpose ainsi les vieilles frayeurs, les anciennes superstitions en objets esthétiques.

Chez Nerval, Angélique de Longueval, dans la première nouvelle du recueil des *Filles du feu* correspond, en tous points à l'archétype de l'héroïne de romans gothiques inspirés par Anne Radcliffe. Belle, de sang noble, elle aspire à un amour impossible ; un La Corbinière, de rang inférieur. Le père va mettre en œuvre l'élimination du jeune garçon. Nous avons là un triangle relationnel qui correspond à l'intrigue radcliffienne : la jeune innocente, l'amoureux, le persécuteur. Nous en conviendrons, cette toile fait immédiatement penser au genre mélodramatique ; il est vrai, le roman gothique est parfois appelé roman mélodramatique, du moins si l'on s'en réfère aux ouvrages classiques tels que ceux d'Anne Radcliffe. L'héroïne rappelle l'Émilie d'Anne Radcliffe, prisonnière de l'oppression exercée par son beau père. Angélique, fille malade, romantique et solitaire se laisse envahir par la tristesse et le désir d'évasion ; « ... Angélique de Longueval, d'un caractère triste et rêveur, - n'ayant goût comme elle le disait, *ni aux belles pierres, ni aux belles tapisseries, ni aux beaux habits, ne respirait que la mort pour guérir son esprit.* »³¹. À l'inverse de cette figure fragile, Nerval laisse place à des figures plus imposantes telles que Madame Cagliostro, dont il fait le portrait dans *Les Illuminés* : femme de caractère, dominatrice, surnommée *La Grande Maîtresse* et faisant jouer « de la musique profane »³², entourée d'adeptes qu'elle accueille dans la reconstitution d'un temple égyptien. Dans ce temple, les hommes conviés sont masqués et déguisés en génies présidés par un certain Cagliostro, la dame même porte uniquement des vêtements noirs et des ornements des plus singuliers.

Le roman gothique axait ses intrigues sur un décor particulier, à l'inverse du cadre pittoresque ; château, caveau, église, chapelle, monastère, forêt, ruines... un décor avec lequel

28 Duperray. *op. cit.*, p. 20.

29 Théophile Gautier. "La morte amoureuse", *La France frénétique de 1830*. Paris : Phébus, 1978. p. 473.

30 Auguste de Villiers de l'Isle Adam. "Véra" in *Contes cruels*. Paris : Lévy, 1883. p. 14.

31 Nerval. "Angélique" in *Les Filles du feu, op. cit.*, p. 29.

32 *Ibid*, p. 314.

s'accorde un certain type de figure ; fantômes, sorciers, moines, nonnes, jeunes vierges, démons, princes, barons, voleurs... Edgar A. Poe ne peut mieux définir cette littérature du décor fait « d'ornements des plus bizarres et des plus fantastiques, d'un style semi-gothique, semi-druidique. »³³. Avec la publication du conte gothique de *Vathek* par Sir William Beckford en 1782, le gothique élargit son répertoire au cadre oriental. Cette mouvance est en grande partie le fruit d'une image fantasmée de l'Orient par l'Occident. Ainsi, à la place des caveaux hantés par les revenants, l'on imagine un tombeau pharaonique dissimulant quelque momie. Théophile Gautier s'inscrit dans ce mouvement avec son *Roman de la momie* (1858) ; un savant du nom de Rumphius, un aristocrate anglais, Lord Evendale ainsi que leur guide grec, s'aventure dans la Vallée des Rois, à la recherche d'un tombeau que personne n'aurait jamais encore visité. Véritable joyau dans une nécropole poussiéreuse et hantée par des ombres de chaleur, le riche tombeau abrite non pas un pharaon mais une femme, la souveraine Tahoser, dont Lord Evendale tombe amoureux. Cet orient si attractif, si mystérieux attire justement en ce qu'il est un terrain inconnu, appelant ainsi à l'expression poétique. Nos aventuriers du prologue du *Roman de la momie* ne disaient-ils pas ; « Une tombe (...) qui nous livre ses richesses intactes et son mystère vierge, continua le savant en sueur avec un enthousiasme qui faisait pétiller ses prunelles... »³⁴ ? Ils parcourent ainsi une terre « plus morte encore que les morts qu'elle renfermait. »³⁵. Avec le roman gothique et le frénétisme, la mort est un terrain attractif. Le « goût pour les corps et tout ce qui est momie est décidé. »³⁶. Le choix du corpus principal repose en partie sur cette exploitation du décor ; nous nous interrogerons sur ces itinéraires dans un espace entre réalité et imaginaire. Tandis qu'*Aurélia* entraîne le lecteur dans un au-delà rêvé, le *Voyage en Orient* ainsi que les contes intégrés aux carnets semblent plonger dans un espace mythifié où magie et complot se côtoient. Dans notre problématique, nous envisageons le décor nervalien sous un angle spécifique à l'esprit frénétique ; l'au-delà. Le romantisme frénétique, ou romantisme noir français, se manifeste dans une esthétique de la décadence. Ses thèmes gravitent autour d'une image sombre de la société et de l'être. Cet adjectif « sombre » désigne ce qui est au-delà du visible, du concret et de l'ordinaire. Pauvreté, mort, l'esprit humain. C'est en cela que le frénétisme se distingue du roman gothique, genre initiateur dont l'objectif était avant tout de mettre en scène les avatars de la terreur (sorciers, fantômes et autres créatures). Le frénétisme touche à tous les genres littéraires (théâtre, conte fantastique, roman, poésie, nouvelle...) et se veut être une littérature

33 Poe. "La chute de la maison Usher", *Histoires, essais et poèmes. op. cit.*, p. 362.

34 Théophile Gautier. *Le Roman de la momie*. Paris : Hachette, 1959, p. 2.

35 *Ibid*, p. 15.

36 William Beckford. *Vathek*. Lausanne : Hignou et Compagnie (1e éd.), 1787. p. 71.

du franchissement, l'image d'un au-delà. Afin de correctement s'initier à la magie nervalienne, il convient d'adopter une règle simple qui consiste à entrer dans le jeu de l'auteur. Cette règle nous oblige à faire bon usage du sens premier des mots suivants ; frénésie (force créatrice) ; imaginaire (par images) ; dérèglement (en dehors des règles) ; fantastique (fantasme) ; réalisation (rendre réel). C'est en synonyme de génie qu'il faudra envisager l'idée de folie dans l'oeuvre de Nerval.

L'épisode frénétique, hérité du roman noir anglais, traduit une jetée à corps perdu dans le chaos, c'est à dire le néant dans lequel a lieu toute création. « ... mais quel diable vous a mis dans la tête ce *cachot*, ce *poison* et ces *bourreaux* ? »³⁷. C'est à Jacques Cazotte que l'on pose cette question. Dans son recueil de portraits intitulé *Les Illuminés* (1852), Nerval évoque un esprit que l'on accusait d'avoir des idées trop fantaisistes, trop farfelues. C'est précisément ce qui illustre le mieux l'esprit frénétique. Lorsque Nerval rejoint les Jeunes-France, il intègre une société tout à fait insolite, ainsi qu'il le rappelle dans la nouvelles « Sylvie » dans *Les Filles du feu* ; « Nous vivions alors une époque étrange (...) le vice élégant... »³⁸. Les contrastes et associations paradoxales, issues en partie du roman gothique, ont été développés par l'esthétique du laid introduite par Victor Hugo, que les frénétiques de 1830 ont cultivé à l'extrême. Le frénétisme n'est pas seulement un mouvement littéraire, mais un mode de vie. Tandis que Nerval évoque son entrée au Petit Cénacle, l'esprit frénétique s'empare de lui ; « ... j'allais volontiers me joindre à la société d'un cercle où l'on soupait en grand nombre, et où toute mélancolie cédait devant la verve intarissable de quelques esprits éclatants, vifs, orageux, sublimes parfois... »³⁹. Vif, orageux, sublime, trois adjectifs qui s'accordent avec l'oeuvre de Nerval, fruit d'un singulier couplage entre frénétisme et folie.

Charles Nodier, le pionnier du frénétique, s'accorde pour dire que le genre et, au-delà, le romantisme constitue une phase sombre dans le processus de changement de la société. Le romantisme frénétique serait donc un réceptacle de violences refoulées et suggère, dans la monstruosité des personnages. La « fascination pour le lugubre »⁴⁰ évoquée par Hugo, tandis qu'il introduisait l'idée d'une littérature plus brutale, plus noire, envahit le genre fantastique. Le fantastique macabre goûte ses heures de gloire, la beauté apparaît sous de nouveaux traits, du monstre frénétique à la dame ténébreuse en passant par quelques esprits diaboliques. C'est Victor Hugo qui avait émis l'idée d'une esthétique obscure, mais ce sont les jeunes Frénétiques

37 Nerval. "Cazotte", *Les Illuminés : récits et portraits. op. cit.*, p. 268.

38 Nerval. "Sylvie", *Les Filles du feu. op.cit.*, p. 113.

39 *Ibid*, p. 114.

40 Hugo. *L'Homme qui rit. op. cit.*, p. 65.

de 1830 qui s'empareront des créatures de l'ombre. Avec la revendication d'une esthétique du laid, le frénétisme hugolien fait « entrer dans le pays des Bossus. »⁴¹. Les deux romans de Victor Hugo ; *Notre-Dame de Paris* (1831) et *L'Homme qui rit* (1869), sont néanmoins les deux ouvrages emblématiques ayant donné naissance à la monstruosité littéraire et à la figure du monstre frénétique.

L'histoire de Quasimodo, bossu difforme est l'enfant maudit par la création mais dont l'âme aspire à la grandeur. Vivant cloîtré au sommet des tours de Notre-Dame, le sonneur de cloches est d'une laideur effroyable, mais son âme est pure. Le roman traduit « une sorte d'harmonie mystérieuse entre cette créature et cet édifice. »⁴². L'être difforme nommé Quasimodo dans *Notre-Dame de Paris*, n'est-il pas l'image d'une société éclatée ? Monstre frénétique, Quasimodo est l'image la plus significative de la faille mais aussi de l'équilibre, de l'harmonie entre les contraires. C'est pourquoi la cathédrale, de style gothique, évoque une beauté lourde et ténébreuse. Le son des cloches, dépendant de son intervention, est aussi un son dont la beauté est puissante, vibrante et terrible. Le second roman, la question de la création est mise en valeur, à l'image de *Notre-Dame de Paris*, par la déformation. Du côté des monstres humains, les terribles Comprachicos⁴³, surnom donné à des troupes d'acheteurs d'enfants, venus de divers horizons⁴⁴, qui les mutilent afin de les rendre monstrueux et ainsi amuser les spectateurs avides de *curiosités* de la nature ; « On pétrissait la physionomie (...) L'homme retouche la création, parfois en bien, parfois en mal. »⁴⁵. Le monstre malgré-lui, issu de ce jeu cruel lancé à la nature, est Gwynplaine ; il apparaît comme un personnage au sourire si large qu'il en a la bouche fendue, mais c'est en réalité un leurre puisqu'il ne sourit pas, il s'agit d'une mutilation. Le personnage inspire la terreur en même temps que la fascination. Monstre social, façonné dans les ténèbres d'une société désabusée, Gwynplaine est, dans l'esprit frénétique, l'image du *beau* monstre, que la laideur rend magnétique⁴⁶. « L'homme ne peut rien sur la beauté, mais peut tout sur la laideur. »⁴⁷ ; en effet, la beauté est limitée, inconsistante.

Nerval a lui aussi créé ses monstres frénétiques. Comme la plupart de ses camarades

41 Gérard de Nerval. *Lorely, souvenirs d'Allemagne*. Paris : Giraudet et Dagnot (1e éd.), 1852. p. 44.

42 Victor Hugo. *Notre-Dame de Paris*. Paris : Hetzel et Lacroix (1e éd.), 1865. p. 79.

43 Néologisme créé par Hugo : mot-valise en espagnol formé du verbe "comprar" (acheter) et "chicos" (gamins).

44 Cela signifie qu'ils sont nomades et ce choix n'est peut-être pas fortuit ; la diabolie et la cruauté ont souvent été associées aux nomades, en particulier aux gitans que l'on prenait pour des sorciers infâmes et des trafiquants d'enfants. Les Comprachicos de Hugo semblent davantage être des hommes désabusés qui font de la déformation leur gagne-pain quotidien.

45 Hugo. *L'Homme qui rit*. *op. cit.*, p. 28. Note : ici la création divine est provoquée, mise à mal. Hugo utilise souvent le terme de "sculpture", comme pour figurer un art décadent dans ces actes de mutilation corporelle.

46 Aimé de deux femmes ; Déa, amie d'enfance aveugle et Josiane, jeune aristocrate extravertie qui développe une obsession pour le visage monstrueux du jeune homme.

47 *Ibid*, p. 280.

frénétiques, il a produit des récits brefs ; contes et nouvelles fantastiques, dans lesquels les créatures à l'honneur correspondent à un ensemble d'archétypes issus du roman gothique et du conte fantastique. Ainsi, dans « Le barbier de Goettingue », l'apparition, à la fois grotesque et terrifiante, du diable au barbier est digne des histoires d'horreur les plus traditionnelles ; des yeux dont la lueur rappelle « les spectres que l'on voit dans les cimetières »⁴⁸, de la mousse de savon sanguinolente, des serpents émergeant du crâne (qui rappellent la figure de la Méduse grecque) et une haleine ardente. Autre exemple, « Le monstre vert », qui figure dans *La Bohême galante*, est une histoire de fantômes et d'enchantement dans laquelle un sergent pénètre la maison du dit Diable Vauvert⁴⁹, hanté par son esprit maléfique. Il en ramène une bouteille qu'il consomme le jour de son mariage, mais il ignore qu'il vient de boire, à pleine gorgée, l'esprit Vauvert. Son épouse enfante alors un garçon à la peau verte. Dans le même recueil, l'histoire de *La Main enchantée* évoque la mésaventure d'un riche drapier, puni d'avoir signé, malgré lui, un pacte avec le diable. En froid avec son neveu, il doit l'affronter en duel et, pour s'assurer la victoire, décide de consulter un bohémien habillé en bouffon qui lui propose le recours à la magie noire ; une main de pendu enchantée. Parmi les récits fantastiques de Nerval, *La Main enchantée* est le plus révélateur de l'esprit frénétique pour deux motifs principaux. D'abord, la main-mise sur la mort elle-même par un vivant est non-seulement un thème récurrente mais elle fait partie du mythe de la création frénétique. « Vous êtes la mort pendant que vous êtes la vie ; car quand vous n'êtes plus en vie, vous êtes après la mort ; ou pour mieux dire, et bien terminer ; la mort ne vous concerne ni mort ni vif : vif parce que vous êtes, mort parce que vous n'êtes plus ! »⁵⁰. Le bohémien explique ainsi la mort animée par la vie, la main coupée agit ainsi indépendante de toute volonté. L'on se souvient du docteur Frankenstein qui a joué avec la mort, lui lançant ainsi un défi, celui de recréer la vie. C'est un monstre, fait de membres ayant appartenu à différents corps, qui naît de la frénésie malade du docteur. En inventant le mythe du Prométhée moderne, Mary Shelley donne lieu à un mythe de création qui se manifeste par un foisonnement de récit imaginaires mettant en scène un défi lancé à la réalité elle-même. La génération frénétique s'inscrit dans la postérité de ce mythe engendré par le romantisme noir anglais et le fantastique allemand. L'autre motif du récit rejoint le premier ; la main coupée, incontrôlable, est l'illustration

48 Nerval. "Le barbier de Goettingue.", *La Métempsychose suivi d'autres contes fantastiques*. Agnières : Grandsire, 2009.

49 La couleur verte est très significative ; le Diable traditionnel est rouge. Si l'on en croit la symbolique des couleurs, le vert est une couleur à double sens ; à la fois positif et négatif. Positif en ce qu'elle évoque la nature, les saisons, la création (conception orientale). Négatif en ce qu'elle peut représenter la couleur des drogues et des poisons (par exemple, l'absinthe, également surnommée la fée verte), de la mort (le cadavre est verdâtre, malade) et de malice (fées et autres créatures étranges d'une nature imaginaire).

50 Gérard de Nerval. "La Main enchantée", *La Bohême galante*. Paris : Lévy (2e éd.), 1861. p. 150.

parfaite de la frénésie en ce qu'elle prend possession du drapier. La vie de Nerval connaît, à partir de 1841, un véritable coup de théâtre, ou plutôt dirons-nous, un coup du (mauvais) sort ; ses crises de folies coïncident avec ses productions les plus singulières. Le cas de la possession imaginaire n'aura jamais trouvé si prompt exemple dans l'histoire littéraire.

La traduction du *Faust* de Goethe semble être à l'origine de cette conception du génie, placé sous l'angle de la possession frénétique. Réécriture de la légende d'un parfait marginal du seizième siècle, le *Faust* évoque le désenchantement d'un homme avide, sans perspective, en quête d'un savoir ultime, en somme, la figure du romantique par excellence. Au prix de son âme, le démon Méphistophélès affirme pouvoir lui accorder la connaissance de l'inédit. Les Frénétiques se reconnaissent dans le personnage, dans sa « pensée du mauvais principe, un enivrement du mal, un égarement de la pensée, qui fait frissonner, rire et pleurer tout à la fois. »⁵¹. La frénésie, parfaitement illustrée dans ce passage, apparaît dans le désir de dépassement ; le docteur Faust est emmené aux enfers, c'est à dire aux frontières de ce monde. Le sentiment de l'échec et le désir effréné constituent, en majeure partie, les piliers de la création dans l'esprit frénétique.

L'Imagier de Harlem, pièce écrite par Nerval en collaboration avec deux autres auteurs illustre également ce désir de franchissement. Mettant en scène l'invention de l'imprimerie, la pièce s'intéresse au destin du frénétique Laurent Coster, l'imagier et maître de Guttemberg. L'imprimerie qui « prend sa source dans ce caveau »⁵² témoigne d'une véritable marche vers l'inconnu. La voix railleuse transparaît dans les sarcasmes de Guttemberg lui-même, qui ne prend guère au sérieux Coster, le cerveau (déliquant) de cette entreprise ; « Ah ! Oui, tous ces inventeurs, tous ces hommes de génie, ont malheureusement là, dans le front, une folle maîtresse... une femme qui n'existe pas et qui se nomme imagination... »⁵³. C'est de cette muse folle que les Frénétiques tirent leur philosophie, la même énergie féérique et démente qui permet au démoniaque De Bloksberg⁵⁴ que donner vie à une gravure.

De ces premières démarches, il nous faut retenir un contexte particulier, celui de la frénésie imaginaire. Toutes ces figures ont chacune, à leur manière, illustré dans le mouvement frénétique, l'impulsion romantique. Nerval est une présence des plus discrètes sur

51 Johann Wolfgang von Goethe. *Faust et second Faust* [trad. de Gérard de Nerval]. Paris : Garnier (2e. éd.), 1877. pp. 3-4.

52 Gérard de Nerval, Joseph Méry et Bertrand Lopez. *L'Imagier de Harlem ou la découverte de l'imprimerie. drame-légende à grand spectacle, en cinq actes et dix tableaux, en prose et en vers*. Paris : Libraire théâtrale (1e. éd.), 1852. p. 6.

53 *Ibid*, p. 47.

54 *L'Imagier de Harlem* semble être une réécriture du *Faust*. De Bloksberg jouit de la même position que le démon Méphistophélès.

la scène frénétique. Ses œuvres ne peuvent être lues qu'à la lumière de l'imagination et de sa toute-puissance. Lorsque nous lisons *La Métempsychose*, nous lisons un recueil de contes dont le fil conducteur est l'esprit. C'est ce même fil conducteur qui trace son chemin dans son œuvre la plus connue, *Aurélia*. Par le recours à un imaginaire sombre, ténébreux, le frénétisme exprime ce désir de dépassement du visible, de franchissement des limites par lequel il s'est instauré. Ce franchissement traduit un défi lancé au réel, parce que le réel est Le réel paraît trop « borné, limité, court, tout de suite perdu »⁵⁵, tandis que l'imaginaire est infini. « ... la peur, l'effroi, vont de pair avec une esthétique, celle de l'excès... »⁵⁶ dit Max Duperray. Le frénétisme n'est autre que l'école de la frénésie imaginaire, de laquelle Nerval tire la force qu'il donne à ses œuvres originales. Si les premiers récits de l'auteur s'accordent avec l'héritage du romantisme noir, Nerval, possédé par l'enchantement frénétique, poursuivra sa propre voie. Vers les dernières années de sa vie, Nerval s'éloigne progressivement de l'actualité et entre dans une phase de transition qui s'exprime dans un perpétuel franchissement.

Nous avons résumé le contexte de crise dans lequel est née l'école frénétique. Son illégitimité, son excentricité et son immédiateté ne font que souligner son appartenance à l'esprit romantique, né d'une impulsion. Dans l'œuvre de Nerval, héritier des Jeune France, nous privilégions la part de rêve et de folie comme principaux arguments d'une forme de glissement dans l'au-delà des formes et des attentes. Dans la postérité du romantisme frénétique et du roman gothique, Auguste de Villiers de l'Isle-Adam dédiera son roman, *L'Ève future*, reprenant ainsi le mythe de la création dans l'artificielle Andréide⁵⁷, « aux rêveurs, aux railleurs ». Nerval n'était pas un railleur mais un frénétique rêveur. Si ses contes s'inscrivaient dans le frénétisme fantastique, Nerval, dont la vie même pourrait faire l'objet d'un conte cruel, ne fera jamais que se dépasser. Ses œuvres les plus accomplies n'appartiendront plus à un genre mais à un *état* dans lequel il bâtira son mythe sur l'expérimentation du sens et des mots.

Dans la partie suivante, nous nous intéresserons de plus près à la génération désenchantée de 1830, dans une première sous-partie, ainsi qu'à la vie de Gérard de Nerval, afin de mieux justifier la formulation de notre problématique.

55 Hugo. *L'Homme qui rit*, op. cit., p. 287.

56 Duperray. op. cit., p. 57.

57 L'on utilise de nos jours l'appellation "androïde" ou robot humanoïde. L'ouvrage est souvent catégorisé parmi les premiers romans d'anticipation ou de science-fiction.

2. Nerval le désenchanté : la menace d'une époque changeante

« Et comment le faut-il cet or, Mademoiselle ? Le faut-il taché de sang ou de larmes ? » **Gérard de Nerval cité par Pétrus Borel.**

Jean-Luc Steinmetz dit, dans les premières pages de son excellente anthologie, que les cinq cent feuilles qui composent son ouvrage ne suffiraient pas à remettre en mémoire tant d'oubliés. Car oui, les frénétiques sont tombés dans l'oubli. Mais ce qui n'est oublié n'a pas disparu en totalité. La littérature frénétique n'aura été ce que la critique contemporaine nomme un mouvement bâtard, mais la frénésie a réussi à s'imposer comme idée, comme conception d'origine romantique, jusqu'à se réincarner dans d'autres genres tels que le fantastique et le surréalisme. Le titre de frénétique était, comme l'entend Steinmetz, une malédiction (la figure de l'écrivain maudit en sera le produit). Mais les auteurs qui ont accepté de porter cette lourde croix et d'incarner cette figure de l'écrivain incompris, raté, ont produit des œuvres d'une beauté et d'une intensité sur-réalistes. Le romantisme frénétique traduit un désir de conquête de l'au-delà. À l'origine, le romantisme se fondait sur un désir d'absolu. Deux philosophies qui ne font que se rejoindre, pour peu qu'elles appartiennent au même esprit. Le frénétisme est un esprit rebelle ayant donné au romantisme un nouveau visage. Parmi ces esprits orageux, Nerval l'énigmatique, lui-même entre deux mondes.

a. Esprits rebelles

L'école du romantisme frénétique naît paradoxalement alors qu'on la prenait pour un concept sans consistance, mort à peine conçu. Ce genre quelque peu nébuleux, brumeux à la vie courte laissera son empreinte. Tout comme le sera le romantisme, le frénétique était ni plus ni moins que l'expérience véritable de la littérature, et une expérience nécessaire, comme le précise Glinoe, le franchissement des *normes*.

Mais à qui attribue-t-on la pratique du frénétisme ? C'est bel et bien la génération des Jeunes-France de 1830 qui assure l'avancée du frénétique en tant que genre littéraire. Qu'appelle-t-on un « Jeune-France » ? Il s'agit d'une personne issue de la petite bourgeoisie qui se distingue par son entrée prématurée dans le travail littéraire et qui ne participe pas aux activités académiques ou aux institutions telles que le concours. Leur marche était un envol, leurs voix des croassements, une vraie « légion. Cette vermine ailée des ténèbres... »⁵⁸. Parmi

58 Hugo. *L'Homme qui rit. op. cit.*, p. 67.

ces jeunes frénétiques, fruits d'Hernani et de la monarchie de Juillet, Théophile Gautier ainsi que son ami et camarade, Gérard Labrunie dit de Nerval. Vers 1810, à l'époque de la bataille d'Hernani, les Jeunes-France fondent leur cénacle et dessinent alors les premiers traits de la figure de l'écrivain marginal voire méprisé. L'activité littéraire des frénétiques résonne, mais peu aux oreilles des autres intellectuels et à celles de l'Académie. Ils restent longtemps considérés comme de *petits romantiques* qui s'efforcent de dépasser leurs maîtres.

Juillet 1830 rendra les choses bien plus difficiles ; la désillusion envahit les esprits et la génération Jeune France ne semble plus rien avoir à conquérir. Pourtant, ce sentiment de l'échec va devenir leur force. L'échec devient même leur paradoxale réussite, leur force symbolique dans la noirceur, dans le mépris comme dans l'auto-dérision. La génération Frénétique revendiquait ainsi une volonté de franchissement des contraintes imposées par les écoles classiques. Cette génération raille ses aînés et transforme leur théorie, s'inscrivant pleinement dans le mouvement romantique, en lutte. Tels Ursus, un des principaux personnages du roman de Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, ces intellectuels étaient « le mécontentement de la création. »⁵⁹. En conséquence, les Jeune France incarnent la marginalité, dessinant les traits de la figure du poète incompris, excentrique et seul. Ils préfèrent ainsi expérimenter l'errance, la dérive car rester sur place, s'enraciner équivaldrait à s'ankyloser, à enfermer la créativité et à l'appauvrir. Le poète bohème, épave élégante aux haillons revendiqués, est une figure cynique, énigmatique, sombre, pétri de la boue et de la nuit pluvieuse, orageuse que Victor Hugo peint avec tant de majesté et de gloire dans son dense et mémorable roman. Marginal, l'intellectuel frénétique l'était, mais anti-social non. Au contraire, dans sa classe et sa distinction volontairement détournées, parodiées, il n'a eu de cesse d'être le porte-parole des déchets de la société. Lorsque Victor Hugo revendique l'esthétique de la laideur, c'est pour faire retentir étouffée d'un peuple opprimé et miséreux, incompris et méprisé.

Il y a chez eux une sorte de romantisme existentiel, une expérience de vie et de texte qui poursuit le projet romantique mais le porte si loin qu'il passe hors normes (...) Leurs œuvres expriment, bien au-delà du roman frénétique, un sentiment d'impossibilité et d'imposture sociale et littéraire.⁶⁰

Si Nerval est ce que l'on peut appeler un homme hors du temps, il n'a pas été totalement un homme hors de l'Histoire. Juillet 1830 a engendré un sentiment de révolte qui a touché la

⁵⁹ *Ibid*, p. 25.

⁶⁰ Glinoeer. *op. cit.*, p. 129.

génération dont faisait partie Nerval. Dans le colloque « Gérard de Nerval autour de 1830 », l'intervenant explique ce sentiment par un contraste entre deux époques. « Face à l'époque héroïque de la Révolution, ou glorieuse de l'Empire, la Restauration ne propose plus qu'un type de société égoïste et glacée, une société fondée sur l'alliance du Trône et de l'Autel. »⁶¹. Il publie ainsi de nombreux articles, tels que « Le Peuple », dans les brochures politiques. Les tensions engendrées par le pouvoir mis en place en cette période est au cœur des débats du Petit Cénacle, dirigé alors par Pétrus Borel. Ce siècle s'exprimera par la rage, le désespoir, les errances solitaires, le rêve, la folie... Le romantisme se définissait comme l'expression de la société par l'exaltation des sentiments, le romantisme frénétique par l'excès. Pour cette génération, la société « n'est qu'un marais fétide »⁶². Pétrus Borel (1809-1859), que l'on surnommait le Lycanthrope⁶³ est l'une des figures emblématiques de l'excentricité frénétique. Membre du cénacle de Victor Hugo ainsi que du Petit Cénacle, le créateur de Champavert prononcera, en héritier de l'esprit sadien ; « Il faut que le poète jette sa bave. »⁶⁴ dans la préface de son recueil de poèmes intitulé *Rhapsodies*. Le désenchantement n'est pas à proprement parler une école, il est davantage la couleur du drapeau de cette génération. Ces jeunes romantiques avaient envisagé l'avenir avec idéalisme. Cette année 1830, Nerval, son camarade Théophile Gautier ainsi que d'autres jeunes frénétiques entrent au Cénacle fondé et dirigé par Victor Hugo. Une année magistrale en ce qu'elle est placée sous l'hospice d'un triomphe, celui du romantisme. Ce romantisme qui, à l'époque, est encore un jeune pousse vigoureux, voit alors son nom raccrocher à l'adjectif *frénétique*. Cette frénésie ne pouvait être qu'une étape indispensable, logique, dans l'évolution de ce mouvement majeur qui signe son passage par le chamboulement des valeurs. Ce visage là du romantisme, brutal, sombre apparaît donc avec ces jeunes plumes impulsives, instinctives, sensibles et anti-conformistes. Tel un cercle mystérieux, fermé au public, le Cénacle se réunit autour du maître, Victor Hugo. Autour du créateur du monstre hugolien, les jeunes frénétiques développent une fougue conséquente de leur qualificatif, plutôt de leur titre de noblesse. L'esprit révolutionnaire⁶⁵, petit démon jonché sur l'épaule des Frénétiques, anime ainsi un profond désir de renouvellement de la littérature. Mais ce qu'il nous semble important de retenir, c'est que cette

61 Michel Carle. "Gérard de Nerval autour de 1830 : espoirs, désillusion, espérance", *Gérard de Nerval : une poétique du rêve*. Paris : Champion, 1989. p. 33.

62 Nerval cité par Pétrus Borel. *La France frénétique de 1830. op. cit.*, p. 211.

63 Ou "loup-garou" ; Borel tenait à cet avatar de la monstruosité frénétique. Le lycanthrope, comme le vampire littéraire, devient une figure majeure de la littérature fantastique. Son caractère hybride, à la fois humain et animal a beaucoup inspiré l'esprit frénétique en ce qu'il symbolise le mieux l'esthétique des contraires.

64 Steinmetz. *op. cit.*, p. 201.

65 Une précaution à avoir sur le terme ; l'on qualifie de révolutionnaire un acte qui bouscule les codes. Le terme ne renvoie pas essentiellement à la Révolution française de 1789.

génération génère une conception de la littérature comme un mode de vie débridé. Jean-Luc Steinmetz, dont nous avons retenu une anthologie consacrée à cette nouvelle génération, décrit ainsi la vie quotidienne du Cénacle et du Petit Cénacle des Jeune France ; « ... tout en injuriant les Perruques de l'Institut, l'architecture « butorde et jumarde » de style néo-latin. (...) Les fêtes sont nombreuses, même si l'argent fait défaut. On boit – dans un crâne (peut-être ?). »⁶⁶ Ce mode de vie débridée, excentrique aux tenues « rouges sang », ainsi que le mentionne Steinmetz, résonne comme l'écho des soirées dans lesquels les auteurs de romans noirs anglais s'enfermaient dans leurs manoirs pour faire naître leurs sombres œuvres dans l'ivresse, la fête et l'exaltation.

Cette vie débridée que mène les Jeunes-France est ce que l'on peut véritablement appeler une course effrénée. Elle coûtera aux rues de Paris son calme et aux adeptes leur intégrité. Mais ils s'en moquaient bien, fidèles qu'ils étaient au pacte signé avec l'esprit de la malice et de la raillerie. L'énergie distillée de l'impulsion frénétique produit alors une série d'ouvrages dont le passage dans l'histoire de la littérature paraît aussi furtif que cette impulsion même. Ici, Sainte-Beuve nous éclaire ; c'est peut-être cet excès qui coûtera au mouvement sa durée. Il est vrai, le frénétisme était prématuré et ne s'était pas construit sur des fondations assez solides. C'était une littérature de l'immédiateté qui a peut-être trop privilégié le sentiment au détriment des bases concrètes et, s'il a voulu renouveler les codes, le frénétique, à force de faire abstraction des contraintes imposées par la forme et le concret, s'est fragilisé. Il n'est guère difficile de se rappeler que la fougue est irréfléchie, c'est là la force mais aussi la faiblesse du genre frénétique. Mais ce n'est pas l'esprit frénétique qui est menacé, simplement le mouvement portant ce nom.

De nouveau, l'ouvrage d'Anthony Glinoyer nous éclaire ; « si le romantisme a à ce point été délaissé par les sociologues de la littérature, c'est aussi que cet objet lui-même file entre les doigts : nulle antithèse, nulle polarisation stables. »⁶⁷. Anthony Glinoyer ne peut être plus explicite sur la naissance du romantisme. Tout comme le frénétisme, le romantisme était une chose insaisissable, qui semblait émerger du néant et qui paraissait avoir de trop grandes ambitions au milieu d'un amas de ruines. Son cheminement, d'abord en tant que mouvement, suit pourtant la même trajectoire que toute création culturelle, elle se forge à travers des obstacles. Le frénétisme est l'une de ces manifestations particulières, longtemps perçue comme illégitime, et qui a pourtant constitué une importante étape pour le mouvement romantique. L'école frénétique, « sortie du néant »⁶⁸, était le miroir éclaté des années 1830.

66 *Ibid*, p. 12.

67 Glinoyer. *op. cit.*, p. 261.

68 *Ibid*, *id.*

« Les grands poètes de la Restauration, Lamartine, Hugo, Vigny, ne se ressentirent pas trop de cette expérience contraire. Ils ne virent pas 1830 comme une faillite... »⁶⁹. L'épisode frénétique traduit les secousses entre les tenants d'un romantisme classique et ceux d'un romantisme du dépassement qui conditionne l'engouement de la génération de la seconde moitié du XIXe siècle pour le recours au fantastique. Il traduit l'échec d'un idéal fusionnel prôné par le romantisme, à une époque manifestement marquée par les révolutions esthétiques. Le sentiment d'échec accompagne le désir de l'ailleurs, la volonté de dépasser les aînés. Si l'idéalisme est le souffle primitif de la conception à la fois philosophique et esthétique du romantisme, le désenchantement qui envahit la génération de 1830 n'efface nullement les croyances du premier romantisme. Le romantisme est né d'une crise surnommée Sturm und Drang : « tempête et assaut », attribuant ainsi ses origines à la fracture sociale causée par la Révolution. De même, le frénétisme était un assaut mené de front. « En réalité, ni la religion de l'Idéal, ni l'investiture spirituelle du Poète, proclamées par la génération aînée, n'étaient abandonnées par la cadette ; elle continue à se réclamer implicitement d'un pacte du Poète avec l'Humanité et avec Dieu, auquel Dieu et l'Humanité ont manqué, non le Poète. »⁷⁰.

Nerval poursuit le vieux rêve idéaliste du romantisme. Mais son oeuvre trouve sa perfection dans l'imperfection. « La littérature, en règle, se nourrit plus volontiers d'insatisfaction et de malheur que de bonheur ou d'espérance... »⁷¹. La hantise du mal laisse supposer un désir d'idéal non pas un amour du désenchantement, c'est l'échec de cette tentative qui nourrit le mythe de création frénétique et, au-delà, le romantisme lui-même. C'est en écrivant dans la douleur que la beauté est façonnée, dans une souffrance que la création réconcilie, admet et fait sienne. Comme le fera remarquer Villiers de l'Isle-Adam dans la postérité du frénétisme ; « ENDURER, POUR DURER ! »⁷². Mais l'accomplissement de l'Idéal est impossible, aussi, l'accomplissement ultime n'est autre que la création elle-même, génie de la frénésie qui n'est ni bon ni mauvais, mais entre deux, toujours entre deux, ce qui symbolise la balance, l'équilibre et dans l'équilibre est la véritable perfection. Sans ténèbres, point de lumière, sans dérive, point de maîtrise, sans occultation point de connaissance et sans néant point de création. La science réduit l'Homme au fait, elle n'envisage pas un au-delà, en ce sens, l'imaginaire frénétique et le fantastique font contrepoids à la société du progrès.

69 Steinmetz. *op. cit.*, p. 7.

70 Bénichou. *op. cit.*, p. 582.

71 *Ibid, id.*

72 Villiers de l'Isle-Adam. "Deux augures", *Contes cruels. op. cit.*, p. 35.

Nous venons de résumer le contexte agité dans lequel Nerval a marché parmi les ombres vers un au-delà. Âme discrète, elle n'en était pas moins frénétique.

b. Nerval, de l'autre côté du miroir

Gérard de Nerval, du signe des gémeaux, était comme Janus, le dieu romain à deux visages regardant dans deux directions opposées. Dans les dernières années de sa vie, Nerval semble de plus en plus se tourner vers l'au-delà. Figure romantique, le frénétisme l'a, en quelque sorte, révélé à lui-même. *Je suis l'autre* disait-il... Il était celui qui recherchait son idéal, comme toute âme romantique. Dans *Le Banquet*, Platon dit que les êtres étaient ces androgynes qui se scindèrent en deux sexes et que l'amour était le désir d'unité. Nerval avait forgé son propre idéal, dans son esprit. En Asie, certains rites sacrificiels ancestraux choisissaient des jumeaux pour sceller la porte séparant le monde des vivants de celui des morts. La dualité, la gémellité, le double sont la base sur laquelle se construit l'oeuvre de Nerval, dans un rapport entretenu avec un au-delà.

Gérard Labrunie était le fils d'un médecin et ancien soldat. Labrunie-père, envisageait pour son fils un avenir similaire, très incompatible avec les arts et notamment la création poétique. Mais celui qui deviendra Gérard de Nerval avait déjà scellé un pacte avec les lettres. Gérard perd sa mère jeune, morte en Allemagne de suites d'une maladie. Il n'a d'elle qu'une image très vague. Incompris par son père, il se met à rêver sa généalogie, se prétendant ainsi fils de Napoléon 1er.

Inscrit au Collège Charlemagne à partir de 1822, Nerval est d'une nature assez réservée et couche sur papier la moindre impression qui lui survenait, en un éclair. Il compose, à cette époque, plusieurs poèmes qu'il signe de divers pseudonymes ainsi que des élégies nationales. Comme la plupart des jeunes intellectuels de son époque, il intègre très tôt le mouvement romantique. Victor Hugo l'accueille dans son cénacle, mais son entrée provoque des réactions mitigées. Dans « En 1832, Antoine Fontaney, fréquentant la société de Victor Hugo, se disait choqué d'y rencontrer « le petit Gérard Bouzingot »⁷³. Ce mot désignait alors ce qu'on appellerait aujourd'hui un « gauchiste », ou à peu près. ». Nerval était accusé (on pense à la fonction de son père) d'avoir servi la royauté sous Louis-Philippe. Il prend part au romantisme parce que son esprit est habité par les idées de Goethe et des premiers romantiques allemands. Traduire *Faust* fut alors un acte décisif, et lorsqu'il reçoit les félicitations de Goethe pour avoir traduit l'oeuvre comme si son esprit avait rejoint celui du créateur originel, l'enthousiasme de

73 Bénichou. *op. cit.*, p. 261.

Nerval grandit de plus en plus. Le Nerval de ses premiers pas littéraires n'est pas le Nerval de 1830. Vers 1826, quoique marqué par une certaine discrétion, Nerval publiera des poèmes polémiques contre le régime mis en place comme on peut le constater dans *En avant marche !* ; « La Politique enfin, cette prostituée (...) Et dont le corps finit en queue. »⁷⁴. Il prend part à la bataille d'Hernani en 1830. L'un de ses poèmes, *Le Soleil et la Gloire*, semble renvoyer à un sonnet de Bürger que Nerval a réécrit et qui porte la marque noire que l'on retrouvera dans son très célèbre *El Desdichado*. « Sur la gloire un instant j'osai fixer les yeux : Un point noir est resté dans mon regard avide. »⁷⁵. Il participe passivement à la révolution des Trois Glorieuses. Il publie néanmoins quelque poèmes et pamphlets mais son esprit est entre-deux mondes, Nerval n'est pas un militant, c'est un rêveur. Lorsqu'il intègre le Petit Cénacle, Gérard trouve le nom d'auteur qu'il gardera définitivement. Néanmoins, Nerval ne prend pas soin de se forger une vraie renommée. Selon Théophile Gautier, il est resté dans l'ombre, à l'écart. Guettait-il quelque chose ? Parlait-il avec un au-delà que lui seul voyait ? Le mystère reste entier, et c'est de son essence que le rêveur tire son inspiration. Nerval semble avoir misé sur un langage de la solitude, sur le risque de l'inaccessibilité. Il publie des articles dans des journaux peu connus du public, où il se plaît à jouer avec les noms (Henri Beyle fut l'un de ses pseudonymes), s'inventant une nouvelle identité à chaque article. Nerval ne s'enveloppe pas de la cape noire du mystère pour paraître hautain, ou inaccessible. Il ne ressent pas l'utilité de briller, il veut que son art brille dans la nuit. Derrière une extrême humilité, il produit ses textes comme un alchimiste. Avec ses nouveaux camarades Jeunes-France, Nerval est entraîné dans les beuveries, les valse démoniaques et le désordre. Arrêté vers 1832, en compagnie de Théophile Gautier, il sortira pour seconder son père face à une épidémie de choléra.

Nerval s'essaye ensuite à tous les domaines ; traducteur, journaliste, poète, dramaturge, romancier, portraitiste... Il fonde la revue intitulée *Le Monde dramatique* en 1836 dans laquelle il investira tout son héritage. Il sera rapidement contraint de fermer la revue. En 1837, il travaille en collaboration avec Alexandre Dumas sur une pièce, *Piquillo*, dont le rôle principal est confié à la comédienne Jenny Colon. Nerval en tombe amoureux et lui voue un culte idolâtre, mais cet amour n'est pas partagé. En 1838, il voyage dans la terre natale de Schiller et de Goethe et publie deux pièces l'année suivante ; *Léo Buckart* et *L'Alchimiste*, en collaboration avec Dumas. En 1842, il part pour le Moyen-Orient dont il transcrit les impressions dans *Voyage en Orient*, publié en 1851. Son voyage serait à l'origine une mission

74 Gérard de Nerval cité par Paul Bénichou. *op. cit.*, p. 224.

75 *Ibid.*, p. 231.

confiée par l'Instruction publique. Sa correspondance de l'époque ne met pas en doute cette hypothèse. « Les missions que Nerval a accomplies ou souhaitées n'étaient nullement de police politique : c'étaient celles qui, aujourd'hui, sont confiées aux attachés culturels ou de presse à l'étranger par tous les États libres du monde... »⁷⁶. Il en reviendra l'esprit porteur de révélations qu'il attribue à l'initiation à la religion des Druzes. Dès lors, il voyagera dans de nombreux pays d'Europe (Suisse, Angleterre, Belgique...). Son errance géographique n'est que la manifestation de son errance psychologique.

Deux démons nommés amour et folie ont déclenché la frénésie dont sont issues les œuvres majeures de Nerval. La mort de Jenny Colon en 1842 provoque un cataclysme, Nerval, comme le dit l'expression, broie du noir ; « Il ne m'a pas suffi de mettre au tombeau mes amours de chair et de cendre, pour bien m'assurer que c'est nous, vivants, qui marchons dans un monde de fantômes. »⁷⁷. Son errance aboutit à une série de crises de folies entre 1841 et 1851, soit dix années chaotiques d'interrogations, d'errances et de rêveries qui conditionnent son écriture et la placent sous le signe d'une forme de frénésie. Pris en charge par un certain docteur Blanche, il passe les dix dernières de sa vie à écrire avec frénésie. Cette période de sa vie, Nerval la passe entre deux mondes, entre la réalité d'une cruauté insoutenable et le rêve. Il « dissipa son patrimoine en entassant toutes sortes de curiosités dans ses mansardes, et menant une vie bizarre et errante. »⁷⁸ dit-on de lui dans la préface du *Faust*. Delvau mentionne Nerval comme une âme qui avait fait le choix de vivre intensément ; « ... il vivait en plein romantisme et en pleine bohème littéraire. »⁷⁹. Sur les conseils de son médecin, il écrira ses chefs-d'œuvre ; *Aurélia* et le recueil des *Filles du feu*.

Gérard décède le 26 janvier 1855, pendu à une grille d'égout rue de la Vieille Lanterne. Il avait cédé à l'appel de l'au-delà depuis longtemps, ce qui conforte l'hypothèse d'un suicide. Tout au long de sa vie, Nerval a timidement préféré au palpable « ce domaine de l'Esprit, que la Raison (...) appelle, avec un dédain vide, l'IMAGINAIRE »⁸⁰, pour citer une âme passionnée de la fin du XIXe siècle. Il distinguait vie spirituelle et vie réelle ; pour lui, il existait deux espaces. Il ne l'avouera que dans son *Aurélia*, bien que ses précédents textes manifestaient déjà ce rapport. « M. Gérard de Nerval, a écrit le docteur Blanche (...) voyait sa folie face à face »⁸¹ ; cela signifie qu'il distinguait *l'autre*, l'esprit qui avait pris possession de sa vie et guidé son errance vers l'autre dimension. Ses facultés n'ont nullement subi de

76 *Ibid*, p. 271.

77 *Ibid*, p. 297.

78 Goethe. *op. cit.*, Notice VIII.

79 Alfred Delvau. *Gérard de Nerval : Sa vie, ses oeuvres*. Paris : Bachelin-Deflorenne, 1885. p. 37

80 Villiers de L'Isle-Adam. *L'Eve future. op. cit.*, p. 331.

81 Delvau. *op. cit.*, p. 304.

chamboulement. Ses textes sont lisibles, cohérents, d'une élégance sobre. C'est sans doute la meilleure écriture pour dire le chaos de l'esprit, la sobriété. Nerval parlait de choses bizarres, mais il savait les dire avec conviction, il en trouvait instantanément un sens et l'expliquait. S'il était un de ces fumeurs d'opium et de haschich ayant séjourné en Orient, au crépuscule des dieux, Nerval a fait de ses hallucinations, de ses orages de pensées une drogue beaucoup plus puissante. Il voulait qu'on le reçoive « au moins en qualité de monstre, de phénomène »⁸². Nerval en bon romantique, avait un idéal qu'il a cherché à conquérir. En bon Frénétique, son idéal était abstrait. Tous les Frénétiques n'ont cependant pas fait de l'imaginaire l'ultime révélation. Son amour pour les mythes, son caractère superstitieux avait rendu son regard attentif au moindre présage. Initié à la religion des Druses à son retour du Moyen-Orient et gagné par ses crises, Nerval développe un certain illuminisme perceptif. Pour lui, la folie est une expérience, or une expérience ne peut être conçue comme tel que par un regard lucide.

Si le frénétisme, ce sombre et fascinant épisode a participé au chamboulement romantique qui visait à remettre en cause les codes et les règles dès lors imposées à l'art, en quoi les textes de Nerval peuvent-ils, indirectement, signifier, à travers le dérèglement, une liberté absolue de la créativité ? Nerval frénétique, illuminé, génie, maudit... Ce sont ces visages de Nerval qui nous intéressent ; ces visages qui sortent de l'ordinaire. Et si *Aurélia* était une créature littéraire issue de la même frénésie créatrice que le *Frankenstein* de Mary Shelley ? Et si le *Voyage en Orient* était un itinéraire au cœur de l'imaginaire, à la source de la créativité même ? Quels aspects du mythe de la création mis en jeu avec la France frénétique de la première moitié du XIXe siècle surgissent de ces textes bizarres et splendides ?

Nous allons suivre Nerval dans sa bohème littéraire à travers les sentiers de l'au-delà, dans l'ombre, là où les idées se fracassent frénétiquement. Si *Aurélia* et le *Voyage en Orient* entraînent le lecteur dans deux cadres exotiques différents (l'un dans l'espace intériorisé, l'autre dans l'espace réel), les deux ouvrages ont en commun une écriture du franchissement dans un au-delà. Qu'est-ce que Nerval recherche dans le dépassement ? Trouve-t-il sa révélation poétique ? Nous accompagnerons nos arguments d'exemples empruntés à d'autres ouvrages de Nerval ainsi que d'autres références jugées démonstratives.

82 Nerval. "Lettre à Alexandre Dumas", *Les Filles du feu. op. cit.*, XVII.

Chapitre II

"Le ténébreux, l'inconsolé"

« La dernière folie qui me restera probablement, ce sera de me croire poète : c'est à la critique de m'en guérir. » **Gérard de Nerval, *Les Filles du feu*.**

Aurélia est une histoire de cauchemar dans laquelle le *moi* semble être le jouet de son propre esprit. Texte insolite, ce court récit est un monstre frénétique en prose, énigmatique, fantastique, surréaliste et chimérique. Issu d'un dérèglement de l'esprit, *Aurélia* est un récit de l'errance, de la frénésie, dans un au-delà spirituel. Dans quelle mesure cet itinéraire dans la dimension psychique est-il manifeste du mythe de création frénétique ?

1. Aurélia : dans la nuit de l'âme

« Pardon de ces idées mélancoliques. » **Gérard de Nerval, *Angélique*.**

Après avoir subi des crises successives de névrose, Nerval décide de retranscrire, dans ce court récit en prose, les épisodes de sa vie ayant suivi la mort de l'actrice Jenny Colon, à laquelle il vouait un véritable culte. Mais *Aurélia* est bien plus qu'un simple récit de rêves à finalité thérapeutique. Il s'agit d'un joyau noir de la littérature frénétique, « le comble, le NEC PLUS ULTRA de l'extravagance, le rêve désordonné d'une imagination en délire »⁸³. La critique contemporaine la perçoit comme l'oeuvre la plus accomplie de Nerval. Suivons à présent ces ténèbres qui semblent tracer un sentier plus accessible qu'il n'y paraît.

a. Tableaux gothiques

Qu'entendons-nous par « tableaux gothiques » ? Notre titre fait référence au fond et à la forme du récit. *Aurélia* fonctionne comme un inventaire d'impressions et de décors. Récit épisodique, proche du journal, *Aurélia* peut également se lire comme une nouvelle fantastique dont l'esthétique repose sur une succession de référents imaginaires et surnaturels. Chaque scène décrite en dévoile une autre. Ces *tableaux* sont imaginaires en qu'ils ne sont que des

83 Nerval. *La Métempsychose. op. cit.*, p. 20.

images, des visualisations à caractère surnaturel, hors du réel qui répondent à une esthétique de l'étrange et à une ambiance angoissante. Pourquoi préférons-nous l'adjectif *gothique* à celui de *frénétique* ? C'est la succession d'images, de décors sur laquelle repose la mécanique d'*Aurélia* qui nous a inspiré ce titre (une littérature du décor) ; « ... les images se présentaient à moi comme des peintures vivantes »⁸⁴. Mais c'est au travers d'un imaginaire frénétique éclaté que l'oeuvre construit ses fondations, au-delà du réel.

Empruntant la plupart de ses références au répertoire du romantisme noir et du fantastique gothique, la fantaisie d'*Aurélia* est obscure. Le récit constitue l'état mature de la rêverie nervalienne ; en effet, Nerval s'est adonné très jeune à la rêverie et à l'expérience imaginaire. « Le pays où je fus élevé était plein de légendes étranges et de superstitions bizarres. »⁸⁵ ; ce pays c'est le Valois, la patrie maternelle, dans lequel le jeune Gérard a passé son enfance, sous la tutelle de son oncle. L'enfance désigne aussi une période de formation propice à la rêverie. C'est le temps des contes de fées, du folklore, des premières angoisses. Le désir d'évasion dans un monde virtuel, imaginaire, fut d'autant plus fort que Nerval était, à cette époque, un personnage solitaire, fragile et entretenant une relation difficile avec son père. *Aurélia* semble se présenter comme la réalisation mature de ces anciennes rêveries et manifeste par une transition, par le biais du rêve, dans un au-delà de la pensée dérégulée que seule l'écriture semble pouvoir rendre déchiffrable. « Je crus comprendre qu'il existait entre le monde externe et le monde interne un lien ; que l'inattention ou le désordre d'esprit en faussaient seuls les rapports apparents, - et qu'ainsi s'expliquait la bizarrerie de certains tableaux semblables à ces reflets grimaçants d'objets réels... »⁸⁶. Le monde dit « externe » désigne le réel, une forme d'ordonnance à laquelle le narrateur échappe toutes les nuits, tandis qu'il est interné dans un hôpital psychiatrique. Dans ce monde réel, le narrateur est accusé de névrose, d'angoisse morbide, d'hallucinations répétitives... Dans le monde « interne », c'est à dire l'inconscient, il est une âme errante, parcourant des contrées bizarres. Le lien qui unit l'un et l'autre s'explique par un rapport à l'imaginaire. Les images perçues dans nos rêves ne seraient, selon la psychanalyse, que des images d'une réalité morcelée. Nerval recevait des explications de la part de son médecin qu'il ne tentera pas de nier mais d'interpréter et d'instrumentaliser. Le monde de l'au-delà spirituel est « grimaçant » en ce qu'il déforme la réalité. Nerval décide cependant d'écrire cette autre *réalité*, d'en déceler le sens à travers son œil d'écrivain, d'artiste. En donnant naissance à *Aurélia*, il a voulu « créer dans la mansarde étroite un ensemble bizarre qui tient du palais et de la chaumière, et qui résume assez bien son

84 Nerval. *Aurélia. op. cit.*, p. 34.

85 *Ibid*, p. 90.

86 *Ibid*, p. 130.

existence errante. »⁸⁷. La mansarde désigne le lieu où l'auteur avait pris l'habitude de stocker ses carnets, journaux et souvenirs. Mais ce lieu clos symbolise également l'enfermement dans lequel l'imaginaire se déploie. Métaphorique de l'isolement psychologique vécu par Gérard, la mansarde et ses ténèbres est le berceau de tout cet imaginaire que Nerval transformera en rapport mystique au réel.

Ce franchissement progressif dans un au-delà se manifeste par une vision hallucinatoire du réel ; « ... tout dans la nature prenait des aspects nouveaux, et des voix secrètes sortaient de la plante, de l'arbre... »⁸⁸. De ces déformations du réel s'opère une rupture que l'on peut interpréter comme une transition, d'un point de vue strictement nervalien. L'hallucination de la bague symbolise cette rupture ; le narrateur se souvient avoir offert à Aurélia une bague trop grande qu'il aurait voulu couper pour ajuster la taille de l'anneau au doigt de la belle. Il croit alors voir couler du sang du doigt coupé, entendant le grincement de la scie. Voilà une scène de contes de fées détournée ! Peut-être pense-t-on à la légende de *Peau d'Âne* dans laquelle le prince du royaume fait essayer une bague qui ne va à aucune femme, sauf à celle que la destinée lui promet. Cette hallucination exprime une fragmentation, un morcellement graduel du réel, par lequel s'ouvrent les portes en ivoire de cet au-delà inconscient. L'anneau, de par sa forme arrondie, est l'implicite métaphore d'un tunnel, le tunnel dans lequel la frénésie imaginaire précipite. « Je me sentais glisser sur comme sur un fil tendu dont la longueur était infinie. »⁸⁹. Le fil tendu peut aisément faire penser à la toile d'araignée déroulée. Le fil n'est pas sensé représenter la stabilité ; fin, tendu, il traduit la faiblesse du lien qui relie la conscience d'une réalité à sens unique et la tentation de l'au-delà, d'une dimension parallèle. Tel un héros de roman gothique, le narrateur d'Aurélia est victime de sa propre curiosité et se retrouve entraîné dans un labyrinthe intérieur lui inspirant à la fois la peur et le plaisir.

Mais la plus illustrative des hallucinations décrites est celle de la *mort* d'Aurélia. « ... je vis devant moi une femme au teint blême, aux yeux caves... »⁹⁰ ; cette image est classique dans les romans gothiques. La pâleur, les yeux enfoncés, l'aspect cadavérique sont des codes issus de cet héritage. Avec le romantisme noir et le frénétisme, la beauté a viré de bord dans l'ombre introduite, en France, par Hugo comme le lieu d'une beauté contrastée et brutale. Cette beauté mortifère est issue d'un rapport entre esthétique et mort fantasmée. Car cette hallucination revêt le masque de la mort. Associée aux ténèbres, la mort désigne indirectement la perte de repères, la conscience envahie par l'inconnu, l'inexpliqué. Les yeux caves en sont

87 *Ibid*, p. 114.

88 *Ibid*, p. 110.

89 *Ibid*, p. 63.

90 *Ibid*, p. 22.

une illustration ; si l'œil est considéré comme le miroir de l'âme, les orbites noirs indiquent l'absence de regard. Jamais l'expression *se perdre dans les yeux* n'aura été aussi explicitement illustrée. Il semble qu'Aurélia soit à la fois un guide invisible qui aide l'être errant à venir à bout de sa quête mais aussi le mauvais génie qui l'entraîne dans le cauchemar. En effet, Aurélia n'existe que dans le souvenir du narrateur, il ne s'agit que d'un nom qu'il choisit de donner au fantôme d'une femme qu'il avait aimé et dont la mort réelle aurait provoqué cet éclatement du *moi* et de sa perception.

Le narrateur glisse peu à peu dans une dimension qu'il ne parvient pas à identifier. L'ombre, symbolique de l'inconnu, envahi peu à peu sa conscience et sa perception ; « L'Univers est dans la nuit. »⁹¹. Comme le disait si justement Hugo, décrivant la force de la nuit sur les choses dans *L'Homme qui rit*, de ce monde ; la nuit est ce que nous ne comprenons pas, ne voyons pas ; la nuit est une absence de sens, une « mainmise sur notre âme. »⁹².

« Puis le tableau se forme, une clarté nouvelle illumine et fait jouer les apparitions bizarres : - le monde des Esprits s'ouvre... »⁹³. La dimension du rêve, dont la perspective est ouverte par cette dissolution du réel et de son sens dans la nuit de l'âme, est chaotique, composée d'images compilées, de scènes variées, envahie par les fantômes. Nous appelons *fantôme* des manifestations, des images ou plus précisément, des fantômes. « L'invisible est alors ce que l'on ne peut cesser de voir. »⁹⁴ rappelle Maurice Blanchot. En effet, dans le récit, l'ombre laisse place à ce que Nerval appelle le *monde de l'invisible*. Un monde qui ne se voit guère plus avec les yeux, mais avec la pensée. Ces décors surnaturels parmi lesquels le narrateur erre ne sont que des projections du réel ; il observe ainsi de gigantesques « fantômes de constructions »⁹⁵. Il est courant, dans la tradition des *ghost stories*⁹⁶ anglaises de suivre un parcours dans une maison hantée peuplée de souvenirs. Certaines scènes font penser à ces histoires de fantômes dans lesquels la maison ou le manoir devient un labyrinthe ramenant dans le passé, au temps des ancêtres ou des aïeux. Ainsi, le narrateur retrouve, au cours de son itinéraire, une « maison riante »⁹⁷, au bord du Rhin, dévoilant une époque antérieure et dans laquelle il aperçoit un tableau représentant Lorely, la fée du fleuve en question. La présence de cette peinture renvoie à l'enfance de Nerval et au temps des vieilles légendes qui avaient

91 *Ibid*, p. 46.

92 *Ibid*, p. 104.

93 *Ibid*, p. 7.

94 Maurice Blanchot. *L'Espace littéraire*. Paris : Gallimard, 1999. p. 214.

95 Nerval. *Aurélia. op. cit.*, p. 36.

96 Genre en vogue dans l'Angleterre du XIXe siècle désignant les nouvelles mettant en scène un manoir hanté.

97 *Ibid*, p. 32.

nourri son imaginaire. Il y remarque la présence d'un oiseau perché sur une vieille horloge qu'il croit être l'âme de son oncle maternel. La scène fait immédiatement penser au poème en prose d'Edgar Poe, *Le Corbeau*, dans lequel le poète pleure la disparition de sa bien-aimée et reçoit la visite d'un corbeau étrange. Si dans le poème de Poe, l'oiseau-prophète ne cesse de répéter « Jamais plus ! », perché sur un buste de Pallas, l'oiseau décrit par Nerval lui parle de sa famille et lui fait une révélation ; « ... maintenant, *elle* est avec nous. »⁹⁸. Le pronom désigne sans conteste la morte, Aurélia, perdue à jamais dans les limbes. Plus tard, dans le récit, le narrateur rencontre le fantôme de son oncle ainsi que d'autres personnes appartenant à un passé révolu.

Aurélia, du moins sa présence, semble hanter ce labyrinthe. Au bout d'allées « en croix »⁹⁹, envahies par les ronces¹⁰⁰, tandis qu'il poursuit une inconnue qui devient une ombre ; « ... je me heurtai à un pan de mur dégradé, au pied duquel gisait un buste de femme. En le relevant, j'eus la persuasion que c'était *le sien*... Je reconnus les traits chéris et, portant les yeux autour de moi, je vis que le jardin avait pris l'aspect d'un cimetière. »¹⁰¹. Le visage de marbre d'Aurélia ramène la désolation ; si le narrateur traversait au début un jardin, accompagné de figures féminines ravissantes, la vue du buste ranime le souvenir et modifie instantanément le paysage.

Certaines scènes provoquent l'émerveillement ; le narrateur voyage ainsi dans un jardin, accompagné d'une famille inconnue, angélique et accueillant. La pâleur initiale contraste ainsi avec « l'éclatante blancheur »¹⁰² et les « figures radieuses »¹⁰³. La lumière fait ainsi refléter l'éclat des âmes, ou souvenirs des êtres disparus. L'errance oscille entre euphorie et euphorie. Le récit laisse place à l'horreur, comme l'illustre le passage ci-dessous.

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 devant moi ; seulement ces 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...¹⁰⁴

98 *Ibid*, p. 32.

99 *Ibid*, p. 45. Note : une des énigmes du texte. Si les allées sont en forme de croix, elles indiquent la croisée des chemins et donc les possibles. Mais la croix peut aussi représenter un crucifix (mort, rédemption).

100 La végétation est envahissante comme l'ombre. La ronce peut signifier implicitement la douleur dans laquelle naît l'oeuvre, telle la rose qui sous ses pétales abrite des épines.

101 *Ibid*, p. 46.

102 *Ibid*, p. 127.

103 *Ibid*, p. 128.

104 *Ibid*, p. 117.

L'histoire universelle écrite en lettres de sang indique le caractère douloureux et cruel de la grande Histoire qui s'est bâtie au prix du sang versé. L'image de la femme tranchée et du « fouillis sanglant » peut être associée au répertoire frénétique. Nerval, créateur de *La Main enchantée* livre une scène brutale et horrifique dans laquelle la femme est découpée, morcelée. Auparavant, nous avons cité la scène du jardin dans lequel l'auteur trouve un buste d'Aurélia. De nombreuses interprétations sont possibles, néanmoins, puisque nous nous intéressons au Nerval frénétique, nous pouvons voir dans ce tableau de carnage digne d'un Salvador Dali, une allusion à la création frénétique. En effet, l'au-delà parcouru par le narrateur est composé de morceaux, de pièces imaginaires. Nous savons que le début de la dérive commence avec la perte de la femme aimée. Du doigt coupé à une marée humaine de sang, il n'y avait qu'un pas à franchir. Est-il possible que par l'écriture, l'auteur cherche à recomposer une femme idéale, femme imaginaire de papier ? Cet itinéraire fait de pièces serait-il l'âme éparpillée de la figure féminine ? Cette hypothèse serait légitime, compte tenu de la question majeure que nous nous posons, à savoir le mythe de création frénétique. Il n'est pas improbable qu'*Aurélia* soit une allégorie de la création sous forme d'errance, de puzzle, et que le morcellement suggère la recomposition imaginaire d'un souvenir éparpillé.

Il existe, dans le texte, une autre scène significative dans laquelle le narrateur assiste à la création du monde. Cependant, il ne mentionne pas ce monde comme étant la terre mais « une planète obscure »¹⁰⁵ où germent des reptiles hideux. « Puis les monstres changeaient de forme (...) j'avais un corps aussi étrange que le leur. »¹⁰⁶. La scène est une possible métaphore de la création frénétique, au travers de cette visualisation de la genèse terrestre ; la planète obscure, envahie par les ombres, et le passage de la monstruosité à l'humanité. Le frénétisme hugolien avait introduit le mouvement par le processus inverse de création ; dans *L'Homme qui rit*, ce sont les humains qui mutilent la nature humaine.

Autre caractéristique de cet au-delà, que l'on peut interpréter comme allégorie de la création, la démesure. Tout est immense ou tout le devient. La démesure renvoie à la taille mais aussi à une déformation du réel. Les exemples foisonnent mais nous n'en prendrons que deux parmi les plus démonstratifs. Le premier évoque une femme qui change de taille ; « ... elle se mit à grandir sous un clair rayon de lumière, de telle sorte que peu à peu le jardin prenait sa forme... »¹⁰⁷. L'on est tenté de penser à *Alice au pays des merveilles*, dans lequel l'héroïne de ce récit entre rêve et cauchemar, change de taille. De nouveau, il est question du corps ; la fusion avec la nature peut être une métaphore de mort dans laquelle le corps

105 *Ibid*, p. 47.

106 *Ibid*, p. 51.

107 *Ibid*, p. 45.

retourne à la terre. Mais la taille gigantesque de la femme fusionnant avec ce monde peut être interpréter comme la démesure créative.

La seconde scène se déroule tandis que le narrateur traverse les couloirs d'un dédale plongé dans les ténèbres.

Je me perdis plusieurs fois dans les longs corridors, et, en traversant une des galeries centrales, je fus frappé d'un spectacle étrange. Un être d'une grandeur démesurée – homme ou femme – je ne sais, voltigeait péniblement au-dessus de l'espace et semblait se débattre parmi les nuages épais. Manquant d'haleine et de force, il tomba...¹⁰⁸

La chute de cette créature, mi-humain, mi-monstre (androgyné, ailé) évoque celle d'Icare qui a volé trop près du soleil et qui a brûlé ses ailes en cire. La plupart des poètes maudits s'identifiaient à Icare dont l'élévation échouée traduisait le sentiment d'échec et de désenchantement. D'autre part, l'androgynité et la nature fantastique semblent rapprocher la créature de la chimère, symbole de la création et de l'hybridité¹⁰⁹.

L'imaginaire est par essence démesuré. Le narrateur erre dans un au-delà imaginaire, un fouillis, univers chaotique qui contraste avec l'ordonnance du réel. Ce délire géographique dans lequel nous plonge le récit est à la fois l'illustration du délire réel dont le *moi* est victime et de la tentative, à travers une écriture de l'errance, d'attribuer un sens à cette anti-réalité. Nerval a traversé ce que Victor appelle la « ... brume incohérente du cauchemar, dans ces ténèbres des rêves qui font trembler tous les contours, grimacer toutes les formes, s'agglomérer les objets en groupes démesurés, dilatant les choses en chimères et les hommes en fantômes. »¹¹⁰. La création poétique traduit cette errance à la recherche du sens ou de la forme dans l'informe et le démesuré. Ce qui est à jamais perdu dans le réel est à jamais fixé dans l'imaginaire. L'écriture cherche ainsi à donner sens à cet itinéraire dans le rêve et construit un mythe de la création poétique. Cet au-delà, c'est l'au-delà de la pensée, le chaos informe des idées et des rêveries.

Je me sentais emporté sans souffrance par un courant de métal fondu, et mille fleuves pareils, dont les teintes indiquaient les différences chimiques, sillonnaient le sein de la terre comme des vaisseaux et des veines qui serpentent parmi les lobes du cerveau. Tous coulaient, circulaient et vibraient si bien que j'eus le sentiment que ces courants étaient composés d'âmes...¹¹¹

108 *Ibid*, p. 23.

109 Indique une nature mélangée ou composite.

110 Hugo. *Notre-Dame de Paris. op. cit.*, p. 45.

111 Nerval. *Aurélia. op. cit.*, p. 32.

Dans cette visualisation, la frénésie est illustrée par les connexions cérébrales. Ces courants composés d'âmes traduisent une puissance motrice de la création poétique ; ces âmes qui traversent les conduits ne sont ni plus ni moins que les idées électrisantes qui traversent l'esprit de l'auteur. En outre, le tunnel est une métaphore de la traversée de l'au-delà, le passage dans la dimension de l'esprit, le « chaos intellectuel, tel que l'on a souvent décrit le chaos matériel... »¹¹² dont parle l'avidé docteur Faust.

Aurélia est une créature pétrie par cet imaginaire à la fois frénétique et mystique. Nerval cherche à en faire une idole de papier, mais tous ses contemporains ne reconnaissent pas la valeur de cette histoire d'amour entre l'homme et sa chose, entre l'inventeur et sa créature. Ainsi ; « tout mon travail était à refaire, car les fous, jaloux de mon bonheur, se plaisaient à en détruire l'image. »¹¹³. Nerval fait allusion à tous ceux qui l'accusent de folie, à tous ceux qui ne voient pas au-delà. « Comme il est profond, ce mystère de l'Invisible ! Nous ne pouvons le sonder avec nos sens misérables... »¹¹⁴ s'exclame Maupassant dans *Le Horla*, texte de la postérité. Ce voyage dans un au-delà imaginaire est le fruit d'une « fissure » qui creuse « un abîme profond »¹¹⁵. L'écriture réinvente le réel, un réel démesuré à l'image de l'esprit lui-même et de son inspiration à l'infini. L'écriture d'*Aurélia* est cette même exaltation paradoxale dont parle Max Duperray à propos des poètes de la tombe ; « la confusion entre culpabilité et mortalité n'empêche pas une volonté de savoir, une aspiration à la divinité, tout ce qui préfigure le rêve transgresseur du gothique. »¹¹⁶. Nerval tend à transgresser, à profaner le souvenir d'*Aurélia* mais il est conscient du caractère sacré de la mort. Ce rêve transgresseur se solde par l'acte de nier la mort et de recréer le souvenir par le rêve.

La beauté d'*Aurélia* est amère, comme le dira si bien Rimbaud en 1873. C'est la beauté *injurée* et recréée par les frénétiques. Mais *Aurélia* est également le récit de la dérive, de l'errance, dans lequel le *je* est lancé à la poursuite d'un objet précis. Quel est le sens de cet itinéraire dans le cerveau « où tombe la pluie, où règne la nuit, où l'intelligence se débat, haletante, désespérée, sous les toiles d'araignées immondes... »¹¹⁷ ?

112 Goethe. *op. cit.*, (préface) p. 3.

113 *Ibid*, p. 49.

114 Guy de Maupassant "Le Horla", *Oeuvres complètes de Guy de Maupassant*. Paris : Flammarion, 1924. p. 9.

115 Nerval. *Aurélia. op. cit.*, p. 128.

116 Duperray. *op. cit.*, p. 16.

117 Delvau. *op. cit.*, p. 96.

b. L'itinéraire, un genre nouveau ?

Les textes composant notre corpus se présentent donc comme des itinéraires littéraires. « Où vais-je ? » s'interroge souvent Nerval dans l'introduction au *Voyage en Orient*. Si *Aurélia* décrit un voyage dans l'au-delà fantasmé, l'on peut parler d'errance frénétique ; « Cette nuit, mon rêve s'est transporté... »¹¹⁸. Les digressions que nous rencontrons dans de nombreux récits tels que la nouvelle « Angélique » nous le confirment. Nerval s'adresse ainsi au lecteur qu'il est conscient d'entraîner ; « Pardonnez-moi ces digressions... »¹¹⁹ La plume nervalienne est frénétique en ce qu'elle laisse déployer les idées immédiates. Loin de contraindre l'inspiration et la forme, l'écriture laisse courir les images et la pensée. « Étais-je allé trop loin dans ces hauteurs qui donnent le vertige ? »¹²⁰. Ce dé-règlement commence ainsi par la confrontation de l'écrivain à l'infaisable. Dans *Nerval, le « rêveur en prose »*, Jean-Nicolas Illouz décrit ainsi ce que l'on peut appeler le début du glissement, de la chute, tandis que Nerval cherche à produire un roman sur l'histoire de l'abbé Bucquoy ; « En se liant ainsi à un objet perdu, - une « chose absente », l'écriture glisse insensiblement hors du cadre social de la loi. »¹²¹ La tentative de Nerval pour suivre les règles imposées par le genre, le code, l'ordre, la limite est un échec. L'inflexibilité en est la cause ; le désir émanant de la créativité peut-il vraiment être limité ? Lorsque Nerval s'interroge sur l'avenir de son œuvre, il pose, inévitablement, le problème du devenir de la créativité et donc de la vocation même de l'écrivain. C'est pour cette raison que, durant les dernières années de sa vie plus précisément, Nerval se laissera entraîner, peut-être malgré lui, par ses propres mots. Mais si nous pensons que ça n'est là qu'un fait ordinairement associé à tout écrivain, nous sommes quelque peu loin de la vérité ; ce glissement va entraîner, au même niveau que le dérèglement de la personnalité de Nerval, un profond dé-règlement de l'écriture. La multiplicité des directions textuelles manifestent la flexibilité de la pensée et un refus inconscient d'une ordonnance. Nerval fixe néanmoins un projet et produit des récits dont la forme est, au départ, identifiable ; lettres, carnets de voyage, contes, sonnets... Mais le texte semble surtout raconter la dérive et la recherche de quelque chose de plus pur, de plus singulier qui gravite dans un espace au-delà. « Je m'y perds, n'étant encore, je le reconnais, qu'un bien faible historien. »¹²² ; l'objectif n'est pas l'authenticité, Nerval conte une histoire et le peu d'informations dont il dispose lui permet de privilégier le travail imaginaire. Peu importe, au fond, que l'histoire d'Angélique de Longueval soit

118 *Ibid*, p. 127.

119 Nerval. "Angélique", *Les Filles du feu. op. cit.*, p. 9.

120 Nerval. *Aurélia. op. cit.*, p. 37.

121 Jean-Nicolas Illouz. *Nerval le "rêveur en prose"*. Paris : PUF, 1997. p. 11.

122 *Ibid*, p. 88.

authentique, elle est légendaire ce qui signifie qu'elle est soumise au doute. La nouvelle suggère indirectement que ce qui importe n'est pas la restitution des faits, mais ce que l'on en fait. Bien des ouvrages sont nés de légendes, de toute cette brume autour de mythes que l'on appelle le mystère. « Le mystère est l'essence des choses surnaturelles – comme le génie, qui perd de son merveilleux en s'humanisant... »¹²³ dit Delvau. En effet, le surnaturel habite l'imaginaire nervalien ; si la création du monde réel est divine, la création du monde fantasmé est humaine et fait appel au génie. L'œuvre naît dans l'écriture de l'oeuvre, elle n'a ni linéarité, ni finalité. À l'égal de la bataille frénétique, le récit s'engage dans l'inconnu. Prenons pour exemple le *Faust* de Goethe traduit par Nerval. Loin d'être une simple histoire de pacte diabolique, la pièce est une métaphore de la frénésie et de la soif de connaissance qui mène le personnage principal aux enfers. « Et je vois que nous ne pouvons rien connaître ! »¹²⁴ se lamente le docteur Faust, avide. La venue de Méphistophélès le confronte ainsi à un dilemme ; recevoir la révélation ultime et risque ainsi son âme ou bien vivre ses derniers instants et mourir dans l'ignorance. « Faut-il obéir à cette impulsion ? »¹²⁵ ; un questionnement pour le moins *frénétique*. Le texte nervalien y obéit sans conteste. C'est pourquoi nous insistons sur le choix du terme d'*itinéraire littéraire* dans un au-delà de la pensée où se joue la mise en œuvre du texte. Méphistophélès n'aurait pu mieux définir le cheminement déréglé de l'oeuvre ; « Toujours son esprit chevauche dans ces espaces, et lui-même se rend compte à moitié de sa folie. »¹²⁶ L'écriture ne se borne pas. « Lance-toi dans l'espace ! »¹²⁷ : telle serait la devise de la frénésie nervalienne.

Le déploiement de l'écriture suit ainsi celui de l'imagination. *Aurélia* est surtout le récit d'une avancée à tâtons dans l'indéfinissable espace de l'esprit où le sens même se forme. « Le rêve est une seconde vie. Je n'ai pu percer sans frémir ces portes d'ivoire ou de corne qui nous séparent du monde invisible. »¹²⁸ Ce monde invisible c'est celui de l'esprit. Villiers de l'Isle-Adam reprendra cette sentence nervalienne dans l'un de ses *Contes cruels* ; « ... que le grand Songe de la Vie et de la Mort entr'ouvrit un moment ses portes infinies ! »¹²⁹ L'esprit est donc un espace infini, invisible que l'écriture permet d'imaginer.

Voyage psychédélique, presque kaléidoscopique, *Aurélia* repose sur une série de couches successives de décors hallucinants sans *présence* ; « Il me semblait que mes pieds

123 Delvau. *op. cit.*, p. 8.

124 Goethe. *op. cit.*, p. 39

125 *Ibid*, p. 46.

126 *Ibid*, p. 37.

127 *Ibid*, p. 40.

128 Nerval. *Aurélia. op. cit.*, p. 17.

129 Villiers de l'Isle-Adam. "Véra", *Contes cruels. op. cit.*, p. 25.

s'enfonçaient dans les couches successives des édifices de différents âges. Ces fantômes de constructions en découvraient toujours d'autres... »¹³⁰. L'absence de repères se manifeste par une instabilité de l'espace, sans résistance, chimérique. Peut-on penser que ces « édifices sans âges » traduisent l'absence de sens de l'Histoire elle-même ? Les âges désignent les époques et la matière ectoplasmique de ces constructions qui s'effondrent les unes après les autres suggère l'absence de solidité, l'effritement. Cette scène est métaphorique du temps ; rien ne dure et rien n'a de sens si ce n'est celui du désir. On observe les mêmes procédés dans « La Nuit du 31 décembre », conte dans lequel l'héroïne traverse son propre rêve.

Il lui sembla que tous les plafonds de l'hôtel s'écroulaient les uns sur les autres avec un fracas épouvantable mais d'une manière tout à fait contraire aux lois de l'attraction newtonienne. Ceux au-dessus desquels elle se trouvait descendirent jusqu'aux fondements de l'hôtel (...) Tout à coup, Betty ne vit plus ni calendrier ni muraille, et elle se trouva dans une admirable cathédrale. Cette cathédrale n'était bâtie ni en pierre ni en marbre. Elle était formée toute entière de rayons de jour...¹³¹

Dans ce conte fantastique, au cours d'un rêve, la jeune lady se voit traverser des couches successives de décors qui disparaissent les uns après les autres. L'écroulement des murs laisse ainsi place à un édifice en « rayons de jour », symbolisant l'absence de l'emprise de la matière. Le romantisme noir se manifestait par une esthétique de la décadence et de la ruine, les textes de Nerval en sont un modèle. Mais au-delà d'une représentation cauchemardesque des effets du temps, cette scène fait écho à un passage révélateur de *Notre-Dame de Paris* ; « La pensée humaine découvre un moyen de se perpétuer non-seulement plus durable et plus résistant que l'architecture (...) *Le livre va tuer l'édifice.* »¹³² Les réalisations imaginaires résistent, elles ne s'effriteront pas, elles sont malléables, sans bornes. L'esprit transcende la matière. Il n'est pas au-dessus mais au-delà. Méphistophélès peut le confirmer ; l'homme n'est qu'un « petit monde de folie qui se regarde ordinairement comme formant un entier... »¹³³

L'œuvre de Nerval transcende les limites et traduit un franchissement vers le sublime. La frénésie s'illustre ainsi dans une dérive textuelle explorant les chemins des possibles. Nous ne pouvons bien évidemment nous soustraire au fait que l'esprit de Nerval, à l'époque où il écrit *Aurélia*, est brisé. La folie est problématique en ce qu'elle implique une vision hallucinatoire du réel et met en jeu l'intégrité du sens délivré par le texte. Mais un fou qui narre sa folie est à

130 *Ibid*, p. 39.

131 Nerval. "La Nuit du 31 décembre", *La Métempsychose, suivi d'autres contes fantastiques. op. cit.*, p. 96.

132 Hugo. *Notre-Dame de Paris. op. cit.*, p. 98.

133 Goethe. *op. cit.*, p. 65.

moitié lucide. Dans la partie suivante, nous tenterons d'interpréter *Aurélia* non pas comme un texte issu de l'esprit névrotique d'un homme brisé mais comme une course effrénée et parfaitement lucide à la recherche du sens.

2. De la folie au sublime : voyage vers l'absolu

« C'était bien lui, ce fou, cet insensé sublime... »

Gérard de Nerval, *Le Christ aux oliviers*.

« Il existe des réalités ici-bas qui sont comme issues de l'inconnu... »¹³⁴ rappelle Hugo. *Aurélia* est un récit sur l'inconnu, sur l'au-delà. Mais il n'est pas une simple histoire de délire psychique, de visions morbides. Doit-on y voir une aliénation de l'écriture ou une écriture sur l'aliénation ? Peut-on parler de texte para-normal ?

a. Analyses...

Dans la première partie d'*Aurélia*, Nerval expose son projet ; « Je vais essayer, par exemple, de transcrire les impressions d'une longue maladie... »¹³⁵. Il est donc conscient de ce qu'il a l'intention d'écrire. Lorsqu'il dit à Alexandre Dumas que « la mission d'un écrivain est d'analyser sincèrement ce qu'il éprouve dans les graves circonstances de la vie »¹³⁶, il ne nie pas ses délires, il en est conscient. Mais son texte est-il une analyse ? Le verbe « analyser » et l'adverbe « sincèrement » se contredisent quelque peu ; une analyse médicale est objective et base ses critères sur des constats. La sincérité appartient au registre de la subjectivité, des sentiments. Nerval a précisément exprimé, en bon Romantique¹³⁷ qu'il était, le projet de retranscrire des impressions. En effet, *Aurélia* est un récit dans lequel l'auteur interprète ses rêves selon ses connaissances en matière de symbolisme et selon ses convictions personnelles. La tentative de relecture, d'auto-analyse se manifeste clairement dans l'oeuvre ; « ... le désordre d'esprit en faussaient seuls les rapports apparents, - et qu'ainsi s'expliquait la bizarrerie de certains tableaux semblables à des reflets grimaçants d'objets réels... »¹³⁸ Le rêve est une déformation du réel. « Il semblait que chacune eût les traits de plusieurs de ces

134 Hugo. *L'Homme qui rit. op. cit.*, p. 61.

135 Nerval. *Aurélia, op. cit.*, p. 17.

136 *Ibid*, p. 25.

137 La philosophie romantique prônait la subjectivité et la pensée individuelle au détriment de l'objectivité.

138 *Ibid*, p. 130.

personnes. Les contours de leurs figures variaient... »¹³⁹ ; selon la psychanalyse, les visages rencontrés en rêve sont le résultat d'une compilation de visages réels mémorisés. Il en va de même pour les scènes ou les décors. Mais *Aurélia* n'est pas le simple récit d'une défiguration de la réalité ; le texte répond à un vrai projet. Nerval cherche, par l'écriture, à dompter sa propre folie et, au fur et à mesure, ses impressions se dérèglent, ou plutôt, elles évoluent. Jankélévitch traite de cette problématique dans *L'Aventure, l'ennui, le sérieux* ; « La conscience meurt à petits traits de sa bonne mort... (...) Comment renoncerait-elle à cette euthanasie dominicale, à la morbidesse de ses douces réminiscences, à sa chère et inavouable neurasthésie ! « Délectation morose », dira-t-on... Sans doute, mais que faire contre un malade amoureux de sa propre maladie... »¹⁴⁰. La frénésie prend forme dans ce plaisir de la corruption des sens. En effet, la folie est admise comme une forme d'appréhension du monde par l'imaginaire ou la représentation, d'une part, d'une appréhension du monde des idées d'une autre part. Pour Nerval, si être qualifié de fou est le prix à payer pour connaître une révélation, c'est à dire une inspiration, il y consent. *Aurélia* n'est pas un texte inintelligible écrit par un lunatique ; il s'agit d'un texte descriptif portant un regard tout à fait lucide sur l'état de folie et sur une possible interprétation de l'esprit comme espace au-delà, supérieur à l'espace réel. « ... on m'avait cru fou (...) aux yeux des mortels j'ai recouvré ce qu'on appelle vulgairement la raison... »¹⁴¹ dit-il à Alexandre Dumas. L'adverbe « vulgairement » traduit une dépréciation de la définition accordée à l'état de raison. En effet, Nerval s'insurge contre une approche du monde strictement rationnelle et ordonnée. Il fait, à ce propos, un clin d'œil au point de vue impérieux de certaines figures des Lumières, associés aux inquisiteurs ; « Avoue ! Me criaient-ils, comme on faisait jadis aux sorciers et aux hérétiques, et je suis convenu de me laisser classer dans une *affection* définie par les docteurs et appelée indifféremment théomanie ou démonomanie... »¹⁴² Nerval affirme ainsi s'être laissé *classer*. « ... la science a le droit d'escamoter ou réduire au silence tous les prophètes et voyants... »¹⁴³ La voix narrative d'*Aurélia* est celle du poète romantique, maudit et incompris. Elle est, dans la continuité, celle du frénétique qui a cherché à dévoiler ce qui est tapi dans l'ombre, ce qui n'est pas reconnu par le savoir. « ... j'en suis même à me demander s'il (son rêve) n'était pas plus *vrai* que ce qui me semble seul explicable et naturel aujourd'hui. »¹⁴⁴ ; l'adjectif volontairement inscrit en italique indique une contestation non pas de ce qui est (réel) mais d'une doctrine qui se reconnaît

139 *Ibid*, p. 43.

140 Vladimir Jankélévitch. *L'Aventure, l'ennui, le sérieux*. Paris : Aubier Montaigne, 1976. p. 137.

141 Nerval. "Lettre à Alexandre Dumas" in *Les Filles du feu. op. cit.*, I-II.

142 Nerval. *Aurélia. op. cit.*, p. 8.

143 *Ibid*, p. 17.

144 *Ibid*, p. 7.

comme un sens inébranlable donné à ce monde. Ce qu'a vécu Nerval fut une révélation personnelle non pas une maladie ; « Je ne sais pourquoi je me sers de ce terme de maladie... »¹⁴⁵. Il rappelle à Alexandre Dumas que cette tentation de la folie est un phénomène des plus courants en ce qu'il touche à un désir universel ; « ... chacun désire le devenir (fou) pour suivre ce guide entraînant dans le pays des chimères... »¹⁴⁶. Ce passage porte en lui les échos de l'esprit frénétique. Nerval, comme ses contemporains romantiques et frénétiques, considéraient l'esprit et ses propres créations comme supérieurs et donnant ainsi un sens au réel.

L'entreprise de Nerval, en écrivant *Aurélia*, est clairement justifiée ; l'oeuvre porte sur un itinéraire de l'âme au travers d'un chemin unique : le rêve. On peut donc parler de récit de rêve, de récit thérapeutique si nous nous référons au contexte d'écriture. En littérature, avec Lamartine notamment, la rêverie devient l'objet de la prose et de la versification. Mais la rêverie littéraire, dont l'origine est attribuée au texte de Rousseau intitulé *Les Rêveries du promeneur solitaire* (1778), est à distinguer du récit de rêve. Chez Nerval, le terme doit être rapproché du sens médical : il s'agit bel et bien d'un récit de rêves mise en littérature.

Freud aura inventé la clinique du déchiffrement des images ou visualisations produites par l'inconscient. Dans une approche thématique du double dans la littérature, l'auteur fait le constat suivant ; « Selon Freud, puis Lacan, la littérature et la psychanalyse se rencontrent en ce point où toutes les deux interrogent, l'une par les moyens de l'art, l'autre par ceux du concept, le tissu signifiant dans lequel est pris le destin de l'homme... »¹⁴⁷. Cette association confirme ainsi le projet initial d'*Aurélia* ; la recherche du sens. S'il y avait renoncé, le résultat n'aurait peut-être pas été tel qu'il nous ait présenté. L'auteur procède ainsi à une interprétation artistique de ses propres failles. En tant qu'être dévoué à l'imaginaire, Nerval se sert de la représentation, des symboles, de la vérité mythique et mystique ; « Il puise dans le vivier des mythologies et dans les divers héros mythiques qu'il retient, il s'incarne ; il se masque ainsi sous des identités multiples, mais en même temps éclaire sa propre destinée. »¹⁴⁸. Cet espace du *moi*¹⁴⁹ est la continuité du réel dans l'absolu. Nerval, à son époque, avait déjà conscience de ce que la psychanalyse théoriserait des années après le passage de l'auteur sur terre ; « ... un engourdissement nébuleux saisit notre pensée, et nous ne pouvons déterminer l'instant précis

145 *Ibid*, p. 18.

146 Nerval. "Lettre à Alexandre Dumas" in *Les Filles du feu. op. cit.*, III.

147 Paolo Tortonese et Pierre Jourde. *Visages du double : un thème littéraire*. Paris : Nathan, 1996. p. 498.

148 Jacques Huré, Joseph Jurt et Robert Kopp. *Nerval : une poétique du rêve*. Paris : Champion, 1989. p. 146.

149 *Je* suppose, en psychanalyse, la conscience éveillée. Le *moi* est une désignation qui renvoie à l'intériorité de l'être et se présente comme une manifestation inconsciente.

où le *moi*, sous une autre forme, continue l'oeuvre de l'existence. »¹⁵⁰.

L'attitude de Nerval est double ; il est entre la crainte et la curiosité. Si la figure du docteur Blanche, au réveil, est aussi rassurante que la blancheur¹⁵¹ de sa chemise, le retour au cauchemar ou plutôt au monde de l'Esprit attise la flamme frénétique. Le narrateur n'est pas dans la crainte parce qu'il accorde un sens à ses rêves. Sigmund Freud interprète ainsi cet martèlement entre la volonté et le désir ; « D'ordinaire, quand nous sommes éveillés, nous traitons les rêves avec un mépris (...) Notre mépris vient du caractère étrange que revêtent, non seulement les rêves absurdes et stupides, mais aussi ceux qui ne le sont pas. »¹⁵² Le rêve est une réalisation *inconsciente* du désir. L'écriture d'*Aurélia* est donc le récit d'un désir déréglé ; d'abord réticent, le narrateur se laisse emporter par le désir de franchissement des limites. « En recouvrant ce que les hommes appellent la raison, faudra-t-il regretter de les (délices infinies) avoir perdues ? »¹⁵³ *Aurélia* est une ode à l'imaginaire, le récit de l'expérience des voies obscures chère aux frénétiques, génération désenchantée confrontée au néant propice à au travail imaginaire ; « La désillusion n'est que le deuxième temps, nécessaire et fécond, du processus de l'illusion. »¹⁵⁴

Nerval l'inconsolé opère un choix décisif en écrivant *Aurélia*. Ce choix est la voie du fantasme ; « Je résolu de fixer le rêve et d'en connaître les secrets. (...) marchant pour ainsi dire au-devant de mon destin... »¹⁵⁵ L'enjeu littéraire repose ainsi sur le travail imaginaire par lequel l'auteur cherche à donner sens à ses rêves. « J'employai toutes les forces de ma volonté pour pénétrer encore le mystère dont j'avais levé quelques voiles. »¹⁵⁶ ; le mystère figuré par le voile renvoie au sentiment de crainte que Nerval avoue avoir éprouvé à l'époque où il a eu ses premières crises. L'image du « souterrain vague qui s'éclaire peu à peu »¹⁵⁷ est une métaphore de cette acceptation progressive de son état mais aussi du caractère incertain. La littérature frénétique s'empare de l'incertain protégé par ces mêmes voiles ténébreuses. Le travail imaginaire est donc la finalité du récit, issu d'un coup de frénésie ; « Oui, il y a eu dans ma tête un orage de pensées dont je suis ébloui et fatigué sans cesse, il y a des années de rêves, de pensées et d'angoisses, qui voudraient se presser dans une phrase, dans un mot. »¹⁵⁸. Ces accumulations de visualisations, de pensées et d'angoisses, Nerval veut les rendre lisibles.

150 Nerval. *Aurélia. op. cit.*, p. 17.

151 Par contraste avec l'obscurité, la blancheur lumineuse apaise le patient tourmenté par ses cauchemars.

152 Sigmund Freud. *Cinq leçons sur la psychanalyse*. Paris : Payot, 2001. p. 46.

153 Nerval. *Aurélia. op. cit.*, p. 18.

154 Huré, Jurt et Kopp. *op. cit.*, p. 146.

155 Nerval. *Aurélia, op. cit.*, préface p. 10.

156 *Ibid*, p. 63.

157 *Ibid*, p. 17.

158 Nerval. "Un roman à faire", *Aurélia. op. cit.*, p. 140.

L'état de folie accentue ses convictions sur une possible révélation poétique ; « ... je croyais ma force et mon activité doublées ; il me semblait tout savoir, tout comprendre ; l'imagination m'apportait des délices infinis. »¹⁵⁹. La *Vita nuova* que la science nomme *maladie* devient, pour Nerval, une source d'inspiration sacralisée, au même titre que la mort. Le plaisir qu'il y éprouve, il veut absolument s'en servir. Il rappelle que « le sommeil occupe le tiers de notre vie. Il est la consolation des peines... »¹⁶⁰ ; cette phrase ne résonne-t-elle pas comme la célèbre sentence de Proust ; « Longtemps je me suis couché de bonne heure. » En effet, sommeil et travail imaginaires sont des activités qui procurent un plaisir infini en ce qu'elles impliquent une rupture avec le réel et donc un franchissement dans l'au-delà. Nerval fera de l'imaginaire son cheval de bataille : « Seulement mes actions, insensées en apparence, étaient soumises à ce qu'on appelle illusion, selon la raison humaine... »¹⁶¹.

La dynamique textuelle d'*Aurélia* repose sur un double mouvement ; le retour au réel et la transition par la voie du rêve que Jean-Luc Steinmetz appelle la régression ou la descente dans *l'empire du dedans*. Il s'agit d'un texte fantastique. Nous rappelons que nous employons certains termes avec une certaine précaution en leur donnant leur sens premier ou littéral ; ici, l'adjectif *fantastique* s'applique en ce qu'il signifie *imaginaire* (*fantasticum* donc ce qui attire à l'imagination). « ... si l'on admet qu'*Aurélia* est un roman de l'âme, il faut donner au mot « psychique » sa valeur originelle... »¹⁶². Bien qu'*Aurélia* ne soit pas une fiction appartenant au genre fantastique, c'est un récit qui se fonde sur l'imaginaire. De plus, le narrateur, confronté à ses propres hallucinations, connaît ce que Tzvetan Todorov appelle le « moment fantastique », une hésitation face à l'étrange, à l'inexpliqué. En ce sens, les référents surnaturels désignent des images qui déforment le réel mais qui sont formées à partir du réel.

« Telles furent les images qui se montrèrent tour à tour devant mes yeux. »¹⁶³ Tout n'est qu'image ou représentation. *Phantasia* désigne une apparition, *phantasma* une fantôme ou une hallucination. Dans *Visages du double*, l'auteur rappelle que la tentation imaginaire se produit pour faire contrepoids au réel ; « ... l'incroyable est accepté parce que séparé de l'expérience commune et existant dans les limites bien précises de la fiction... »¹⁶⁴. Le fantastique se traduit par la remise en question de la confiance que nous accordons au monde rationnel ou plutôt à la conception rationnelle du monde. Nerval se livre donc à une expérience réelle de l'imaginaire. Son esprit s'empare des images du réel et les fragmente, les déforme, sa plume

159 Nerval. *Aurélia*, op. cit., p. 18.

160 *Ibid*, p. 129.

161 *Ibid*, p. 25.

162 Michel Collot. *Gérard de Nerval ou la dévotion à l'imaginaire*. Paris : PUF, 1992. p. 190.

163 G. de Nerval. *Aurélia*, op. cit., p. 57.

164 Tortonese et Jourde. op. cit., p. 36.

leur donne sens. Dans *La Lettre perdue : écriture et folie dans l'oeuvre de Gérard de Nerval*, Michel Jeanneret entend *Aurélia* comme le fruit d'un équilibre entre folie et lucidité. En effet, le fantasme ne peut acquérir de pertinence qu'une fois fixés dans le discours.

Nerval voit avec l'âme et non pas avec les yeux ce qui signifie que le texte ne peut, théoriquement, être soumis à la dualité réel-irréel. Dante avait déjà émis cette vérité ; « qui a vu de ses yeux ne vit pas mieux que moi. »¹⁶⁵ ce qui signifie que l'âme prétend à des perspectives supérieures. L'âme ne peut être que représentée, elle est *vraie* mais elle n'est pas palpable et chaque réalisation, en particulier celles dont l'objet est esthétique, n'ont rien, dans l'instant de leur conception, de rationnel. Alfred Delvau, écrivain ayant connu et longtemps admiré Nerval, qualifie l'esprit de l'auteur de « faculté humaine si exceptionnelle, qu'on est tenté de la considérer comme une maladie particulière, presque monstrueuse... »¹⁶⁶ dans son hommage.

Gérard Macé, cité par Jean-Nicholas Illouz, attribue l'origine de ce fléau à autre chose ; « Mais plus encore que la déraison qui fait voler le réel en éclats, les jugements de ses contemporains l'ont fait souffrir. »¹⁶⁷ La voix des autres peut être cruelle ; la négation de la folie chez Nerval, dans son adresse à Alexandre Dumas au début du recueil des *Filles du feu*, c'est aussi le refus d'une lecture scientifique inflexible de cet *état*. Le psychiatre dira, comme le veut son interprétation médicale, que le névrosé, le fou niera son état. Nerval n'a jamais nié sa *folie*, au contraire, il l'a accepté non pas comme une fatalité mais comme une révélation. Il tire son énergie de cette état de turbulences et cette curieuse conscience de son état traduit un refus d'enfermer son œuvre dans un discours réducteur. Le recours à l'imaginaire a permis à l'auteur de se consoler d'une réalité douloureuse. « Toujours à ces époques (petite enfance de Nerval), je me suis senti l'esprit frappé par des images de deuil et de désolation... »¹⁶⁸ ; cite Delvau, laissant la parole à Nerval lui-même. Le rêve est un asile, pour reprendre la formule de Villiers de l'Isle-Adam, qui accueille tout esprit fatigué du réel. « J'avais nourri mon esprit de croyances bizarres, de légendes et de vieilles chansons. »¹⁶⁹ Nerval a connu des crises récurrentes ; pour contrer la désolation qui l'envahit, Gérard se réfugie dans les souvenirs d'enfances jalonnés de légendes. « Le sommeil occupe le tiers de notre vie. Il est la consolation de nos peines... »¹⁷⁰ ainsi qu'il le constate lui-même avec une certaine lucidité. Les souvenirs renvoient à une terre mythifiée ; le Valois. Nerval y a passé son enfance. Tel

165 Alighieri Dante. *La Divine comédie : Le Purgatoire*. Paris : Flammarion, 2005. p. 113 . chant XII.

166 Delvau. *op. cit.*, p. 7.

167 Illouz, *op. cit.*, p. 10.

168 Delvau. *op. cit.*, p. 20.

169 Nerval. *Aurélia. op. cit.*, p. 57.

170 *Ibid*, p. 129.

Rimbaud se remémorant avoir créé pour la première fois dans le sombre grenier où l'enfermait sa mère, Nerval a construit ses mythes dans la solitude, la rêverie et la nuit. Il devint ainsi un homme extrêmement cultivé, curieux, fêru de magie, d'occultisme et d'horizons lointains. Ses voyages littéraires, ou errances, prennent tous des directions multiples, à la recherche de cet horizon lointain qui n'est ni plus ni moins que la zone chaotique de l'esprit, là où les inventions de l'esprit se forment. Dans le réel, l'hallucination se traduirait par ces mêmes inventions, à l'état imparfait de simples *apparitions*.

La frénésie imaginative se déploie dans l'enfermement, une double isolation ; d'abord Nerval est isolé du reste du monde, dans la clinique du docteur Blanche. Mais il est aussi dans une phase d'isolement dans laquelle il ne peut communiquer. « C'est à la source du rêve et de sa *déraison* qu'il puise les éléments de la création poétique. »¹⁷¹ Nerval avait, depuis longtemps déjà, admis l'idée que le rêve était une seconde vie, ainsi qu'il le rappelle dans la toute première phrase de l'ouvrage. C'est pourquoi l'imagination se déploie frénétiquement, avec davantage de force. Elle est d'abord involontaire ; Nerval est d'abord dans la crainte. Mais cette frénésie prend possession de lui et guide son désir. « Ce que je demande à la Providence, écrit Nerval, c'est « de me laisser le pouvoir de créer autour de moi un univers qui m'appartienne, de diriger mon rêve mon rêve éternel au lieu de le subir. Alors, il est vrai, je serai Dieu. »¹⁷² Nerval, accusé de théomanie, voit dans le travail créatif une essence divine ; de même qu'un dieu, il a su créer un monde à son image et qu'il compte maîtriser. Nerval culpabilise de ces pensées qu'il croit impures. La créature, c'est aussi un défi lancé inconsciemment à Dieu. Il ne prétend pas être le Dieu unique, mais le dieu de son univers qu'il n'a pas créé ex nihilo mais à partir du réel. Le discours *d'Aurélia* n'abolit pas le réel en soi mais son emprise sur le discours et la pensée. Ce discours est donc celui d'un créateur inspiré, dont la frénésie est aussi grande que celle d'un savant-fou, que d'un homme en proie à des délires extravagants. L'imaginaire est une faculté ancrée dans le réel ; le texte de Nerval ne fait que manifester, à sa manière, son existence *hic et nunc*, ici et maintenant, immédiate et indubitablement frénétique.

Quel autre sens donner à son œuvre que celui de l'infini, de l'illimité ? Chaque décor en laisse place à un autre ; « ... comme si les murs de la salle se fussent ouverts sur des perspectives infinies (...) les costumes de tous les peuples, les images de tous les pays apparaissaient... »¹⁷³. Cet espace infini, c'est celui de la pensée, là où rien n'est impossible.

171 Nerval. *Aurélia* (préface de l'éditeur). *op. cit.*, p. 10.

172 Nerval cité par Michel Jeanneret in *La Lettre perdue : écriture et folie dans l'oeuvre de Gérard de Nerval*. Paris : Flammarion, 1978. p. 117.

173 *Ibid*, p. 35.

L'écriture est là pour rappeler qu'il y a cet autre monde dans lequel germent les idées qui parfois donnent lieu à de grandes réalisations.

Le rêve « ouvrant à l'homme une communication avec le monde des esprits... »¹⁷⁴, selon Nerval, pourrait éclairer la réalité, son absurdité, au travers d'une galerie de visions dont le sens obscur et paradoxal traduit l'absence de sens du réel. Cet itinéraire psychédélique auquel nous invite *Aurélia* est un véritable parcours labyrinthique à l'image de la vie elle-même ; le labyrinthe n'était-il pas pour Thésée le symbole de la perte de l'être ?

Cette perte dans un au-delà de la pensée se manifeste par le dédoublement. Selon l'étude thématique intitulée *Visages du double*, le dédoublement « tend à enfermer encore plus le sujet en lui-même, à le séparer du reste du monde. »¹⁷⁵. Cet enfermement conditionne la transition, comme nous l'avons vu dans notre étude sur *Aurélia*. La thématique du double est récurrente dans les textes de Nerval et répond à une esthétique de la dualité ; réalité-imaginaire, corps-esprit, raison-folie... Cet au-delà peut être symbolisé par un miroir dans lequel Nerval aperçoit Aurélia en compagnie de son double idéal. Un miroir ordinaire ne reflète pas l'image des morts. C'est l'écriture qui transcrit l'existence de ces invisibles. Dans la littérature anglo-saxonne, c'est le très célèbre *Cas du Docteur Jeckyll et Mister Hyde* qui est exemplaire de la thématique du double en littérature. La psychiatrie appelle ce *syndrome* le cas des personnalités multiples ou la cohabitation de deux ou de plusieurs *personnes* ou *personnalités*. Mais cela ne s'applique pas tout à fait au cas de Nerval qui attribuait une connotation esthétique au dédoublement. Nerval a construit son *autre* parce qu'il avait succombé à la tentation de *l'autre monde*, le siège de la création. Avec l'entrée en scène de la psychanalyse, le *moi* n'est plus considéré comme maître. Selon Freud, c'est la conscience relayée au second plan qui prédomine, c'est à dire le *moi* inconscient, siège du désir. Nerval aurait donc répondu à l'appel de cet autre *moi*. Le grand théoricien du double est l'autrichien Otto Rank, qui a publié une étude intitulée *Le Double* en 1914. Selon lui, l'être est en tous points un être double ; l'ombre en est la forme la plus archaïque, or dans le récit de Nerval, l'ombre envahit peu à peu l'univers. La réalisation de soi consiste en l'acceptation de ses démons familiers : « Dire simplement que ceux-ci sont dénués de sens ou qu'ils égarent, c'est priver une personnalité de l'ombre qui lui appartient. Mais à vouloir nier sa partie obscure, on détruit la forme de sa personnalité. »¹⁷⁶. Le reflet, renvoyant au fameux stade du miroir de Lacan, serait donc une confrontation à la fois aliénante (« Ô terreur ! Ô colère »¹⁷⁷) et

174 Nerval. *Aurélia. op. cit.*, p.

175 Tortonese et Jourde. *op. cit.*, p. 7.

176 *Ibid*, p. 70.

177 Nerval. *Aurélia. op. cit.*, p. 59.

formatrice.

Aurélia n'appartient à aucun genre précis, mais nous pourrions concevoir la plupart des textes de Nerval, puisqu'ils reposent sur le même système de transition entre deux espaces par le rêve ou la visualisation, de rêveries en prose. Chacune de ses rêveries, *Aurélia* en est le meilleur exemple, racontent une dérive vers un inconnu, un espace où les repères s'effacent et où l'imagination frénétique semble se déployer. La folie est « donnée pour un instrument de connaissance et un foyer de poésie. »¹⁷⁸ Quel est l'objectif de la prose nervalienne ? Il est difficile de se montrer catégorique dans le sens où l'écriture nervalienne est une expérience des possibles, une écriture du désir infini. « N'est-il pas possible de dompter cette chimère attrayante et redoutable, d'imposer une règle à ces esprits de la nuit qui se jouent de notre raison ? »¹⁷⁹. L'auteur veut donc inscrire la folie, ou le rêve ; il veut imposer un ordre qui est celui de l'écriture et transposer ainsi le rêve dans la réalité. La folie a ce double-visage issu de l'esthétique des contrastes développés par le frénétisme ; entre désir et répulsion, telle une Belle Dame sans merci¹⁸⁰. Mais dans quel but désire-t-il instrumentaliser la folie et l'imaginaire ? La lumière de Dante peut nous venir en aide.

b. Un texte dantesque

La folie est instrumentalisée par l'écriture. Nerval « dompter la chimère » et non pas se laisser emporter par un délire insensé. La recherche du sens par l'écriture témoigne d'un désir absolu. Au XIV^e siècle, Dante Alighieri avait déjà composé un long poème épique, *La Divine comédie*, en trois tomes évoquant un voyage spirituel et symbolique dans chacune des trois zones représentatives de la Mort ; l'Enfer, le Purgatoire et le Paradis. La présence de Dante semble se faire ressentir à la lecture d'*Aurélia* ainsi que d'autres œuvres de Nerval. Par exemple, dans la nouvelle « Sylvie » du recueil des *Filles du feu*, l'auteur avoue qu'Adrienne, dont le souvenir envahit sa mémoire, « ressemble à la Béatrice de Dante »¹⁸¹. La conclusion d'*Aurélia* est ce qui « pour les anciens, représentait l'idée d'une descente aux enfers. »¹⁸² Dans ce même texte, Nerval revoit son oncle et lui pose des questions sur ses origines et sur sa destinée, comme le fait Dante qui retrouve son aïeul dans le *Paradis* au chant XVI.

La Divine comédie est un texte fondamental dans l'histoire littéraire. Il est aussi ce que

178 Jeanneret. *op. cit.*, p. 225.

179 Nerval. *Aurélia. op. cit.*, p. 129.

180 *La Belle Dame sans merci* est une ballade de John Keats, parue en 1884. Elle est l'exemple le plus connu du vampirisme littéraire qui traduit un double mouvement attraction-répulsion entre le poète et la femme maléfique.

181 Nerval. "Sylvie", *Les Filles du feu. op. cit.*, p. 118.

182 Nerval. *Aurélia. op. cit.*, p. 131.

Nerval appelle très justement la première « étude de l'âme ». En effet, cet itinéraire spirituel à travers toute une symbolique religieuse est aussi une aspiration poétique à un au-delà infini. Pour le Romantisme noir, *La Divine comédie* est un modèle en ce qu'elle évoque la descende aux enfers et l'exploration de la Mort. En quoi les allusions à *La Divine comédie* peuvent-elles mettre en lumière notre problématique ? « Car en s'approchant de son désir, notre intellect va si profond »¹⁸³ dirait Dante. Le désir, telle est la clé de l'oeuvre de Nerval. Le désir n'a nulle borne et ne peut se fixer. C'est peut-être en cela que l'écriture nervalienne est frénétique. *Aurélia* est le récit du désir. Le narrateur désire « percer les portes d'ivoire » de l'au-delà et accéder ainsi aux secrets qu'elles renferment. Nerval dit ainsi travers « d'immenses cercles »¹⁸⁴ qui se « traçaient dans l'infini »¹⁸⁵, de même Dante dit, dans son itinéraire en vers, traverser neuf cercles qui confèrent à l'espace imaginé une *géographie* circulaire. La forme arrondie ou circulaire est reprise chez Nerval qui, à maintes reprises, mentionne la présence de plusieurs lunes. Le cercle est la représentation géométrique de l'infini mais aussi de l'unité ; il est un espace contenu. L'esprit est lui aussi comprimé dans un espace restreint et organique. Mais l'espace de la pensée, lui, est infini. Autre manifestation du fantôme de Dante dans cette poétique du désir

Mais ce désir se manifeste sous les traits d'une femme, la muse de Nerval ; « Je cherchai longtemps la tombe d'Aurélia, et je ne pus la retrouver. »¹⁸⁶. *Aurélia* n'est pas la femme réelle, mais la figure imaginaire qui lui inspire le récit. Le verbe *trouver* prend le sens d'*inventer* si l'on en croit le sens que lui donnaient les médiévaux¹⁸⁷. Nerval avoue lui-même l'essence imaginaire que recouvre ce prénom ; « ... j'ai pris au sérieux les inventions des poètes, et je me suis fait une Laure ou une Béatrix d'une personne ordinaire de notre siècle. »¹⁸⁸ Il avoue donc l'entreprise imaginaire. La mention du « tombeau » trouve ainsi son explication dans ce passage ; la quête du tombeau de la femme aimée renvoie à la quête du poète humaniste Pétrarque (XIV^e siècle). La quête de la tombe de Laure, la muse pétrarquiste, traduit une recherche poétique ; la femme morte est aussi celle qui est entrée dans l'éternité et dans le monde de l'esprit. Le texte de Nerval peut être interprété comme une *tombe* littéraire suivant cette référence.

Cette écriture du désir, itinéraire imaginaire dans l'espace de la pensée, peut illustrer l'idée selon laquelle Nerval sublime la folie. Selon le *Dictionnaire du littéraire*, le sublime est

183 Alighieri Dante. *La Divine comédie : Le Paradis*. Paris : Flammarion, 2004. p. 21. chant I.

184 Nerval. *Aurélia*. *op. cit.*, p. 26.

185 *Ibid*, *id*.

186 *Ibid*, p. 80.

187 Le trouvère, comme le troubadour, est considéré comme celui qui invente.

188 *Ibid*, p. 19.

« conçu non comme l'accès au point le plus élevé possible du beau, mais comme ce qui permet de dépasser ce point, comme un instant d'accès à un au-delà. »¹⁸⁹ Cette conception n'était pas tout à fait du temps de Dante ; le sublime désignait ce qui était au-dessus. *La Divine comédie* évoque une transition vers une dimension supérieure au sens chrétien. Avec le XVIIIe siècle, la notion de sublime renvoie au dépassement de soi. Le sublime est au cœur du débat romantique. C'est une théorisation de l'infini et du dépassement qui, dans le romantisme noir, s'apparente au domaine de l'occulte, c'est à dire de l'inconnu. Ce qui est sublime peut à la fois susciter le désir et la crainte, c'est ce que nous constatons à la lecture d'*Aurélia*. Dagmar Wieser l'explique ainsi : « ... l'essor de la fiction verbale tend à colmater, par sa force signifiante, la fracture entre désir d'infini et la réalité finie. On dirait que l'écrivain vise à la fois, et contradictoirement, à « fixer » les chimères de son imagination et à reprendre pied sur le réel »¹⁹⁰. Dans sa thèse sur la poétique du deuil, il distingue ainsi l'espace de la pensée, infini, absolu, et celui du réel, borné. Le narrateur d'*Aurélia* est entre ces deux espaces, écartelé entre la volonté de revenir au réel et le désir frénétique de franchir l'espace de l'infini, de demeurer dans un au-delà où il n'existe d'autre sens que le sien. Dans *Visages du double*, Pierre Jourde rappelle, en mentionnant la théorisation de la dualité par Wilhelmine Kraus, que ce désir de transcendance dans un au-delà est d'origine romantique ; « Le caractère fondamental de l'esprit romantique est l'élan vers l'infini (...) La lutte du moi contre cet autre moi qu'est le double montre les tentatives désespérées du sujet pour s'élancer au-delà de ses limites mortelles. »¹⁹¹.

L'auteur n'écrit pas un roman sur une personne : c'est Aurélia le rêve ou le cauchemar, la manipulatrice et la muse. Le rêve « ouvre à l'homme une communication avec le monde des esprits. »¹⁹², en d'autres termes, avec l'au-delà. Ce qu'entend l'auteur par « monde des esprits » ce n'est pas le monde des morts mais celui du subconscient ; Nerval lie la force poétique et frénétique à l'esprit et à son pouvoir indépendant du monde des sens. Mais il y a une autre interprétation possible : le sommeil, donc le rêve, est frère de la mort dans la conception grecque antique. L'état de rêve, Nerval en était conscient et le revendiquait, est une forme de mort mais non pas dans le sens d'une fin ; pour Nerval c'est une porte ouverte, en « ivoire », sur le monde de l'esprit, source inépuisable du génie. L'issue de l'oeuvre, c'est l'oeuvre elle-même, elle n'existe que pour illustrer l'existence de cette dimension créatrice.

189 Alain Viala. "Sublime", *Dictionnaire du littéraire. op. cit.*, p. 593.

190 Dagmar Wieser. *Nerval : une poétique du deuil à l'âge romantique*. Genève : Droz, 2004. p. 15.

191 Tortonese et Jourde, *op. cit.*, p. 85.

192 *Ibid*, p. 85.

De cette descente aux enfers, Nerval n'est pas sorti indemne. Il est revenu muni de sa créature la plus accomplie. *Aurélia* fut sa révélation poétique. Vivre le rêve c'est s'affranchir « des conditions du temps et de l'espace »¹⁹³. L'écriture nervalienne se situe donc dans un au-delà. Si la plupart des figures du frénétisme ont produit des monstres romanesques, Nerval fait de son propre texte ce monstre dont il livre l'espace *intérieur*; le lieu de sa fabrication. *Aurélia* est un récit allégorique sur la création dans l'ombre, dans l'isolement. Elle est frénétique en ce qu'elle puise dans les ténèbres ses références imaginaires mais aussi en ce qu'elle traduit une frénésie de la création poétique, un désir d'infini, de transcendance. Jankélévitch rappelle, à ce propos, que « l'art a un but, il est ce but même. »¹⁹⁴. Cet au-delà, c'est à la fois tout un imaginaire liés à la nuit, c'est aussi l'espace de l'âme, la nuit de l'âme.

Notre troisième partie complètera notre problématique avec deux manifestations de cette transition vers l'au-delà ; la poétique du deuil et l'illuminisme.

3. Une poétique du deuil : figures particulières

« Souvent dans l'être obscur habite un dieu caché » **Gérard de Nerval**, *Vers dorés*.

La poétique du deuil caractérise en grande partie le romantisme frénétique, influencé par les romans gothiques qui avaient fait de la Grande Faucheuse une figure littéraire majeure et multiple. « Le Poète aujourd'hui, quand il veut concevoir (...) Sent un froid ténébreux envelopper son âme »¹⁹⁵ énonçait Baudelaire. La malédiction littéraire de laquelle découle la figure du Poète maudit s'exprime dans une esthétique de la décadence et de la ruine propre au romantisme noir. Le titre de cette partie renvoie à un ouvrage intitulé *Nerval, une poétique du deuil à l'âge romantique*. Issu d'une thèse de doctorat, l'ouvrage de Dagmar Wieser nous a été d'une aide précieuse. Nous souhaitons éclairer notre étude à la lumière noire de la flamme romantique, en nous intéressant à muse la plus controversée, la Mort elle-même, ainsi qu'à la figure poétique incarnée par Nerval.

193 *Ibid*, *id*.

194 Blanchot. *op. cit.*, p. 107.

195 Baudelaire. "J'aime le souvenir", *Les Fleurs du mal* (Spleen et idéal). Paris : Malassis et Broise (2e éd.), 1861. p. 18.

a. La rêverie ou le deuil poétique

« Suis-je bien le fils d'un pays grave, d'un siècle en habit noir et qui semble porter le deuil de ceux qui l'ont précédé ? »¹⁹⁶ s'interroge Nerval dans son *Voyage en Orient*. La Génération Frénétique fait partie des figures obscures du romantisme pour qui la Mort et tout ce qui lui est proche est inspiratrice. Les poètes et romanciers gothiques ont personnifié la Mort sous les traits d'une femme ; « C'est la mort – ou la morte... Ô délice ! Ô tourment ! »¹⁹⁷ inspirant double sentiment d'attrait et de répulsion fondamental pour le mouvement romantique. La Mort exaltée, la Mort embellie, à l'origine des tourments de l'humanité devient l'objet poétique imaginaire par excellence ; la Mort est aussi l'inconnu, c'est pourquoi on ne peut que l'imaginer. Vampires, diables, sorciers, fantômes... autant de figures folkloriques popularisées par la littérature depuis la fin du XVIIIe siècle. En littérature, la Mort dit tout ou ne dit rien ; « Alberte était morte chez moi, et sa mort disait tout. »¹⁹⁸ dit le narrateur du « Rideau Cramoisi ». Si elle ne dit rien, la pensée se charge de la rendre plus intelligible, plus acceptable. Mais la Mort reste une muse empoisonnée régnant sur les contrastes ; « elle passe tour à tour du jour pur de l'Éden aux ténèbres effrayantes de la nuit. »¹⁹⁹ ainsi que le rappelle l'ange Gabriel dans le prologue du *Faust* de Goethe, traduit par Nerval. En effet, la position de la Mort a toujours été entre deux mondes, neutre et complexe, domaine imaginaire des choix et des possibles.

La poétique du deuil s'illustre dans la figure du poète maudit, seul face à son destin et isolé dans les ténèbres d'un monde impénétrable. Le poème intitulé *Le Christ aux oliviers*, sixième chimère, met en relief cette poétique désenchantée dans la négation non pas de l'existence de Dieu, mais son abandon des hommes. Ce Christ est, à l'image du poète maudit, l'avatar de l'être humain voué à la fatalité, abandonné et damné pour toujours. Le Seigneur aux « maigres bras » crie « Non, Dieu n'existe pas ! »²⁰⁰. En âme damnée, le Christ, voué au martyre s'exprime ; « En cherchant l'œil de Dieu, je n'ai vu qu'un orbite / Vaste, noir et sans fond ; d'où la nuit qui l'habite. »²⁰¹. La voix de l'inconsolé exprime le désarroi humain, dans un monde sans appui. La nuit, synonyme de ténèbres, évoque le caractère impénétrable du divin. Dans le *Faust*, traduit par Nerval. le Seigneur paraît peu réceptif aux problèmes humains ;

196 Nerval. *Voyage en Orient. op. cit.*, p. 471.

197 Nerval. "Artémis", *Les Filles du feu. op. cit.*, p. 295.

198 Jules Barbey d'Aurevilly. "Le rideau cramoisi", *Les Diaboliques*. Paris : Alphonse Lemerre (1e éd.), 1874. p. 82.

199 Goethe. *op. cit.*, p. 35.

200 Nerval. "Le Christ aux oliviers", *Les Filles du feu. op. cit.*, p. 295.

201 *Ibid*, II.

« Ne viendras-tu jamais que pour te plaindre ? »²⁰² répond-t-il au démon Méphistophélès, venu pour lui faire part des événements d'ici-bas. Ce dernier est, dans la pièce, le premier à s'intéresser au sort de l'humanité déchue. Baudelaire reprendra le poème en remplaçant, cette fois-ci, le Christ par le Poète ; « Le Poète serein lève ses bras pieux / Et les vastes éclairs de son esprit lucide... »²⁰³. L'on peut constater, dans la postérité baudelairienne, un hommage à Nerval, à sa lucidité foudroyante. La figure du poète maudit, tout au long du XIXe siècle, traduit non seulement un rapport entre poésie et ténèbres mais surtout un rapport à l'au-delà. En effet, le poète marginal (infortuné, bohème) vit en marge de la société, dans une dimension au-delà de l'ordonnance collective. En 1884, Verlaine rassemblera les grands noms du romantisme noir sous l'appellation de la « Famille des Poètes maudits » qu'il qualifie de « poètes absolus mais ignorés de leur époque »²⁰⁴. Les Frénétiques font, eux-aussi, partie de cette lignée obscure. Nerval en est un excellent exemple ; il est l'un des introducteurs de cette poétique du deuil que les symbolistes reprendront dans la seconde moitié du XIXe siècle.

Le deuil a recouvert de son linceul noir l'imaginaire nervalien, comme il l'a fait pour tous les noms du romantisme noir. Le premier poème du recueil des *Chimères*, le célèbre « El Desdichado » est un portrait versifié de Nerval, fait transparaître la poétique du deuil ainsi que de la figure du poète désenchanté. Ce sonnet est, sans aucun doute, l'un des plus sombres de Nerval ; sa mélancolie et son caractère énigmatique nous intrigue et semble à chaque vers, à la manière d'une arcane de tarot, peindre un symbole particulier. Liminaire du recueil des *Chimères*, « El Desdichado » parut en 1854. Le titre du poème est issu de l'espagnol et se traduit par « le malheureux » ou « l'infortuné ». Ce portrait versifié, c'est celui du poète livré à lui-même, débridé, sans attaches, endeuillé. Même si notre étude se focalise sur la prose nervalienne, l'éclairage qu'apporte ce poème exemplaire nous paraît nécessaire.

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

Dans la nuit du Tombeau, Toi qui m'as consolé,
Rends-moi le Pausilippe et la mer d'Italie,
La fleur qui plaisait tant à mon cœur désolé,
Et la treille où le Pampre à la Rose s'allie.

202 Goethe. *op. cit.*, p. 36.

203 Baudelaire. "Bénédiction", *Les Fleurs du mal* (Spleen et idéal). Paris : Malassis et Broise (2e éd.), 1861. p. 9.

204 Jean-Pierre Bertrand. "Poète maudit", *Dictionnaire du littéraire. op. cit.*, p. 469.

Suis-je Amour ou Phébus ?... Lusignan ou Biron ?
Mon front est rouge encor du baiser de la Reine ;
J'ai rêvé dans la Grotte où nage la sirène...

Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron :
Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée
Les soupirs de la Sainte et les cris de la Fée.²⁰⁵

La structure du sonnet implique un effet de miroir ; les deux quatrains renvoient au monde réel, à la vie de Nerval, les deux tercets sont une série d'images fantasmées que l'on peut situer dans un au-delà, une traversée poétique de l'Achéron, fleuve infernal.

L'adjectif « ténébreux », qui convient ainsi à nos références frénétiques, qualifie la figure du héros gothique et du poète torturé ou maudit. Notons par ailleurs une allitération en *t* ; le *t* est une consonne que l'on pourrait placer dans la catégories des consonnes à *résonance agressive* (D H R S T V X) ; c'est à dire les lettres qui suggèrent à la fois phonétiquement et graphiquement une image (offensive dans notre cas). La lettre T ne fait-elle pas penser à la croix ou au crucifix enfoncée avec vivacité dans la terre ? Le poète maudit porte ainsi sa croix dans les ténèbres. La récurrence de cette consonne colore ainsi de noirceur les deux premiers quatrains, comme si se dessinait un arrière-plan macabre de crucifix et de tombes. Nous notons ainsi ; « ténébreux » ; « Aquitaine » ; « tour » ; « étoile » ; « morte » ; « luth » ; « constellé » ; « tombeau » ; « Italie » ; « tant » ; « treille ». Ce choix correspond, à cette occasion, au champ lexical de la nuit, de la noirceur, de la mort et à des référents historiques qui sont intimement liés à des épisodes sombres. Le « Prince d'Aquitaine à la tour abolie » désigne, selon les sources d'analyse diverses, une personnalité historique ; Édouard d'Aquitaine, également surnommé le Prince Noir, chef de guerre reconnu pour avoir mené de front la Bataille de Poitiers au XIV^e siècle. La « tour abolie » désigne ainsi la perte des biens mais peut aussi symboliquement représenter la perte de soi ; si l'on s'en réfère à la symbolique ou au tarot, la tour désigne l'homme et la chute de la tour la perte (à la fois le deuil et la perte de repères à l'origine de la folie et de la frénésie). Le mouvement ascendant suggéré par la direction de la tour traduit ainsi l'échec de la tentative d'élévation spirituelle. Le « *Soleil noir de la Mélancolie* » ; une éclipse solaire prend le sens d'une abolition de la lumière divine, renvoyant à « l'orbite noir » du « Christ aux oliviers ». Mais ce soleil noir désigne, peut-être aussi, l'âme du poète noyée dans la tristesse, vidée de sa lumière, puisant ainsi son inspiration dans la nuit, la nuit de l'âme. Dans cette nuit, même l'unique étoile, désignant ainsi un simple

205 Nerval. "El Desdichado", *Les Filles du feu. op. cit.*, p. 291.

point lumineux, meurt. Cette étoile pourrait être l'étoile du Berger, guide céleste mais aussi la planète Vénus, muse de la beauté. L'instrument de musique, le luth, renvoie davantage aux références médiévales chères à Nerval, voire à la figure du troubadour ou du poète humaniste.

Les références suivantes nous emmènent dans un cadre manifestement méditerranéen : l'Italie, le Pausilippe, le pampre et la rose des vignobles italiens. Ce cadre éminemment solaire, chaud contraste assez avec le tableau médiéval froid et noir du premier quatrain ce qui produit un effet fort intéressant si l'on y regarde d'un œil imaginatif ; un reflet contrasté de deux paysages différents, l'un ressemblant à une gravure médiévale, l'autre à une peinture bucolique. Cette visualisation solaire est comprise entre la malédiction vécue et la descente imagée aux enfers. Elle désigne la frontière de l'au-delà, aux deux derniers vers du second quatrain. La fleur perdue fait écho à l'étoile morte ; il peut s'agir des souvenirs de Nerval qui, dans « Sylvie » évoquait sa jeunesse et son amour pour une femme dans un décor champêtre. La présence du vignoble (le Pampre) représente le dérèglement frénétique illustré indirectement par l'ivresse. Dans l'au-delà, symboliquement représenté par les deux tercets, le *je* est soumis à l'hésitation et à la perte de repères ; « Suis-je... ». Dans cette traversée du fleuve de l'Achéron, le poète maudit avance porteur de la marque de la folie ; le baiser rouge (le sang ou la blessure provoquée par la femme aimée). Notons que le baiser sur le front énonce l'absence de réciprocité des sentiments, sans quoi, il aurait pu être sur les lèvres. La lyre d'Orphée, symbolique de l'inspiration poétique, débouche sur la créature à double visage, qui illustre ainsi la poétique nervalienne du double. Cette créature est une figure féminine entre pureté (« la Sainte ») et malice (« la Fée »²⁰⁶). La fée symbolise le caractère magique et frénétique de la création nervalienne ainsi que l'Imagination qui entraîne le poète.

Ce poème est tout à fait exemplaire de la poétique nervalienne ; le poète maudit frappé par la mort de sa muse vit dans la contemplation des étoiles et dans le souvenir des beaux jours. La mort qui se dessine à travers le poème, c'est celle de la conscience et de l'espoir. Cette mort se manifeste par la traversée, ou le franchissement dans l'au-delà où la pensée s'adonne à la création de l'œuvre, monstre à figure féminine et à double visage. L'esprit ténébreux qui anime l'œuvre de Nerval porte en lui l'écho d'*Une Saison en enfer*. Ce texte de Rimbaud, l'enfant terrible du romantisme, pourrait, à l'égal d'Aurélia, être interprété comme un itinéraire spirituel, ou comme une descente aux enfers, dans laquelle l'auteur fait le récit de ses errances dans une prose poétique, violente, amère et mystique. En effet, Rimbaud a écrit ce texte symbolique alors qu'il frôlait la mort, blessé par Verlaine lors d'une dispute ; « J'ai essayé d'inventer de nouvelles fleurs, de nouveaux astres, de nouvelles chairs, de nouvelles

206 La Fée, contrairement à la femme pure, n'est pas chaste et symbolise la part de malice mais aussi de sauvagerie.

langues. J'ai cru acquérir des pouvoirs surnaturels. »²⁰⁷. Dans « Adieu », poème en prose clôturant cet itinéraire, et rappelant « El Desdichado », Rimbaud donne son sens à la frénésie de l'écrivain dès ses premiers mots et l'on y retrouve le désenchantement des rêveries perdues mais que la littérature rend nobles et immortelles. C'est la perte qui donne lieu à la frénésie créative ; « Un arc-en-ciel étrange entour ce puits sombre / Seuil de l'ancien chaos dont le néant est l'ombre. »²⁰⁸. Dans la seconde partie du « Christ aux oliviers », l'image du puits, métaphore de l'au-delà est associé au chaos originel, néant dans lequel a lieu la création, ici symbolisée par l'étrange arc-en-ciel.

La Mort, un domaine de prédilection pour Nerval. La disparition prématurée de sa mère, celle de son oncle en qui il voyait un père idéal, la perte tragique de l'actrice Jenny Colon dont il était très amoureux... Ses crises de folies, il les doit à l'acharnement du destin. Mais puisque le destin s'acharne sur lui, Nerval s'acharne à écrire, à faire de ses stigmates une source de création. « ... je ne faisais que me promener dans l'empire des ombres. »²⁰⁹ traduit l'errance dans cet au-delà des idées à l'état de silhouettes informes. Rappelons que l'ombre est extrêmement importante dans le récit : l'absence de lumière laisse place à la nuit, or la nuit est l'heure des rêves et fantasmes, or les fantasmes sont créés par l'esprit dans le néant et le néant est aussi noir que le chaos originel. « ... se dégagent de l'ombre et de la lumière les pâles figures gravement immobiles qui habitent le séjour des limbes. »²¹⁰ L'ombre est propice à l'hallucination. C'est pourquoi le franchissement, dans l'au-delà spirituel, se fait dans un monde envahi par les ténèbres. Ces pâles figures, fantômes errants à l'air grave, ont pourtant besoin de lumière pour être visibles. C'est l'écriture qui rend visible ce monde de l'ombre.

La Mort n'est personnifiée, dans cet espace, que sous les traits d'un double ; « ... chaque homme a un *double*, et que, lorsqu'il le voit, la mort est proche... »²¹¹. Le narrateur rencontre ainsi son Döppelgänger²¹², nom donné au double dans la tradition allemande. Cependant, il ne décrit pas son double comme un reflet mais comme une figure idéalisée sous les traits d'un cavalier du désert. « Ô terreur ! ô colère ! c'était mon visage, c'était toute ma forme idéalisée

207 Arthur Rimbaud. *Une Saison en enfer*. Bruxelles : M.J. Poot et compagnie (1e éd.), 1873. p. 52.

208 Nerval. "Le Christ aux oliviers", *Les Filles du feu. op. cit.*, p. 296.

209 Nerval. *Aurélia. op. cit.*, p. 109.

210 *Ibid*, p. 17.

211 Nerval. *Aurélia, op. cit.*, p. 28.

212 C'est un Allemand du nom de Jean-Paul Richter qui inventa, vers 1776, le terme de « Doppelgänger » afin de qualifier la thématique du double psychologique dans le romantisme. Cette « angoisse » de la rencontre entre le sujet et lui-même, résultant d'une distinction, est d'abord abordée par le mouvement romantique. Mais la culture abonde, depuis toujours, de ces doubles. En littérature, la thématique du double maléfique est traitée dans les romans gothiques tels que *Frankenstein ou le Prométhée moderne* dans lequel la Créature devient le double du docteur.

et grandie... »²¹³. Nerval, amoureux de l'Orient, cherche peut-être à distinguer la figure du poète maudit et ténébreux de la figure solaire du cavalier solitaire ayant conquis, à la manière des contes, le cœur d'Aurélia.

Représenter la Mort signifie renoncer à l'idée de néant. Dans le texte, elle n'est donc pas conçue comme une fatalité. Nerval voyage dans cet espace rêvé et y retrouve son oncle, la personne en qui il avait reconnu un esprit proche du sien. « Cela est donc vrai ! Disais-je avec ravissement, nous sommes immortels... »²¹⁴. Le rêve est donc une visualisation de la mort dans lequel résident les souvenirs. La figure de la mère, si l'on fait appel à cette explication, serait donc cette présence fantomatique indicible, innommable. Nerval n'a jamais vu sa mère si ce n'est à travers une image et n'a rien reçu d'elle, n'ayant rien laissé comme bien matériel. Il est donc possible que cet attachement au vestige et à l'imaginaire soit aussi bien lié à l'absence de souvenir, de traces existentielles de la mère. L'écriture fait transparaître un besoin de représenter la mort pour mieux l'accepter.

« C'est *sa mort* ou la mienne... »²¹⁵ ; puisque la femme aimée n'est plus de ce monde, l'auteur transcende les limites qui le séparent d'Aurélia. « Je cherchai longtemps la tombe d'Aurélia, et je ne pus la retrouver. »²¹⁶. La tombe introuvable empêche le recueillement. Ainsi, pour parfaire son *deuil*, l'auteur met par écrit ses errances spirituelles et construit une sépulture imaginaire à la femme aimée dont il grave le nom : Aurélia. Celle-ci n'est plus qu'une image, un fantôme parmi les ombres de l'au-delà confus. Mais le poète souhaite arracher le souvenir à ces ténèbres ; « Il me semblait la voir, comme à la lueur d'un éclair, pâle et mourante, entraînée par de sombres cavaliers. »²¹⁷. L'éclair renvoie, si l'on en croit le début du récit, aux crises de folies provoquant des hallucinations passagères, que Nerval traduit comme un *orage de pensées et d'angoisses*. Tel le comte d'Athol, le personnage de la nouvelle « Véra » qui « vivait absolument dans l'inconscience de la mort de sa bien-aimée »²¹⁸ et qui, par conséquent devient victime de ses propres hallucinations, nourrit la visualisation, la virtualité de l'être aimé. Mais l'éclair, qui manifeste la présence d'Aurélia, est aussi une métaphore de la frénésie ; la soudaineté de cette vision provoque le désir instantané de suivre les cavaliers²¹⁹ par la voie des ombres. Le texte est le flambeau, le sens qui naît dans le chaos. L'au-delà est donc un espace de transition dans lequel l'expérience des mots permet de faire

213 *Ibid*, p. 59.

214 *Ibid*, p. 34.

215 *Ibid*, p. 22.

216 *Ibid*, p. 80.

217 *Ibid*, p. 83.

218 Villiers de l'Isle-Adam. "Véra", *Contes cruels. op. cit.*, p. 21.

219 Il peut s'agir des cavaliers de l'Apocalypse.

un travail de deuil qui se solde par la création. Nerval suit le même chemin emprunté par Orphée, mais il revient des ténèbres avec un texte-vestige dans lequel il enferme ses souvenirs et son imagination frénétique.

Cette mélancolie ambiante dans l'œuvre, cette esthétique du deuil si chère aux romans gothiques traduirait-elle un accomplissement du deuil via la littérature ? Jean-Nicolas Illouz, dans son étude sur la place du rêve dans la prose nervalienne, évoque cette hypothèse. La psychanalyse s'accorderait pour dire qu'au travers de son œuvre, Nerval accomplit le deuil de la femme aimée pour la rendre intouchable, immortelle. Nous pouvons en déduire que la mélancolie devient la matière esthétique propre à rendre la mémoire de la femme. Ce « livre infaisable » dont il parle, dans son inachèvement, marque ainsi une volonté paradoxale de nier la finitude. Nerval ne croyait pas à la finitude, du moins, pas à ce silence inconsistant, à ce néant absurde, il croyait à la perpétuité, ses digressions sur les mythes et leur pérennité nous le montreront.

La mort est ainsi associée au rêve ; « Les premiers instants du sommeil sont l'image de la mort... »²²⁰. Dans un recueil d'actes de colloques autour de la question d'une poétique du rêve dans le texte nervalien, Pierre Brunel, l'un des intervenants, expose la problématique du mythe d'Orphée dans *Aurélia* ; en effet, on ne peut lire le texte sans nous interroger sur l'épigraphe de la seconde partie ; « Eurydice ! Eurydice ! ». Le rêve semble s'organiser autour d'une quête de l'objet perdu, similaire à la descente aux enfers d'Orphée. Comme le héros et poète de la mythologie grecque qui descend dans le Tartare, à la recherche de sa bien aimée, Nerval effectue un voyage mental dans un monde à l'imagination torturée et fascinée par la folie. Aurélia est l'Eurydice à jamais perdue. L'omniprésence des ténèbres peut être ainsi associée à la perte ; grâce à sa musique, Orphée réussit à convaincre le couple infernal, Hadès et Perséphone, de le laisser repartir avec Eurydice. Il ne doit remplir qu'une condition, ne jamais se retourner, pendant la remontée. Mais Orphée commet l'irréparable en voulant vérifier, à l'approche de la porte qui sépare la terre du monde des morts, qu'Eurydice le suit. C'est cette « étoile morte » pleurée dans *El Desdichado* qui éclaire le cheminement du récit dans les ténèbres du néant. Mais elle n'est plus qu'une étoile, un souvenir. *Aurélia* fut donc écrit dans la douleur et le rêve fut le seul remède contre l'insensé, c'est à dire la mort. « Elle (Aurélia) m'appartenait bien plus dans sa mort que dans sa vie »²²¹ dit-il ; la mort est aussi la dimension qui réunit en même temps qu'elle sépare. La femme morte n'a plus d'identité, elle

220 *Ibid*, p. 17.

221 *Ibid*, p. 47.

est devenue son Aurélia et n'existe plus que par ses mots. « La mort ! Ce mot ne répand cependant rien de sombre dans ma pensée. Elle m'apparaît couronnée de roses pâles, comme à la fin d'un festin... »²²² telle la gothic lady, telle la Véra de Villiers de l'Isle-Adam, telle la momie dont s'éprend Evendale, Aurélia est embellie par la mort. Notons au passage que la mort n'est qu'un « mot » ce qui signifie qu'elle n'est qu'un concept. *Aurélia* étant un itinéraire en prose dans une représentation, sous forme de décors morcelés, de la mort, nous ne pouvons réellement envisager la mort comme définitive dans l'esprit de l'oeuvre. Ce passage signifie une promesse d'immortalité. Sous les traits d'Aurélia, dont le souvenir est rendu impérissable par l'écriture, la mort n'est que l'issue de la vie, un autre espace dans lequel survit la beauté de l'âme.

La poétique du rêve rejoint la poétique de la mort. Toutes deux reçoivent le visage de la beauté par le pouvoir de l'écriture. La mort est aussi l'éternité ; par la voie du rêve, Nerval développe une esthétique dantesque de l'au-delà. Les autres textes de Nerval laissent suggérer un culte de l'immortalité. Son amour idolâtre pour Aurélia fait partie d'une esthétique de la ruine et s'exerce dans une prose à caractère élégiaque. Tel Pétrarque à la recherche du tombeau de Laure, le narrateur du récit effectue un pèlerinage mental vers le tombeau d'Aurélia. Cette poétique de la mort se reflète dans une prose contemplative.

La vallée verdoyante est parsemée de tombes blanches protégées par des pins et des palmiers : là se trouvent les premières pentes de la vallée de Josaphat. Soliman dit à Balkis : « Quel plus digne sujet de méditation pour un roi que le spectacle de notre fin commune ! Ici, près de vous, reine, les plaisirs, le bonheur peut-être : là-bas, le néant et l'oubli. »²²³

Dans ce passage du *Voyage en Orient*, les paroles du monarque Soliman expriment, dans la contemplation du cimetière, la poétique du deuil nervalienne. Le temps entraîne la mort, la mort entraîne, avec le temps, l'oubli et l'oubli est mortel. La poétique du deuil est-elle un moyen de transcender le temps ?

Prenons pour exemple un passage de la nouvelle « Angélique » ; « Mais demain, jour des Morts, c'est un pèlerinage que j'accomplirai respectueusement, - tout en pensant à la belle Angélique de Longueval. »²²⁴ Ce pèlerinage au cours duquel l'auteur recherche les vestiges de l'histoire d'Angélique témoigne d'un profond désir de restituer ce qui a été oublié. Itinéraire entre réalité et rêverie, « Angélique » est un récit qui multiplie les digressions. L'auteur se

222 Nerval. "Un roman à faire", *Aurélia*, op. cit., p. 144.

223 Nerval. *Voyage en Orient* (tome II). Tokyo : Université de Tokyo, 2001. p. 267.

224 Nerval. "Angélique", *Les Filles du feu*. op. cit., p. 28.

laisse aller à la rêverie que lui inspirent les vestiges sépulcraux. La ruine est à la fois synonyme de mort dans le sens où elle est une trace restante d'un passé révolu, et d'éternité de par sa présence. La nouvelle développe ainsi une poétique de la ruine.

Les pierres druidiques d'Ermenonville, les haches de pierre et les tombeaux, où les squelettes ont toujours le visage tourné vers l'Orient, ne témoignent pas moins des origines du peuple qui habite ces régions entrecoupées de forêts et couvertes de marécages...²²⁵

Cette vision macabre provoque l'émerveillement du promeneur qui y voit une histoire, une gloire tombée dans l'oubli. L'écriture transcende la mort, la sublime. Peu importe l'histoire de ces ruines, elles dégagent une aura magique parce qu'intemporelle de l'au-delà. Nerval est celui qui, comme tous ceux qui incarnent sa génération, porte le deuil d'un passé glorieux. Ainsi qu'il le dit ; « Il serait si beau d'absoudre et d'arracher aux malédictions éternelles les héros et les sages de l'antiquité ! »²²⁶. Au-delà de la figure du héros tragique, Nerval revendique sa propre malédiction poétique ainsi que celle de ses contemporains. Nous verrons, dans notre prochain chapitre, comment le *Voyage en Orient* joue sur les associations entre mort et grandeur, ruine et beauté. La frénésie s'exprime dans ce désir de transcendance. Nerval est l'âme mystique qui, par l'écriture, veut opérer la même magie que les puissants cabalistes qui enfermaient les corps « à l'approche de leur mort, dans des sépulcres bien gardés où ils les nourrissaient d'élixirs et de substances conservatrices. »²²⁷

L'enjeu de l'écrivain et surtout son rôle s'éclairent : l'écrivain devient celui qui réactualise le passé, qui transforme les ruines et qui comble le néant. C'est dans ce désir de transcendance que se situe la frénésie. Les nombreuses digressions dévient le projet initial et c'est, au final, avec le fantôme d'Angélique de Longueval que l'auteur communique, au-delà des frontières temporelles. Il réactualise ainsi son souvenir nébuleux dans la réécriture d'une histoire légendaire. Cette esthétique du souvenir usé n'est pas seulement une tendance romantique qui remettait au goût du soir, comme l'avaient fait les humanistes avec la redécouverte de l'Antiquité, le médiévisme et le druidisme. Elle relève d'un désir de transcendance, commun à toutes les manifestations artistiques. « Ô bonheur ! Ô tristesse mortelle ! Ces caractères jaunis, ces brouillons effacés... »²²⁸ ; l'amour et l'exaltation pour les vestiges vont de paire, dans l'esprit romantique, avec la tristesse, la fascination. Dans

225 *Ibid*, p. 63.

226 Nerval. "Isis", *Les Filles du feu. op. cit.* p. 228.

227 Nerval. *Aurélia. op. cit.*, p. 53.

228 *Ibid*, p. 115.

L'Espace littéraire, Maurice Blanchot soutient l'argument suivant ; « L'écrivain est celui qui écrit pour pouvoir mourir et est celui qui tient son pouvoir d'écrire d'une relation anticipée avec la mort. »²²⁹. La transcendance de la mort dans l'esthétique de la ruine pourrait ainsi s'expliquer par une volonté de lutter contre l'oubli. L'œuvre est elle-même le vestige.

« Mais qu'ici la morte poésie ressurgisse ! »²³⁰ s'exclamait Dante, dans sa traversée du Purgatoire. Si le rêve, le sommeil est frère de Thanatos (la mort), il est un au-delà, une forme de sous-vie. Durant l'épisode de l'internement dans l'asile, le rêve ne nécessite plus le sommeil comme passerelle vers le monde, les hallucinations envahissent peu à peu la réalité perçue par le narrateur. Les extraits que nous avons mentionnés témoignent d'une certaine crainte du définitif, du néant total. La peur du vide peut donc exprimer la richesse chaotique de cet univers bizarre. Soyons vigilants avec la définition de ce mot ; le chaos, dans le sens traditionnel, renvoie au néant, à l'espace antérieur à la création du monde. Le sens moderne signifie un désordre, un « fouillis ». L'œuvre de Nerval n'est-elle pas cet espace désordonné, cette frénésie qui veut combler la moindre parcelle de crainte de voir la pensée basculer dans un néant dangereux ? *Aurélia* est un texte démonstratif de cet éloignement dans une dimension qu'il n'est possible que de représenter, d'imaginer.

Dagmar Wieser, dans une thèse intitulée *Nerval : une poétique du deuil à l'âge romantique*, cherche à analyser la création poétique nervalienne selon un travail de deuil par la pensée. Le franchissement dans l'au-delà de la pensée procède, dans *Aurélia*, par un aller-retour entre le réel et le rêve, sanctuaire imaginaire. Ce constat rappelle l'une des théories de Freud. D'un point de vue strictement psychanalytique, ce processus répétitif dans lequel la conscience change de dimension et de perception est relatif au deuil réel, à la perte, et l'écriture viserait ainsi à aider le moi à accepter cette perte. Nerval cherche ainsi à porter le deuil de la femme aimée en plaçant le souvenir de cette dernière dans la dimension idéologique²³¹. « Trouver un langage pour dire l'absence (...) c'est, dirait-on, l'une des intentions les plus profondes du récit nervalien. Ce langage a ceci de paradoxal qu'il cherche tout à la fois à assumer et à nier la perte dont l'objet, au moment même où il prend une consistance verbale, s'avère insaisissable. »²³² Conséquemment, le retour au rêve ou à la rêverie traduirait une volonté d'occulter la perte réelle dans une recherche de l'être perdu. L'œuvre nervalienne traduit un duel constant entre la tentation de franchir les limites du réel et du genre et la volonté d'inscrire l'œuvre dans un contexte. Mais la frénésie nervalienne prend

229 Blanchot. *op. cit.*, p. 114.

230 Dante. *La Divine comédie : Le Purgatoire. op. cit.*, p. 17 (chant I).

231 C'est à dire dans l'espace où les idées s'organisent.

232 Wieser. *op. cit.*, p. 43.

le pas sur cet effort de contraindre l'oeuvre, de la rendre strictement identifiable.

La seule réalité est celle de l'écriture, du récit en tant qu'objet inscrit dans un étant latent de création. L'oeuvre est juste *là* pour dire quelque chose qui s'est déroulé dans un au-delà. Le manque de repères correspond au désordre mental mais aussi à la recherche, au fouillis cérébral composés d'images et d'idées. « ... je m'étais cru transporté dans une planète obscure où se débattaient les premiers germes de la création. »²³³ En ce sens, *Aurélia* est une métaphore de la création dérégulée, débridée, associée à la fois au désarroi de la perte et à l'espoir toujours présent de trouver le sens de *quelque chose*. On ne sait pas très bien ce que le narrateur d' *Aurélia* recherche ; est-ce la femme perdue ? Le sens caché, la réponse ultime à tous les questionnements humains ? Peut-être est-ce tout cela. Peut-être est-ce aussi et surtout la recherche de la raison d'être de l'oeuvre, une exploration verbale dont le sens naît du premier mot, de la première idée. Cet espace de la pensée est paradoxal ; il est à la fois un espace clos et un espace ouvert. Contenu dans l'au-delà abstrait des idées, voué à l'impalpable et à l'irrationnel, ouverte sur l'infini. Nous pourrions appuyer nos propos avec le recours à une image révélatrice ; celle de l'étoile.

L'étoile symbolise l'objectif à atteindre et le séjour des âmes éternelles. Le motif de la nuit étoilée est récurrent dans les textes de Nerval. Dans la première *Chimère* du recueil des *Filles du feu*, « El Desdichado », l'« étoile morte »²³⁴ renvoie à la femme aimée perdue. En revanche, dans *Aurélia*, il est question du chemin vers les étoiles ; « La route semblait s'élever toujours et l'étoile s'agrandir. Puis je restai les bras étendus, attendant le moment où l'âme allait se séparer du corps, attirée magnétiquement dans le rayon de l'étoile. »²³⁵ L'étoile n'est visible que la nuit, c'est, pour l'œil humain, une source de lumière que la nuit révèle. Dans le Nouveau Testament, c'est une étoile qui guide les Mages vers le Christ. La route des étoiles désigne communément la mort mais aussi l'éternité. La figure du romantique contemplant le ciel étoilé rappelle un désir commun d'immortalité ; la nuit dont la noirceur est synonyme de deuil symbolise l'oubli, or les étoiles sont des lumières que la nuit met en valeur. L'oeuvre de Nerval s'écrit dans la nuit de l'âme, dans ce rêve lointain d'infini, d'immortalité. C'est en rejoignant un jour le séjour des étoiles que le poète malheureux retrouvera sa bien-aimée disparue et qu'il échappera à l'oubli.

Ces arguments trouvent également avec la présence de la femme et sa résurrection figurée. Pouvons-nous expliquer la dynamique de l'oeuvre par le souvenir de la femme ?

233 Nerval. *Aurélia. op. cit.*, p. 49.

234 Nerval. « El Desdichado », *Les Filles du feu. op. cit.*, p. 291.

235 Nerval. *Aurélia. op. cit.*, p. 26.

Comme le devient Béatrice pour Dante, Aurélia, dont la présence s'éparpille et dont les morceaux sont ces images morcelées que le récit fait se succéder, est donc un signifiant « dérobé à l'ordre des choses »²³⁶ pour reprendre la formule de Philippe Sollers. Chaque décor, chaque étape de l'itinéraire constitue un fragment. En effet, l'oeuvre peut s'interpréter comme le corps d'une femme en pièces que l'écriture cherche, dans l'errance textuelle, à reconstituer, à ramener à la vie. Aurélia n'est plus cette présence fantomatique, cette hallucination morbide, elle est l'oeuvre même. Le récit devient un itinéraire dans un espace éclaté, chaotique. Si l'on interprète la relation entre Nerval et sa muse, celle qui lui a inspiré l'oeuvre, nous pouvons comprendre *Aurélia* comme une fusion imaginaire. Nerval ne réalise donc pas un portrait de la femme aimée, il cherche davantage, par le biais de l'écriture et du travail imaginaire, à être *en elle*. Philippe Sollers suggère ainsi que « L'espace découvert ici est celui du corps comme signifiant majeur... »²³⁷. En ce sens, l'Aurélia de l'oeuvre ne désigne rien d'autre que l'oeuvre elle-même, crée des fragments du souvenir, une reconstitution imaginaire issue de la même frénésie créatrice que l'on peut attribuer aux mythes de l'invention hérités du roman gothique, du genre frénétique, et qui trouvera sa postérité dans le genre fantastique.

L'onirisme, fondamental dans l'esprit romantique, permet à l'auteur d'adhérer à l'illusion et à nier la perte. *Aurélia* est une fuite de la réalité. De l'absence de la réciprocité de l'amour que porte le narrateur à la femme vivante naît ainsi la réalité de l'oeuvre sous forme d'un itinéraire spirituel dans lequel plane la présence nébuleuse et allégorique de la femme aimée. L'oeuvre inscrit dans l'éternité une figure féminine remaniée qui traverse l'espace de l'écriture. *Aurélia* serait donc un espace littéraire dans lequel est mise en jeu la question même de la créativité.

L'oeuvre est marquée du double sceau du rêve et de la mort. Le rêve est donc la passerelle par laquelle l'être accède à *l'espace* de la pensée. C'est en ce sens que l'oeuvre de Nerval nous permet de nommer cet espace l'au-delà *spirituel*. *Aurélia* est sans doute l'un des exemples les plus manifestes de l'irrationalité primitive, force frénétique sans bornes à l'origine de toute réalisation humaine. Le franchissement s'opère par un deuil multiple, ou plus exactement, par le sacrifice ; celui de la raison, du genre, de la forme, des codes d'écriture.

De la poétique du deuil découle la poétique du désenchantement. Le deuil s'opère dans la réalité vécue. C'est pourquoi nous faisons une distinction entre poétique du deuil et poétique de l'au-delà, ou de la mort. Cette oeuvre célèbre la négation de la finitude, c'est l'oeuvre par

236 Philippe Sollers. *L'Écriture et l'expérience des limites*. Paris : Seuil, 1986. p. 29.

237 *Ibid*, p. 28.

excellence de la lutte contre l'idée de mort. La mort est conçue comme l'espace transitoire, voisin de celui du rêve, vers l'éternité. Nerval, en tant qu'esprit romantique et frénétique, est une voie narrative écartelée entre euphorie et désolation. Dagmar Wieser apporte un éclaircissement intéressant ; la confrontation à la séparation, à la distinction. C'est pourquoi notre idée sur la correspondances et l'unicité permet de comprendre l'impossibilité de limiter l'oeuvre en ce que cet espace idéologique se trouve au-delà des limites. L'écriture est un franchissement vers l'au-delà et l'imaginaire permet d'en donner une représentation. C'est une écriture de la perte, du dépassement et de la promesse de retour, scellée par le sceau noir de la mort imaginée, fantasmée, acceptée comme l'au-delà des possibles. La mort devient, dans le texte, un espace, un décor fragmenté dont la beauté est labyrinthique. Dans cet espace, l'esprit est désorienté ; l'écriture tente de retrouver le fil conducteur, l'objet perdu. C'est dans cet espace l'écriture se joue et joue avec les possibles. Nerval n'a-t-il pas atteint un accomplissement, un absolu avec Aurélia ? S'il a tenté de représenter la mort, du moins, l'imaginer (la mettre donc en images, en relief), l'inachèvement du texte apparaît alors comme un accomplissement. *Aurélia* serait une bataille dantesque contre l'idée de finitude. Puisque la mort est la seule limite absolue, ne peut-on pas interpréter ce texte comme une acceptation de la mort mise en images, peinte ? L'oeuvre inachevée est donc in-finie dans le sens où le récit n'est pas le récit de la finitude mais celui d'une possible renaissance. En outre, l'écriture, à l'image d'une épitaphe, permet de fixer l'oeuvre dans l'éternité, afin qu'elle échappe à la véritable mort ; l'oubli.

La marginalité désigne ce qui se trouve en marge et donc au-delà. Dans notre dernière sous-partie, nous allons compléter nos arguments avec la figure du poète illuminé, laquelle nous permettra d'effectuer une transition vers notre troisième chapitre.

b. Le poète illuminé

L'illuminisme désignait une théosophie, apparue au XVIIIe siècle, selon laquelle le monde serait un système de mouvements et de puissances provoquées par une interaction entre l'homme et Dieu. L'illuminisme interprète le monde par les symboles et l'Histoire relie certains des adeptes connus à la franc-maçonnerie. Le mouvement romantique en a, en grande partie, revendiqué l'influence de l'illuminisme comme appréhension monde par la voie des symboles. La figure du poète romantique illuminé se traduit par une passion évidente pour les sciences occultes, l'inexpliqué et l'irrationnel. La plupart des textes fantastiques ou dont l'objet est paranormal (allant à l'encontre du connu, du possible) témoignent de cette influence. L'on

pense ainsi à l'héritage du roman gothique et au mouvement frénétique dont nous avons mentionné les quelques exemples. Cette mouvance montre surtout une prise de distance, de la part des intellectuels, avec une société qu'ils considèrent étriquée, bornée, froide et impersonnelle, dictée par un rationalisme strict. La recherche du caché, de l'obscur, de ce qui est au-delà se manifeste non-seulement dans la production littéraire mais aussi dans la prise de position de certains intellectuels. L'illuminisme devient ainsi un mode de vie et de pensée, les romantiques y reconnaissent leur statut de marginaux et de rebelles, porteurs de révélations sur le monde et la nature humaine. Parmi les amoureux de l'invisible en France, l'on compte Charles Nodier, Guy de Maupassant mais aussi et surtout Gérard de Nerval. Dans la seconde moitié du XIXe siècle, la poésie symbolisme, la littérature fantastique et le roman néo-gothique²³⁸ réadapteront cette influence sous formes de fables obscures mêlant sorcellerie et spiritualité.

Le portrait de Gérard de Nerval, que nous avons résumé dans notre premier chapitre, correspond, dans son attrait pour les sciences occultes et pour l'imaginaire, à la figure du poète illuminé. Nous pouvons percevoir les traits de cette figure dans le sens que Nerval donne au rêve et au subconscient, ainsi qu'à cette recherche d'un absolu, d'un au-delà.

Il est nécessaire de tenir compte de cet aspect de la personnalité de Nerval pour étudier ses œuvres et comprendre, de par ce qu'elle implique, le sens de la frénésie. La recherche d'une dimension supérieure par l'écriture pourrait, en effet, rejoindre la transcendance vers un au-delà, dans un processus de transition et d'abolition des frontières

Comment l'illuminisme s'exprime-t-il chez Nerval ? En 1852, il publie *Les Illuminés : récits et portraits*. Ce recueil regroupe six portraits de personnages qui passent pour des excentriques de la philosophie. Or Nerval n'est en rien un historien et son recueil donne l'impression de rassembler des récits de légendes. Point de discours sur l'Histoire mais une mise en relation de ces épisodes avec son propre temps. Si un certain regard illuministe est présent dans l'œuvre de Nerval, il faut savoir qu'au cours de sa vie, Nerval a toujours gardé ses distances avec les groupuscules ou sociétés secrètes. En effet, le souffle illuministe primitif, aux yeux de Nerval, au même titre que le culte ou la pensée individuelle, se ressent et se vit à l'écart. Nerval a conscience de l'effritement de la solidité des croyances, né après les Lumières et la doctrine rationaliste. C'est cette perte progressive de la foi qui a motivé son recueil. Lorsque nous utilisons ce terme de *foi*, nous ne le réduisons pas sa définition à la religion ; la foi se traduit par la simple conviction. Il peut s'agir de la foi en l'art lui-même et

238 Caractérisé par la publication du *Dracula* de Bram Stoker : roman fantastique plaçant l'intrigue dans un cadre exotique situé dans le gouffre des Balkans, en Roumanie, en Hongrie ou en Russie.

en la possibilité de surpassement, d'atteinte du supérieur qui fait aussi partie intégrante de l'idéologie du premier romantisme. En outre, Nerval n'admettait pas l'impassibilité d'un rationalisme qui fermait toute perspective et condamnait au néant.

Les Illuminés sont des figures traités d'un point de vue romantique. La question de la Révolution se dessine à travers cette œuvre comme problématique ; Nerval y voit une rupture et un éclatement des valeurs à l'origine de la décadence de sa propre époque. Ces portraits que réalise Nerval, ce sont ceux d'êtres encore attachés au rêve, à la spiritualité, à cet idéalisme du dépassement de soi et qui vivaient dans l'exaltation. Ainsi qu'il le dit, il a voulu « prendre plaisir à tirer du fouillis des siècles quelque figure singulière... »²³⁹. Dans le prologue, Nerval évoque ses longues soirées passées dans la bibliothèque de son oncle. C'est dans ce lieu que son imaginaire et sa soif de connaissance se sont formés. Dès lors, la quête de cette singularité qu'ont incarné quelques grands noms devient une course effrénée à travers l'Histoire. « L'histoire de l'abbé Bucquoy existe ; je finirai par la trouver. »²⁴⁰ avoue un Nerval frénétique et passionné. « ... j'ai voulu peindre quelques *excentriques*... »²⁴¹ : le mot transcrit en italique depuis notre édition indique, dans le choix de la typographie une mise en garde sur le sens. Qu'est-ce que l'excentricité ? Ce qui est hors d'un centre, qui s'en écarte, qui dépasse une limite imposée. S'il qualifie une personne, l'adjectif signifie que cette personne est singulière, qu'elle ne suit pas les mêmes sentiers que le troupeau. Nerval cherche en réalité à démontrer, à travers quelques figures historiques, que chaque manifestation de l'évolution a consisté à un *dé-centrement* ou à une prise de distance par rapport à l'ordre établi. Dans notre première partie, nous avons pu comprendre que le romantisme frénétique, suivant la trajectoire du romantisme en tant que mouvement, était une forme d'éloignement et de singularité.

Dans sa propre famille, Nerval a connu un être qui semblait différent ; son oncle. C'est pourquoi Nerval introduit ses portraits par ce souvenir. Son oncle était aussi son père de substitution ; plus tolérant et plus ouvert que ne l'était son père, le petit Nerval voyait en son oncle un modèle.

Nous allons prendre deux exemples de ces portraits, qui nous permettrons de porter un éclair à l'œuvre ainsi qu'à notre mise en jeu de cette question du dépassement (frénétique). Le premier est intitulé « Le Roi de Bicêtre » ; il s'agit de Raoul Spifame, un occultiste du seizième siècle qui avait, en son temps, repensé le système gouvernemental et publié de nombreux poèmes à caractère ésotérique. Spifame a un trait de caractère commun avec Nerval ; « une grave révolution dans toute sa personne, car sa folie n'était jusque-là qu'une

239 Nerval. "La bibliothèque de mon oncle", *Les Illuminés : récits et portraits. op. cit.*, V.

240 *Ibid*, p. 36.

241 *Ibid*, *id*.

espèce de bon sens et de logique... »²⁴² En effet, Nerval retrouve en la personnalité névrosée de Spifame son propre reflet ; la folie prend le sens d'une révélation. « devant un miroir ou dans le sommeil, il (Raoul Spifame) se retrouvait et se jugeait à part, changeant de rôle et d'individualité tour à tour, être double et distinct pourtant, comme il arrive souvent qu'on se sent exister en rêve. »²⁴³ Si Nerval s'était cru être le descendant de Napoléon, Spifame menait une double vie ; la nuit, il pensait être le vrai Henri II et accusait le roi d'usurpation d'identité. Spifame devient, tel qu'il est peint par la plume frénétique de Nerval, son propre miroir, son double des limbes temporelles.

L'autre portrait que nous choisissons de mentionner, c'est une figure littéraire ; Jacques Cazotte, le créateur du très célèbre *Diable amoureux*. Martiniste²⁴⁴, Cazotte était un mystique, un amoureux de la spiritualité. Son texte fantastique mettant en scène le diable sous l'apparence d'une femme est porteur de ses propres connaissances en matière de symbolique et témoigne d'une forme d'illuminisme dans la thématique de l'inconnu, de l'occulte et de l'esprit humain désireux de savoir et de communier avec un au-delà. Nerval voit Cazotte comme celui qui « s'est laissé aller au plus terrible danger de la vie littéraire, celui de prendre au sérieux ses propres inventions. Ce fut, il est vrai, le malheur et la gloire des plus grands auteurs de cette époque ; ils écrivaient avec leur sang, avec leur larmes... »²⁴⁵. Ce passage est très révélateur. On aurait l'impression d'entendre Nerval parler de lui-même à la troisième personne. Le portrait de Cazotte est écrit, par ailleurs, comme une légende ; « ... l'on raconte que (...) Cazotte reçut la visite d'un mystérieux personnage au maintien grave, aux traits amaigris... »²⁴⁶. La visite de cet initiateur aux traits semblables à ceux de l'anti-héros des récits gothiques a-t-elle vraiment eu lieu ? L'histoire du *Diable amoureux* était-elle plus proche de la réalité qu'on ne pouvait le croire ? La réponse se trouve peut-être dans la lecture que fait Nerval de la vie de Cazotte. Comme Nerval, Cazotte a consacré une grande partie de sa vie à défendre l'imagination (ou la représentation) qu'il percevait comme la pensée primitive et supérieure. Il ne s'agit donc pas de savoir si Cazotte a vraiment rencontré ou non un drôle de diable mais d'admettre qu'il vivait son œuvre intensément, c'est, du moins, ce que sous-entend la lecture de Nerval. « Il avait reçu de la nature un don particulier pour voir les choses sous leur aspect fantastique... »²⁴⁷ poursuit l'auteur. Ce don est sans conteste partagé par les deux

242 Nerval. "Le roi de Bicêtre", *Les Illuminés : récits et portraits. op. cit.*, p. 5.

243 *Ibid*, p. 8.

244 Du nom de son meneur le plus connu, Claude de Saint-Martin. Doctrine ésotérique stipulant que le monde serait voué à réintégrer le royaume de Dieu et que toute réalisation humaine se fait en conséquence.

245 Nerval. "Cazotte", *Les Illuminés : récits et portraits. op. cit.*, p. 254.

246 *Ibid*, p. 255.

247 *Ibid*, p. 264.

esprits. Les caractéristiques communes ne s'arrêtent pas là ; Nerval dit retranscrire la scène d'une conversation à l'Académie française, vers 1788, dans laquelle Cazotte aurait prophétisé la Révolution. Ce qui a retenu notre attention est la similitude flagrante entre la vision qu'aurait eu Cazotte et celle du kiosque oriental décrit dans *Aurélia*. Cazotte évoque alors une « fée sanglante », la Révolution, dans une « sanglante rêverie de têtes coupées, de membres séparés du corps... »²⁴⁸. Voici à présent le passage de Nerval, dans la seconde partie de son récit.

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...²⁴⁹

La vision de la « gigantesque » Révolution personnifiée en femme et la « rêverie » de Cazotte se ressemblent. Nerval a certainement joué avec la véracité historique ; il avouera ne jamais avoir fait de l'authenticité sa priorité. Son objectif était de réécrire une légende et d'abolir les frontières temporelles qui le séparaient de ces esprits incompris par leurs sociétés et qui ont développé cette philosophie du dépassement, de la singularité au prix de la reconnaissance. Cazotte est d'ailleurs décrit comme se tenant à l'écart de l'assemblée. Une philosophie de l'écart qui se développe avec le romantisme et que les Frénétiques mèneront à son plus haut degré.

Les textes de Nerval portent en eux l'essence non pas illuministe mais illuminée ; c'est à dire que l'on doit lire l'oeuvre comme une écriture exaltée du dépassement et du franchissement, comme un itinéraire verbal en direction d'un infini spirituel. On y décèle « un certain esprit de mysticisme ou de supernaturalisme nécessaire aux imaginations rêveuses et délicates... »²⁵⁰. L'imagination nervalienne est une « imagination mystique »²⁵¹ parsemée et nourrie « d'illusions dorées »²⁵². « Je ne sais comment expliquer que, dans mes idées, les événements terrestres pouvaient coïncider avec ceux du monde surnaturel. »²⁵³ dit Nerval. La faille que représente le trouble est ainsi utilisée comme une échappatoire vers la dimension idéologique. Jeanneret en rappelle les conséquences ; « le châtement, c'est d'être

248 *Ibid*, p. 274.

249 Nerval. *Aurélia. op. cit.*, p. 117.

250 Nerval. "Cagliostro", *Les Illuminés : récits et portraits. op. cit.*, p. 303.

251 Nerval. "Cazotte", *Les Illuminés : récits et portraits. op. cit.*, p. 259.

252 Nerval. "Le roi de Bicêtre", *Les Illuminés : récits et portraits. op. cit.*, p. 5.

253 Nerval. *Aurélia. op. cit.*, p. 59.

absorbé par les chimères que l'on a soi-même enfantées. A celui qui l'accepte, sans recul, la fiction communique son authenticité... »²⁵⁴. La folie inspire Nerval mais elle le punit de marginalité, de tristesse, d'incompréhension et d'aliénation. Une muse aussi cruelle qu'une magicienne des ténèbres ! Mais Nerval l'accepte, elle est pour lui la preuve de l'existence de cet espace supérieur qui lie le réel et l'abstrait. C'est donc par la voie des mots que Nerval emprunte ces sentiers brumeux vers l'au-delà.

L'illuminé est un des nombreux visages que revêt la marginalité, malédiction en ce qu'elle écarte, bénédiction en ce qu'elle peut élever. Dans les échecs, la pièce du fou avance en diagonale, elle ne file jamais droit, c'est cette même démarche qu'emprunte la plume nervalienne.

De nombreuses arcanes de tarot pourraient constituer le portrait de Gérard de Nerval. Celle du poète illuminé est venue compléter notre lecture et notre étude. Nerval incarne le double visage de l'illuminisme ; à la fois le mysticisme philosophique et le dérèglement. De la figure du poète illuminé découle celle du prophète dont les symbolistes s'inspireront. *Aurélia* est un itinéraire à la recherche de cette révélation intérieure. De nombreuses images qui défilent sont ainsi prises pour des signes ; « ... j'entendis un oiseau qui parlait (...) je sentis un frémissement de mauvais augure. »²⁵⁵. Nous pourrions interpréter l'oiseau que rencontre Nerval comme l'oiseau noir prophétique des légendes slaves, Gamayun, l'oiseau parlant, gardien de l'au-delà. Oiseau de « mauvais augure » qui a l'apparence d'un corbeau, emblème du romantisme noir. Les Frénétiques furent comme les Illuminés, ou comme des corbeaux; ils ont longtemps inspiré la méfiance.

Dans notre courte étude des *Illuminés*, nous avons vu que l'oeuvre de Nerval manifestait cette correspondance entre le monde matériel et le monde spirituel. *Aurélia* est aussi un récit sur cette correspondance, à travers le recours à l'imaginaire et au rêve. La frénésie se traduit par ce franchissement du réel et du genre, dans un itinéraire littéraire dé-réglé dans l'espace mental dans lequel se déroule la création poétique. C'est une écriture du désir ; celui de franchir les frontières qui séparent ce monde de celui des idées. Un double désir qui se traduit par la volonté de retrouver l'objet de perdu, la femme aimée mais aussi une quête effrénée du sens caché, d'une vérité absolue (de la création personnelle elle-même ?). Certes, la poétique nervalienne repose sur l'abstrait ce qui en fait une oeuvre difficile à classer mais non pas

254 Jeanneret. *op. cit.*, p. 159.

255 *Ibid*, p. 57.

insaisissable.

Dans notre troisième chapitre, *Le Voyage en Orient* ainsi que la figure de la femme à l'origine du dé-règlement, nous permettra de saisir la mécanique du franchissement dans cet au-delà dans lequel a lieu la création poétique.

Chapitre III

"Le rêveur en prose"

« *Le promeneur erre ainsi à la lisière imprécise des mots et des choses.* »

Jean-Nicolas Illouz, *Nerval, le "rêveur en prose" (1997)*

1. L'Orient, un terrain expressif : l'étrange étranger

« L'obscur est majestueux. » **Victor Hugo,**
L'Homme qui rit

Vathek était une exception parmi les romans gothiques de la fin du XVIIIe siècle. Nous faisons appel à ce conte oriental pour introduire ce troisième chapitre dans lequel deux légendes, réinventées par Nerval, sont à l'honneur ; « L'Histoire du calife Hakem » ainsi que « L'Histoire de la Reine du Matin et de Soliman, prince des génies ». Ces deux récits figurent dans *Le Voyage en Orient*, tandis que l'auteur s'aventure au-delà des frontières spatiales, à la recherche de mythes fondateurs. De nouveau, le glissement s'opère, cette fois-ci, dans une dimension qui n'est plus celle de l'inconscient mais celle de la littérature, à travers la réécriture du paysage parcouru et la réécriture du mythe.

Comment Nerval traverse-t-il, à travers l'écriture, le temps et l'espace et en quoi cette perte de repères conditionne la création littéraire ?

a. La mode orientale et l'altérité

L'on qualifie d'*orientalisant* un texte ayant pour objet les espaces géographiques du Moyen-Orient ou de l'extrême Orient. L'orientalisme était un mouvement littéraire occidental né du romantisme. Voyager en Orient signifiait se rendre vers les terres mythiques ; Grèce, Israël, Arabie... Né dans la première moitié du XIXe siècle, ce mouvement trouve ses lettres de noblesses avec les nombreux récits de voyages publiés par les figures romantiques. Nerval, son camarade Théophile Gautier ou encore Lamartine font tous un pèlerinage littéraire dans ces pays. Selon le critique américain Edward Saïd, l'orientalisme était une vision idéalisée de l'Orient par la culture occidentale. Dans un ouvrage consacré à la spatialité orientale, Isabelle Daunais explique l'orientalisme de la façon suivante ; « Là où l'Europe est sombre et froide,

l'Orient est chaud et lumineux... »²⁵⁶ De l'ombre à la lumière, la route vers l'Orient est une aventure pleine de promesses. Aux yeux des Européens, l'Orient signifiait *Les Mille et une nuits*, les palais et les harems. Les Romantiques étaient fascinés par l'Orient parce qu'ils l'envisageaient comme une rupture avec la réalité sociale connue. Bon nombre d'écrivains français ont choisi le même titre ; *Voyage en Orient* pour produire le récit de leur passage par ces terres mystérieuses, sources poétiques et lieux de pèlerinages culturels. Mais l'ouvrage de Nerval représente, une fois de plus, une forme d'éloignement. Ce récit est-il vraiment un récit de voyage ? La fascination que la culture occidentale a éprouvée pour l'Orient est exclusivement d'origine fictionnelle ce qui signifie que toutes les productions littéraires et artistiques de cette tendance n'ont pas toutes été réalisées par des intellectuels ayant réellement voyagé au Moyen-Orient.

Nous allons pouvoir confirmer cette théorie avec le récit de Nerval. En effet, ce récit se base à la fois sur l'expérience réelle et personnelle mais aussi sur tout un imaginaire résultant d'un long travail de documentation. Le récit était pour lui une occasion de s'initier à une culture multiple qui l'a longtemps fasciné mais aussi d'enrichir sa prose. C'est un rêveur qui quitte la France de 1839 à 1940. C'était un rêveur qui produisit *Vathek* en 1782. Ce rêve est d'abord celui d'une géographie et d'une culture imaginée. « ... je courus le monde, follement épris de la variété et du caprice ; j'aimais surtout les costumes et les mœurs bizarres des populations lointaines. »²⁵⁷ dit Gérard.

Notre étude s'intéressera au glissement en trois étapes ; la découverte d'une terre étrangère, la recherche du mythe (Nerval recherchait en Orient le berceau des croyances) et la réécriture du mythe. Notre étude cherche ainsi à démontrer le passage de la réalité à la fiction à travers l'éloignement depuis l'espace réel jusqu'à un espace halluciné, fantastique et nourri d'un imaginaire frénétique. En ce sens, le dé-règlement se manifeste dans une rupture avec le réel progressive qui transforme le *voyage en Orient* en *itinéraire fantastique*.

Voici comment se serait déroulé l'itinéraire de Nerval ; il est parti de Paris pour Genève, puis il passe de Berne à Munich, de Vienne à Trieste pour ensuite visiter successivement l'île de Syra, l'Égypte, le Liban, Constantinople puis Malte avant de revenir vers la France. Dans la notice de l'édition, il est écrit que Nerval souhaitait prouver, par ce voyage, qu'il était « un homme normal ». « Mais, homme de lettres qu'il est, il ne peut s'embarquer sans rêver à un livre qu'il composera pendant son voyage ou à son retour. »²⁵⁸ Compte tenu des courts séjours

256 Isabelle Daunais. *L'art de la mesure ou l'invention de l'espace dans les récits d'Orient. (XIXe siècle)* St. Denis : PUM, 1996, p. 31.

257 Nerval. *Aurélia, op. cit.*, p. 18.

258 *Ibid*, notice p. 1372.

que Nerval a effectués dans les pays visités et de sa situation financière qui, après avoir beaucoup investi dans une revue²⁵⁹ sur le théâtre qu'il n'est plus parvenue à faire vivre assez longtemps, il est probable qu'il ait nourri son récit d'un travail de documentation. Dans la notice de l'édition, il est écrit que Nerval souhaitait prouver, par ce voyage, qu'il était « un homme normal »²⁶⁰.

C'est à partir du sentiment d'étrangeté ressenti face à un monde qui dépasse ses attentes que le glissement s'opère. Cela commence par une confrontation à l'autre, l'étranger, qui fait d'abord perdre au voyageur ses repères et rapproche l'oeuvre d'un récit d'aventures. Nous allons nous arrêter sur un épisode, certes bref, de l'introduction au *Voyage en Orient*. La rencontre, à Vienne, avec des groupes ethniques divers. Cet épisode retient notre attention non seulement en ce qu'il désoriente le narrateur mais aussi en ce qu'il nous rappelle le début d'un des plus célèbres romans néo-gothiques ; *Dracula* de Bram Stoker, publié en 1892.

Arrivé à Vienne, il croise un groupe de « Transylvaniens » pendant son séjour au théâtre Leopoldstadt ; « ... le reste se composant de Hongrois, de Bohêmes, de Grecs, de Turcs, de Tyroliens, de Roumains et de Transylvaniens. »²⁶¹. Le goût vestimentaire de ces « Valaques » surprend notre parisien curieux qui les observe avec amusement. Dans le chaos trop élégant et raffiné de Vienne apparaissent de curieux valaques vêtus de peaux de moutons. Notons que l'Europe de l'est, avec la naissance du roman de vampires, apparaissait comme le versant ténébreux de l'Orient ; barbare, sauvage, rustre.

L'aventure est un processus de découverte qui commence par la perte des repères et de toute familiarité avec l'environnement. Or c'est davantage un récit d'aventures dont il s'agit à propos du *Voyage en Orient*. L'auteur évoque ainsi ses pérégrinations ; son parcours n'est pas réfléchi. Citons ainsi l'exemple de *Dracula*. Sous forme de collages d'extraits de journaux, de lettres et de billets, ce long roman évoque l'intrusion de l'étrangeté, au sens d'insolite mais aussi au sens d'exotisme, d'un vampire dans la toute puissante société britannique victorienne de l'époque. Ce vampire est originaire de Transylvanie, une région de Roumanie autrefois confondue avec le pays entier. La première scène du roman, narrée dans une lettre, comme le fait Nerval dans son introduction, par un clerc de notaire nommé Harker, se déroule en terre étrangère ; « J'ai tout de suite eu l'impression de quitter l'Occident pour découvrir une civilisation orientale toute différente. »²⁶² En effet, le narrateur découvre ainsi un monde hors du temps et de la modernité ; le peuple d'Europe de l'est surprend par le maintien de traditions,

259 Il s'agit du *Monde dramatique*. Nerval l'a fondée et entretenue avec les trente mille francs laissés par son père.

260 *Ibid*, notice p. 1372.

261 *Ibid*, p. 207.

262 Bram Stoker. *Dracula*. Genève : Fannot, 1974. p. 9.

l'idolâtrie ambiante et les coutumes locales. Le passage cité dans l'introduction du *Voyage en Orient* comporte ces mêmes impressions face à l'étrangeté et de curiosité qui ne cesse de croître au fur et à mesure.

De même que Nerval se « sent français », Jonathan Harker, en bon gentleman de la capitale anglaise, constatait combien l'exotisme pouvait provoquer un sentiment confus, d'incompréhension. Harker fait ainsi la même observation que Nerval sur la tenue vestimentaire de ces montagnards, antithèses du citadin. « Les Tchèques étaient vêtus de peaux de mouton blanches, les Slovaques se distinguaient des autres par leurs couleurs qui bariolaient leur vestes. »²⁶³ La variété des populations rencontrées par Nerval en voyage à Vienne témoigne ainsi de la mixité sociale qui n'était pas encore un concept existant à son époque, ni même à celle de Bram Stoker un cinquantaine d'années plus tard.

Les deux figures de ces auteurs présentent, par ailleurs, quelques points communs ; tous deux éprouaient une fascination pour les pays orientaux, tous deux étaient plus ou moins adeptes de formes d'ésotérisme²⁶⁴ et si l'on sait que le texte de Nerval est en partie nourri de documentation, Stoker n'a à notre connaissance jamais été en Roumanie et a donc réinventé l'espace géographique transylvanien. Ce carnaval de mélanges culturels traduit donc une mixité sociale, plusieurs traditions se rencontrent dans un même espace et les frontières sont ainsi dissoutes. Il nous a semblé très intéressant de faire cette comparaison pour illustrer notre hypothèse de la perte de repères qui chez Nerval devient très exactement ce que Todorov appelle le « moment fantastique ». Certes, le *Voyage en Orient* n'est pas ni une œuvre totalement fictionnelle, ni un récit de genre fantastique. Mais selon Todorov, le « moment fantastique » se produit dans l'hésitation ressentie face à l'étrangeté, à ce qui, littéralement, sort de l'ordinaire, que le récit soit ou non fantastique. Même si Nerval avoue être en quête de typique, il découvre ces curieux étrangers comme des êtres d'un autre monde. C'est à partir de cette première rencontre avec ce que nous appelons « l'étrange étranger », que le récit devient une aventure, une errance dont l'objet est d'abord indéterminé ; « ... où je vais : le sais-je moi-même ? », le narrateur n'est plus un simple voyageur, il devient un aventurier. « Je sentais que l'aiguille de ma destinée avait changé de place tout à coup... »²⁶⁵ Ce passage manifeste un point culminant ; au cours de l'itinéraire surviennent les questionnements à l'origine du glissement.

La perte de repères est un des principaux critères du récit d'aventures et du roman fantastique, l'exotisme et le sentiment d'étrangeté récurrent dans la littérature frénétique.

263 *Ibid*, p. 18.

264 Stoker était membre d'une société secrète, la Golden Dawn d'Alister Crowley, le sorcier anglais.

265 *Ibid*, p. 515.

Comme tout aventurier en terre inconnue, Nerval se laisse, à l'égal de Jonathan Harker, porter par l'aventure. Comme lui, il pénètre non pas une terre exotique paradisiaque mais une contrée vierge et bizarre. Lorsque Nerval arrive au Caire, il ressent une déception soudaine. En effet, ce qu'il voit n'a rien d'un conte des *Milles et une nuits* ni rien des récits fascinants de ses prédécesseurs. « Quoi ! C'est là, me disais-je, la ville des *Mille et une nuits*, la capitale des califes fatimites et des soudans ? (...) Il semble que l'on voyage en rêve dans une cité du passé, habitée seulement par des fantômes... »²⁶⁶ La déception marque ainsi une confrontation au réel, un réveil brutal devant un monde en ruines. Dans la partie intitulée « Les femmes du Caire », l'on note une récurrence de l'adverbe « hermétiquement » qui appartient au lexique de l'enfermement. Nerval le mentionne en parlant des voiles portés par les femmes égyptiennes. Le voile symbolise ici un rempart. En effet, le voile ne laisse paraître que les yeux, miroirs de l'âme dans certaines philosophies. Le voile protège le corps comme il protège le secret de cette culture.

C'est une âme romantique, déjà nourrie de rêves fournis par toute une culture littéraire qui traverse les frontières à la recherche de l'inédit ; « J'avais visité l'Orient avec les seuls souvenirs, déjà vagues, de mon éducation classique. »²⁶⁷ Le sentiment de Nerval est paradoxal ; il désire profondément la découverte, l'exploration de l'inconnu mais, en même temps, il éprouve le désir indirect de confirmer son propre savoir.

Aussi bien, c'est une impression douloureuse, 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. (...) Si admirables que soient certains aspects et certaines contrées, il n'en est point dont l'imagination s'étonne complètement, et qui lui présentent quelque chose de stupéfiant et d'inouï.²⁶⁸

Dans ce passage, l'évocation des rêves de jeunesse renvoie à l'imaginaire romantique. Nous savons que le premier romantisme, défendu en philosophie par Kant, se traduisait par une contemplation supérieure de la nature et non pas une contemplation de la nature supérieure. Le romantisme idéalisait l'imaginaire, faculté spirituelle non pas au-dessus de la nature mais au-delà.

Le *Voyage en Orient* devient le récit du déracinement vécu comme décisif. L'auteur garde en mémoire ses acquis et ne parvient pas à s'en défaire, ce qui provoque un malaise et

266 *Ibid*, p. 262.

267 Nerval. "Isis", *Les Filles du feu. op. cit.*, p. 222.

268 Nerval. *Voyage en Orient (Oeuvres II). op. cit.*, p. 189.

enclenche le dé-règlement.

Qu'il serait beau, dis-je à l'Allemand, d'exécuter et de représenter ici *La Flûte enchantée* de Mozart ! (...) Imaginez-vous la voix tonnante de Zarastro résonnant du fin fond de la salle des pharaons, ou la *Reine de la Nuit* apparaissant sur le seuil de la chambre dite de la reine et lançant à la voûte sombre ses trilles éblouissantes. Figurez-vous les sons de la flûte magique de *Papagemo*, forcé, sur les pas de l'initié son maître, d'affronter le triple Anubis...²⁶⁹

Notons dans ce passage le champ lexical de la figuration ; « représenter » ; « imaginez » ; « figurez ». L'amoureux du théâtre transparait dans un mélange de romantisme et d'images orientales ; Nerval visualise l'Occident alors qu'il en est déjà loin. C'est ce qu'on appelle une vision chimérique de l'espace ; Nerval avait, on le sait, une obsession pour l'unité. L'un des motifs de son voyage était de retrouver un lieu commun des cultures. Nous développerons la notion de chimérisation dans une dernière partie. Mais dans notre récit, la visualisation d'un monde composite rejoint à la fois l'idéal frénétique, à savoir le morcellement et la recomposition, mais aussi une perception fantastique et esthétique du réel au-delà des marges culturelles.

Nerval semble, malgré tout, vouloir s'approprier la culture, la faire sienne, la connaître en dedans et en dehors. Tandis que Gautier énumère, dans son *Roman de la momie*, sur des dizaines de pages²⁷⁰, la richesse du décor égyptien, Nerval semble davantage concentrer le récit sur les impressions, pour ne pas dire les visions, que les légendes lui inspirent. Un exemple que nous trouvons dans la nouvelle « Isis » du recueil *Les Filles du feu*, évoque un moment de contemplation révélateur.

Je m'assis sur une pierre, en contemplant ces deux astres que l'on avait longtemps adorés dans ce temple sous les noms d'Isis et d'Osiris, et sous des attributs mystiques faisant allusion à leurs diverses phases, et je me sentis pris d'une vive émotion. 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...²⁷¹

269 *Ibid*, p. 391.

270 Le récit de la princesse Tahoser ne comporte presque pas d'intrigue à proprement parler ; l'auteur cherche davantage à restituer le décor oriental de jadis, des moeurs et coutumes. Le récit d'une précision minutieuse, s'étend ainsi sur plusieurs pages, si bien que le lecteur a parfois la sensation de lire un documentaire détaillé qu'un récit.

271 Nerval. "Isis", *Les Filles du feu*, *op. cit.*, p. 224.

Nerval le rêveur communique ainsi par la rêverie avec le souvenir des dieux morts. Il est intéressant de noter un contraste entre les deux phrases de ce passage ; la croyance contre le scepticisme. « ... d'une part l'avenir lointain, abstraction conceptuelle et idéal contemplatif maintenu à bonne distance du présent, et d'autre part l'actualité de l'homme d'action vécue sur le moment ... »²⁷² En effectuant son voyage, Nerval cherche à renouer avec l'idée de foi et de sacré qu'il sent fragiles et vouées à connaître le même destin que ce couple de dieux morts. « L'homme passionné par la passionnante insécurité de l'aventure, par le passionnant aléa de l'avenir est dans la situation passionnelle de ces amants frénétiques qui ne peuvent ni vivre ensemble ni vivre séparés. »²⁷³ dit Jankélévitch. Nerval a donc consenti à l'égarement afin de mieux communiquer avec les fantômes des mythes païens. Mais puisque l'homme n'est qu'un homme et non pas un dieu, ou bien s'il est, comme le dit Jankélévitch, un « demi-dieu », sa créativité n'est pas toute puissante. Elle reste limitée au monde des idées, de la pensée, de l'imagination. Ce voyage en Orient n'est pas un documentaire, ni même un récit de voyage, il est surtout le récit d'un désir, d'une quête. Mais une quête de quoi ? Le désir se manifeste face au néant. Or Nerval ne trouve rien en Orient, rien excepté des vestiges de grandeur.

« L'aventure est liée à ce temps du temps qu'on appelle le temps futur et dont le caractère essentiel est d'être indéterminé, par ce qu'il est l'empire énigmatique des possibles et qu'il dépend de ma liberté... »²⁷⁴ L'avenir est un projet certain en lui-même ; l'avenir aura bien lieu, mais son ambiguïté reste un fait indéniable. L'œuvre, au commencement de sa réalisation, est un projet que l'écrivain cherche à fixer et à justifier. Or cet itinéraire prend les allures d'une aventure, d'une perte labyrinthique. La dissolution progressive implique la frénésie imaginaire et donc une puissance d'écriture qui consiste à combler le néant par un imaginaire reconstitué, composite et chimérique. Nerval a déjà fait un aveu à ce propos dans son *Aurélia* ; « ... une vie nouvelle commence, affranchie des conditions du temps et de l'espace... »²⁷⁵ L'on peut ainsi lire le texte, suivant l'expression de Jankélévitch, comme une aventure esthétique. Le récit met en jeu l'expérience d'une écriture ; le voyageur cherche par le biais du déplacement dans l'espace à trouver son écriture et à se trouver. Mais pour se trouver, le narrateur se perd.

Plus le narrateur évolue dans l'espace, plus l'espace semble se fragmenter. Comment ne pas y voir le reflet de l'espace intérieur, du moi lui-même fragmenté ? *Le Voyage en Orient* est une aventure entre deux mondes. Tandis que le réel se dissout, l'aventurier se perd dans un

272 Jankélévitch. *op. cit.*, p. 12.

273 *Ibid*, p. 13.

274 Jankélévitch. *op. cit.*, p. 10.

275 Nerval. *Aurélia*, *op. cit.*, p. 129.

espace surnaturel, brumeux. Suivant la trajectoire des ombres, le texte déboussole le lecteur et semble fendre l'espace-temps. Le « sentiment ambivalent » évoqué par Jankélévitch habite ainsi l'aventurier au cœur de l'incertain et développe le sentiment d'incertitude, paradoxal dans le sens où il est axé sur un double mouvement du désir qui est entre répulsion et attraction. Isabelle Daunais confirme cette hypothèse ; « L'espace n'est pas d'abord un paysage qu'il s'agit de reproduire, mais un lieu d'actions et de mouvements. »²⁷⁶

Dans son ouvrage, Nerval est constamment en position « frontalière »²⁷⁷ ; entre rêverie et réalité, entre Orient et Occident, entre passé et présent. Dans le *Voyage en Orient*, le glissement dans une géographie fantasmée s'opère dans le même processus d'éloignement du réel (conf. moment fantastique de Todorov). Voyons à présent comment Nerval se laisse emporter au-delà du réel et comment il puise, dans cet égarement consenti, la matière nécessaire pour recréer, dans le conte, l'Orient romantique dont il rêvait. C'est en ce sens que la frénésie créatrice apparaît comme le remède à cet égarement. Le dérèglement ou le glissement nous mène, en effet, vers une dimension supérieure ; dans l'au-delà. La poétique du deuil traduit une utilisation de la mort à des fins esthétiques. La seconde étape se trouve être un séjour au pays des morts.

b. *Voyage en Orient*, un sépulcre solaire ?

« La conscience blasée mais gourmande d'aventures, travaille à se faire peur, et cherche un aliment pour ses curiosités ».²⁷⁸ nous dit Jankélévitch. L'écriture de l'imaginaire, l'acte même d'imaginer, sont un antidote à l'ennui existentiel. « L'aventure explore les possibilités cachées dans la détresse... »²⁷⁹ Cette sentence illustre précisément le fondement du romantisme gothique et frénétique ; l'exploration des possibles pour contrer la routine et la morosité, quitte à user de la peur. Tombeaux de pharaons, momies égyptiennes, dieux oubliés, trésors cachés, princes et génies... l'on retrouve, dans le *Voyage en Orient*, tout un ensemble de stéréotypes orientalistes. Le récit de William Beckford a transposé la trame du roman gothique traditionnel dans le décor oriental légendaire. Dans la continuité, des écrivains issus de l'école frénétique ont ouvert les perspectives de cette esthétique mortuaire aux déserts de sables mythiques, abritant les plus vieux secrets du monde. *Le Roman de la momie* de Théophile Gautier évoque à sa manière une ghost story dans laquelle l'explorateur, Evendale,

276 Daunais. *op. cit.*, p. 164.

277 *Ibid*, p. 31.

278 Jankélévitch. *op. cit.*, p. 149.

279 *Ibid*, p. 42.

pénètre le souvenir d'une femme et son histoire en découvrant son cadavre. Ainsi, nos cimetières hantés d'esprits maléfiques devinrent des tombeaux hantés par les goules²⁸⁰, ainsi nos églises et nos chapelles devinrent des temples oubliés, ainsi nos vampires devinrent des goules et nos diables des génies. « L'Égypte est un vaste tombeau. »²⁸¹ dira Gérard de Nerval en ajoutant que « l'Orient a les spectres du jour comme nous avons ceux de la nuit. »²⁸². Même les héros de ces histoires de fantômes sont orientalisées ; l'aristocrate devient ainsi le prince d'un palais, le brigand un roi des voleurs, le prêtre un astrologue et la comtesse une princesse arabe aux yeux d'obsidienne. Dans la dernière nouvelle des *Contes cruels*, intitulée « L'Annonciateur », les personnages orientaux, ici la cour du roi Salomon, décrits par Villiers de l'Isle Adam sont paradoxalement pâles, décrits avec un teint olivâtre. Les auteurs ne renoncent pas à la pâleur mortelle qui caractérisait les personnages romantiques de ces récits. Dans la première des deux légendes des « Nuits du Ramazan », Gérard de Nerval attribue au personnage du calife le même effroi prenant les traits d'un visage mortellement pâle ; « En effet, Hakem semblait n'être pas animé par la vie terrestre. Son teint pâle reflétait la lumière d'un autre monde (...) il avait l'air de son propre spectre. »²⁸³ De même, l'héroïne du conte, la princesse Sétalmulc, est décrite comme une femme ténébreuse à la « pâleur dorée »²⁸⁴, presque un archétype de l'héroïne gothique. Qu'il s'agisse des épisodes constituant ses voyages ou de ces deux contes orientaux empreints de magie noire et de mysticisme, Gérard de Nerval y introduit la mort sous un aspect romantique, entre ombre et lumière. La mort est mise en scène dans le décor et ses nombreux avatars sont invoqués dans l'élaboration d'une poétique du sépulcre. De grands noms du romantisme noir anglais, tels que Byron ou Scott, accompagnent d'ailleurs notre narrateur, tandis que tel ou tel paysage lui « faisaient penser à ces châteaux de Walter Scott... »²⁸⁵ Tel un promeneur solitaire en proie à tout un flot de rêveries que lui inspire le paysage, Nerval reste un romantique mentalement enraciné dans l'esprit de ces prédécesseurs. C'est avec l'œil d'un romantique et d'un frénétique, ici dans le sens d'un poète mélancolique fasciné par l'exotisme et en quête de nouvelles sources de création, comme l'étaient les grands noms du roman gothique, qu'il quitte l'Occident pour l'Orient.

Nous avons étudié la poétique du deuil chez Nerval. Nous allons à présent nous y intéresser dans ce récit. Comment cette esthétique sépulcrale, propre au romantisme noir, se

280 Fantômes de la tradition arabe. Esprits dévorateurs, aujourd'hui associés aux vampires orientaux, qui errent dans les nécropoles.

281 Nerval. *Voyage en Orient* (Oeuvres II). *op. cit.*, p. 239.

282 *Ibid*, p. 366.

283 *Ibid*, p. 539.

284 Nerval. *Voyage en Orient* (éd. japonaise) *op. cit.*, p. 71.

285 *Ibid*, p. 593.

dessine dans *Le Voyage en Orient* et en quoi pouvons-nous la comprendre comme un glissement frénétique, dans les deux sens du terme, dans un au-delà imaginaire ? En effet, le paysage oriental est un paysage de mort, désertique, jalonné de vestiges oubliés et de mystères. En ce sens, l'imaginaire romantique se déploie dans cet espace sépulcral. Si la mort rôde dans de froides maisonnées la nuit tombée dans les romans de terreur, elle peut très bien être aussi brûlante que le feu infernal. Dans le *Voyage en Orient*, le narrateur, âme romantique nourrie de stéréotypes et de mythes, s'aventure dans une terre aride et y développe la même esthétique de la ruine que l'on peut retrouver dans ses errances à Ermenonville. « J'ai cherché, je l'avoue, cette cathédrale bleuâtre, ces places aux maisons sculptées, ces rues bizarres et contournées, et tout ce Moyen Âge pittoresque... »²⁸⁶ dit-il alors qu'il n'a pas encore franchit l'Occident. Dans la partie intitulée « Druses et Maronites », Nerval décrit une cité qu'il traverse et, à sa grande surprise, l'architecture se révèle être mixte ; « ... on comprend aussi que ces lignes, garnies de châteaux et de tours, présentaient à toute armée une série de remparts »²⁸⁷ Or cette richesse architecturale médiévisite est retrouvée dans la demeure d'un personnage de haut rang, dans laquelle Nerval est convié ; « C'était entièrement l'apparence d'un château gothique. »²⁸⁸ L'on retrouve, à ce propos, le même regard porté sur une forteresse au Liban ; « Plus loin, cependant, les murailles s'élèvent et prennent une physionomie sombre et claustrale. »²⁸⁹ Nerval est attaché au médiévisme, mais au-delà, au vestige ; « On est fatigué de ces édifices battant neuf. »²⁹⁰ en ce qu'ils renvoient à sa propre culture littéraire d'une part, à l'importance qu'il accorde au souvenir d'une autre part. Voyons à présent comment tout cet imaginaire mortuaire, issu du désir de reconstruction de l'Orient rêvé, se manifeste.

Jankélévitch rappelle que la transformation du réel, au-delà de l'idée d'une aliénation, est à la base de la création ; « Seules les natures artistes savent faire apparaître l'invisible... »²⁹¹. Les éléments naturels dans le *Voyage en Orient* semblent se transformer et adopter une espèce de présence fantomatique ; le paysage est souvent flou, les formes grossissent ou rapetissent, un peu comme si les frontières du monde réel s'estompaient. Le narrateur semble entrer dans une dimension de plus en plus surréaliste. Le paysage viennois, décrit dans l'introduction, est transformé par l'imaginaire nervalien dont la frénésie, comme nous l'avons expliqué, modifie la perception ; « J'ai parcouru la forêt de colonnes qui soutient

286 *Ibid*, p. 189.

287 *Ibid*, p. 481.

288 *Ibid*, p. 489.

289 *Ibid*, p. 445.

290 *Ibid*, p. 200.

291 Jankélévitch. *op. cit.*, p. 159.

encore la voûte antique... »²⁹² La « forêt de colonnes » fait immédiatement penser à l'intérieur d'une église gothique, peut-être la plus connue, Notre-Dame de Paris, et dénote un caractère sépulcral de la nature. Il n'est d'ailleurs pas difficile de reconnaître, dans les vers de Baudelaire, la même reconstitution du réel par une association entre nature et architecture, fondamentale pour les romanciers gothiques et frénétiques ; « Grands bois, vous m'effrayez comme des cathédrales (...) Mais les ténèbres sont elles-mêmes des toiles, Où vivent, jaillissent de mon œil par milliers, Des êtres disparus... »²⁹³ Ces vers traduisant la frénésie créative de l'artiste illustre parfaitement le fonctionnement du *Voyage en Orient*. Peut-on vraiment dire le réel ? La plume de l'écrivain est au même plan que l'œil de l'artiste ; il ne reproduit pas le réel. Isabelle Daunais démontre que ce type de réinvention de l'espace est d'abord un effet du regard. « Mais dans le cas de l'écriture, le paysage est aussi l'effet du *récit*, de la façon dont le regard découvre et tient à distance la réalité même qu'il observe. »²⁹⁴ L'imaginaire nervalien se déploie dans le réel ordinaire et relève d'un « travail d'observation et de narration mené par le voyageur. »²⁹⁵ Seul dans le désert, la conscience de l'artiste dessine les sentiers que son imagination interprète comme un chemin vers l'au-delà, à la recherche d'une histoire à raconter. Le désert est une page blanche. Miser sur l'authenticité est problématique puisqu'il s'agit de renoncer à un travail d'imagination et d'écriture. Nerval préfère laisser courir son imagination, halluciner et donner l'illusion de parcourir un endroit magique au lieu de contraindre sa plume à rendre une réalité stricte, une ambition déjà bien complexe et peu artistique. Tel Vathek visitant les enfers, Nerval va « d'allées en allées, tout autant de lieux sans bornes et sans limite, tous éclairés par une lueur sombre. »²⁹⁶ Selon Flaubert « ... le récit n'a pas pour but de faire connaître des lieux nouveaux, ou qui auraient été insuffisamment décrits, mais d'étudier le regard et sa transcription qui doivent, bien plus que les objets décrits, échapper à la répétition. »²⁹⁷

Pour Nerval, l'Orient est ce qu'il appelle une « brume colorée » ; le substantif évoque la brume fantomatique que l'on connaît des histoires de fantômes. L'on perçoit, dans le récit, un contraste entre le souvenir de Paris, ville grise et pluvieuse, en noir et blanc, et le cadre exotique aux couleurs vives. Même si Nerval s'efforce de s'éloigner de l'Occident, son esprit conserve des références. Le glissement s'opèrera à travers un Orient fantasmé.

292 *Ibid*, p. 334.

293 Baudelaire. "Obsession", *Les Fleurs du mal* (Spleen et idéal).

294 Daunais. *op. cit.*, p. 9.

295 *Ibid*, p. 11.

296 Beckford. *op. cit.*, p. 194.

297 Flaubert cité par Isabelle Daunais. *ibid*, p. 21.

L'Orient d'autrefois achève d'user ses vieux costumes, ses vieux palais, ses vieilles mœurs, mais il est dans son dernier jour (...) Ce que le désert protège encore, en l'enfouissant peu à peu dans ses sables, c'est hors des murs du Caire, la ville des tombeaux, la vallée des califes, qui semble, comme Herculanium, avoir abrité des générations disparues et dont les palais, les arcades et les colonnes, les marbres précieux, les intérieurs peints et dorés, les enceintes, les dômes et les minarets, multipliés avec folie, n'ont jamais servi qu'à recouvrir des cercueils. Ce culte de la mort est un trait éternel du caractère de l'Égypte...²⁹⁸

Dans ce passage, le verbe « s'enfouir » traduit la frontière qui sépare non-seulement le monde des vivants et le monde des morts fantasmés, mais aussi et surtout le présent et le passé. L'esthétique de la ruine ne cessera d'enrichir le récit de ses impressions de rêveries nostalgiques que l'on peut interpréter comme une volonté de pénétrer un au-delà ; à travers l'idée de mort, de temps révolu, Nerval cherche à entrer en contact avec le fantôme d'un Orient légendaire. Nous essayerons d'en comprendre les enjeux lorsque nous étudierons en détail les deux légendes des « Nuits du Ramazan ». Nerval n'a pas fait le récit de ce qu'il a vu, mais de ce qu'il a ressenti. L'Orient est l'espace de la créativité et l'auteur se donne pour défi de faire ressurgir les fantômes du passé légendaire ; « ... voyons si les splendeurs et les croyances de l'islam repeupleront suffisamment la double solitude du désert et des tombes, ou s'il faut pleurer encore sur un poétique passé qui s'en va. »²⁹⁹ La mélancolie et le caractère nostalgique de la pensée soutient l'hypothèse d'une poétique du deuil récurrente dans le récit. Déçu du Caire, véritable désert (dans le sens de néant et de pauvreté) peuplé d'ombres dont l'histoire a été enfouie dans les sables de l'oubli, Nerval émet ainsi le désir de faire ressurgir ces vieux fantômes ; « Ces spectres de villes dépouillées pour un temps de leur linceul poudreux effrayent l'imagination des Arabes qui attribuent leur construction aux génies. »³⁰⁰ Mais l'imagination de Nerval n'est point effrayée, bien au contraire, la mort, avec ses multiples visages, ne cesse de l'inspirer.

En effet, lorsque Nerval assiste, lors du séjour à Constantinople, à une cérémonie funéraire, il décrit une scène festive, colorée par les poudres et les vêtements riches des convives et rythmée par des danses traditionnelles ; « Mais c'est qu'en ce pays, la mort elle-même prend un air de fête (...) Les popes, au visage enluminé, aux habits éclatants de broderies, de jeunes ecclésiastiques venant ensuite, en longues robes de couleurs vives... »³⁰¹

298 *Ibid*, p. 397.

299 *Ibid*, p. 335.

300 *Ibid*, p. 423.

301 *Ibid*, pp. 612-613.

De même, la description des tombes évoque une mise en valeur (profondément païenne) de la mort ; « Les tombes des femmes sont également surmontées de cippes, mais la tête est remplacée par une rosace d'ornements représentant en relief des fleurs sculptées et dorées. »³⁰² Mort n'est pas, dans cette culture, dissociable de la beauté. Nerval émet un commentaire à ce propos en comparant la représentation de la mort en Occident faite d'impressions « toujours graves pour l'Européen. »³⁰³ L'auteur préfère ainsi adopter un regard plus lumineux, inspiré par son maître à penser ; « Je me rappelai ce vers de Goethe : *Tu souris sur des tombes, immortel Amour !* »³⁰⁴ Rire face à la mort, c'est ne pas la percevoir comme une fatalité. Comment le texte de Nerval réussit-il à faire transparaître cette idée ?

Notons d'abord que la mort conceptualisée dans toutes les religions connues est synonyme de transition vers un monde supérieur. C'est pourquoi le paysage réel s'efface dans les œuvres de Nerval et dévoile un passage vers le monde des idées mis en place par l'écriture. Ici, Nerval perçoit la mort, phase de transition, non pas comme une fatalité mais comme un éternel idéal ; l'on ne subsiste que dans la mort, synonyme d'immortalité. La vraie mort, pour Nerval, c'est l'oubli.

On comprend alors cette mélancolie profonde de la vieille Égypte, cette préoccupation fréquente de la souffrance et des tombeaux que les moments nous transmettent. C'est Typhon qui triomphe pour un temps des divinités bienfaisantes ; il irrite les yeux, dessèche les poumons, et jette des nuées d'insectes sur les champs et sur les vergers.³⁰⁵

La tristesse est couramment associée à la mort et donc au deuil. Mais l'utilisation du terme de mélancolie porte à croire que le passé est voué à une promesse de retour. Mais dans quelles circonstances ? Nerval n'est ni archéologue, ni historien, ni même un grand connaisseur de l'Orient. Il est écrivain, créateur. Il est un trouvère ; l'on appelait ainsi, au Moyen Âge, le compositeur, le troubadour. Littéralement, ce substantif signifie « celui qui trouve » mais dans le sens de « celui qui est inspiré » ; donc un créateur qui trouve la matière de son récit. L'oubli, symbolisé dans le passage ci-dessus par le maléfique ouragan et dieu grec Typhon, n'a laissé que des ruines. Or que fait Nerval ? Il se livre au même travail de reconstitution imaginaire que l'on a vu dans la nouvelle « Angélique ». C'est en cela qu'il convient d'interpréter *Voyage en Orient* comme une profanation littéraire. La lumière régénératrice, c'est la plume de l'auteur et son écriture, une écriture du désir qui se solde par

302 *Ibid*, p. 616.

303 *Ibid*, p. 618.

304 *Ibid*, p. 622.

305 *Ibid*, p. 302.

une quête qui elle-même devient une errance à travers le pays aride des morts.

L'aurore en Égypte, n'a pas ces belles teintes vermeilles qu'on admire dans les Cyclades ou sur les côtes de Candie ; le soleil éclate tout à coup au bord du ciel précédé seulement d'une vague lueur blanche ; quelquefois il semble avoir peine à soulever les longs plis d'un linceul grisâtre, et nous apparaît pâle et privé de rayons, comme l'Osiris souterrain...³⁰⁶

Dans ce passage, la pâleur, ou plutôt la blancheur du soleil confond son éclat avec celui de la lune, reine de la nuit. Le linceul symbolise ici, à l'égal du voile des « Femmes du Caire », ce qui recouvre, ce qui entoure l'Orient de mystère. Le narrateur, devenu un explorateur, cherche à soulever ce voile pour imprégner son œuvre de ces vérités cachées. Ce système de correspondance renvoie aux autres textes de Nerval ; la quête d'un savoir, d'une vérité. Mais ce voile reflète l'impossibilité réelle d'accéder à une connaissance ultime, totale. Nerval rencontre les mêmes difficultés que le calife Vathek, dans le récit de William Beckford, face aux messages indéchiffrables gravés sur les sabres du Giaour. Face à un tel obstacle, Nerval ne renonce pas ; il décide donc de recréer, d'imaginer. Pour ce faire, Nerval profane non-seulement le souvenir mais avec lui le réel puisqu'il se livrera à une réécriture, notamment des deux légendes transcrites que nous allons étudier dans la partie suivante. Son récit ne révèle rien ; le récit est le fruit de l'investigation, de la rencontre seulement imaginée et pensée avec le passé. « Que Polyphile et Polia, ces saints martyrs d'amour, me pardonnent de toucher à leur mémoire ! »³⁰⁷ ; en effet, l'auteur, tel le poète inspiré par les muses, ne fait que toucher. Il prend garde ainsi à ne pas flétrir le linceul pour deux raisons ; le mystère n'aurait pas lieu d'être dans ce monde s'il n'était pas suffisamment sacré pour ne pas être dévoilé, et sans mystère, il n'y aurait pas de création.

La nuit est morte, le jour est vie. La lumière apportée par le récit éclaire les ténèbres du tombeau. C'est au travers la légende que la communication s'établit entre l'auteur et les dieux du passé. Cette esthétique sépulcrale (qui n'est pas totalement une phase descriptive en ce qu'elle relève surtout de l'imaginaire et de l'impression) est donc poétique du deuil romantique transposée dans un décor exotique. Elle nous permet de répondre à la problématique du glissement frénétique par le travail imaginaire, comme nous l'avons déjà compris avec *Aurélia*. Ce travail imaginaire passe par cette esthétique des ténèbres pour laisser la création

306 *Ibid, id.*

307 *Ibid, p. 64.*

l'opportunité de faire toute la lumière. Cet égarement, passage du réel à l'imaginaire, permet également à l'auteur de faire revivre des mythes et de les réinventer. Nerval a ramené de la tombe deux contes orientaux qui semblent dissimuler le discours du créateur et de l'esprit romantique qui se fondent dans la figure du génie, ou plus exactement du djinn.

2. De la quête mystique à la quête de soi : le génie voyageur

« Il y avait là de quoi faire un poète, et je ne suis qu'un rêveur en prose » **Gérard de Nerval**,
Promenades et souvenirs

« Je me mis à chercher dans le ciel une étoile, que je croyais connaître... »³⁰⁸ avouait Nerval dans son *Aurélia*. La quête nervalienne est celle de l'origine culturelle du mythe mais aussi celle de la source de la créativité. Le passage dans un monde de vestiges, accompagné par les ombres d'un passé mythifié, Nerval entraîne avec lui le lecteur dans le gouffre des légendes fondatrices. Dans cette partie, nous étudierons les deux contes insérés dans le récit comme aboutissement de la quête et révélateurs de la frénésie créatrice à travers le double sens du *génie*. Le franchissement des limites se poursuit d'abord dans la confrontation au mythe comme vérité imaginaire, c'est à dire par images, représentative du sens de la création

a. Le mythe pour seule vérité

C'est dans la rupture avec le réel que le *Voyage en Orient* rejoint *Aurélia*, par le biais d'une écriture débridée et dérégulée. Avec *Aurélia*, Nerval recherchait le sens caché de l'être dans un monde astral dont les portes lui était ouvertes par la voie du rêve et de la folie. Dans *Le Voyage en Orient*, l'imaginaire est mis en relief dans l'espace. L'auteur suit ainsi les mêmes sentiers nébuleux tracés par l'esprit vers ce sens absolu, infini. Mais il ne trouve guère d'autre révélation que sa propre créativité. C'est la raison d'être de son oeuvre qui se manifeste à travers ces itinéraires imaginaires. C'est pourquoi nous pouvons dire que le texte est le récit de la création elle-même et qu'*Aurélia* n'est pas une simple fantaisie lunatique, que le *Voyage en Orient* n'est pas qu'un égarement fortuit.

Nerval recherche la vérité originelle dans le mythe. Ses nombreux voyages en témoignent. Il s'agit à la fois du mythe religieux et du mythe littéraire. Lorsqu'il se rend en

308 Nerval. *Aurélia. op. cit.*, p. 24.

Allemagne, c'est afin de fouler la terre des inventeurs du romantisme et d'établir un contact presque télépatique avec eux. Nous pouvons confirmer cette hypothèse dans *Lorely, souvenirs d'Allemagne* : arrivé à Weimar, l'auteur rencontre un écrivain et ancien ami de Goethe, un certain Herder, lequel s'apprête à faire jouer une pièce dont le héros est Prométhée. Ce personnage mythique symbolisant la création de l'humanité et la connaissance, dans la tradition grecque antique, a déjà été repris dans le roman gothique le plus célèbre ; *Frankenstein ou le Prométhée moderne*. Le mythe de la création, incarné dans la figure du scientifique qui défie les lois de la reproduction donne lieu à toute une production, dans la postérité frénétique et fantastique, on le voit avec *L'Ève future* de Villiers de l'Isle-Adam, centrée autour de la question³⁰⁹. Si nous mentionnons ces deux grandes références du romantisme gothique et frénétique, c'est ce que nous lisons l'oeuvre de Nerval comme une créature littéraire et que nous interprétons son écriture comme un rêve prométhéen. « Mais Prométhée prévoit qu'une harmonie suprême succèdera à ce désordre transitoire. Il voit dans une sorte d'extase l'humanité chercher à travers les peines et les douleurs (...) il prophétise une ère nouvelle... »³¹⁰ C'est cette extase frénétique qui caractérise la génération dont l'oeuvre de Nerval est le fruit. Si Shelley et Villiers de l'Isle-Adam ont produit un roman sur des savants fous ayant défié la création divine, Nerval n'écrit pas vraiment une histoire. Il semble vouloir donner vie à son oeuvre, aux mots eux-mêmes. Son oeuvre loue ainsi la créativité et narre ainsi une quête infinie. Notons, à ce propos, que Nerval évoque plusieurs fois l'idée de « magnétisme » et « d'électricité » dans ses oeuvres ; le magnétisme peut illustrer notre hypothèse sur la mise en place d'un réseau de communication mentale, à travers le voyage et l'électricité, de laquelle sont nées les créatures fictionnelles citées quelques lignes plus haut, traduit la puissance frénétique de l'oeuvre elle-même.

Revenons à ces souvenirs d'Allemagne ; Nerval, enthousiaste, s'aventure dans le pays de Goethe et cherche à revivifier sa mémoire ainsi que celle des monuments du romantisme, les grands noms du cercle de Iéna ; « Ici Schiller a habité »³¹¹ dit-il. Comme nous l'avons constaté dans *Le Voyage en Orient*, Nerval voyage dans le mythe et fait le récit de ses impressions. L'Allemagne n'est pas décrite comme une carte postale de paysages champêtres, elle est l'espace où l'imaginaire nervalien communique avec le mythe romantique ; c'est la terre de Goethe, de Schiller, d'Hoffman. « La vieille Allemagne, notre mère à tous. »³¹² Nerval cherche ainsi à se reconnaître parmi les fantômes solaires, lumineux des Romantiques. En ce sens, les

309 Le mythe est réexploité à une époque où le progrès techniques entre dans une phase de bouleversements.

310 Nerval. *Lorely, souvenirs d'Allemagne. op. cit.*, p. 79.

311 *Ibid*, p. 96.

312 *Ibid*, p. 5.

frontières n'existe plus ; ce n'est pas une question d'ethnie, de tradition, le romantisme est une idéologie universelle et la création est perçue, par l'auteur, comme un réseau spirituel. « J'attribuais un sens mystique... »³¹³ dit-il de toutes les choses qu'il voit dans la réalité fantasmé. Nerval recherche un signe, un sens non plus dans ce monde, mais dans celui des idées. « Mon rôle me semblait être de rétablir l'harmonie universelle par l'art cabalistique et de chercher et de chercher une solution en évoquant les forces occultes des diverses religions. »³¹⁴ Nerval s'est intéressé à l'ésotérisme, il a même écrit un petit almanach sur la doctrine cabalistique. Mythe et religion importent énormément pour comprendre la poétique nervalienne en ce qu'elle fonctionne comme un système de correspondances, comme une toile d'araignée³¹⁵ sur les fils de laquelle se rencontrent plusieurs représentations mythiques. Edgar Poe, âme déchirée contemporaine de Nerval, dont les œuvres ont développé cette errance spirituelle, dira, au nom de tous les maudits de la littérature ; « Même dans le tombeau tout n'est *pas* perdu. »³¹⁶.

La recherche d'une réponse ou d'un sens universel dans la littérature apparaît avec le romantisme et Nerval figure parmi les auteurs ayant le plus exploré ces méthodes d'écriture. Nous pouvons en conclure une approche mystique du monde mais surtout, à travers lui, de la création ; « ... c'est dans la pensée religieuse que l'on doit chercher des secours ; - je n'en ai jamais pu trouver dans cette philosophie qui ne nous présente que des maximes d'égoïsme, ou tout au plus de réciprocité, une expérience vaine, des doutes amers... »³¹⁷ Nerval mentionne ici le Christianisme dans lequel il ne trouve pas ses réponses, ce qui explique son obsession pour les doctrines ésotériques et le paganisme. Le dé-règlement frénétique s'explique, en ce sens, par un désordre et par la démultiplication des cheminements en vue d'atteindre un point ultime. Les préceptes chrétiens répondent à une ordonnance du monde de laquelle Nerval se détache peu à peu. La multiplicité des directions proposées par l'oeuvre s'illustrent aussi dans cette réorganisation de la pensée et des convictions. La pensée nervalienne, suivant la pensée romantique, prône un universalisme, un tout absolu.

... n'est ce pas toujours d'ailleurs la terre antique et maternelle où notre Europe, à travers le monde grec et romain sent remonter ses origines ? Religion morale, industrielle, tout partait de ce centre à la fois mystérieux et accessible, où les génies des premiers temps ont puisé pour nous la sagesse. Ils pénétraient avec terreur dans ces

313 Nerval. *Aurélia. op. cit.*, p. 107.

314 *Ibid*, p. 57.

315 L'exemple correspond davantage à notre univers que le jeu de l'oie ou l'escargot.

316 Poe. "Le puits et le pendule", *Histoires, essais et poèmes. op. cit.*, p. 506.

317 Nerval. *Aurélia. op. cit.*, p. 72.

sanctuaires étranges où s'élaboraient l'avenir des hommes, et ressortaient plus tard, le front ceint de lueurs divines, pour révéler à leurs peuples des traditions antérieures au déluge et remontant ainsi aux premiers jours du monde.³¹⁸

Ce passage suscite notre attention en plusieurs points. L'auteur y rappelle d'abord la multiplicité des origines de la culture occidentale. Il évoque ensuite le « centre » duquel l'humanité aurait pris des directions opposées ainsi que les « génies » qu'il faut ici interpréter comme des alchimistes, ou des magiciens. En effet, les dernières phrases mentionnent l'acquisition de pouvoirs surnaturels et prophétiques. C'est la révélation gardée par les « génies des premiers temps » qui constitue l'objectif du voyage et imprègne de la force de ce désir de savoir le texte. Dans l'une des nouvelles du recueil *Les Filles du feu*, intitulée « Isis », l'auteur soutient la théorie du berceau universel des civilisations chrétiennes, grecques et orientales, notamment dans les points communs dans un héritage païen présent dans le Christianisme. En voyage à Naples, l'auteur effectue une longue digression sur la culture égyptienne. Dans le *Voyage en Orient*, cet effort de perception globalisante est bien plus précis ; « Ce rivage n'est-il pas le berceau même de toutes les croyances du monde ? »³¹⁹ Il s'agit donc bien d'itinéraires mentaux dans lesquels le réel sert à l'imaginaire, la spatialité devient ainsi le terrain de l'esprit, sur la « chaîne infinie des choses créées. »³²⁰

Si le mythe religieux ou littéraire est la matière de l'oeuvre, voyons à présent comment le texte fait du mythe un conte *romantique*. Dans la partie du *Voyage en Orient* intitulée « Les nuits du Ramazan », Nerval dit vouloir retranscrire deux légendes orientales qu'il aurait entendues pendant les fêtes du Ramazan, dans un café.

Pouvons-nous lire « L'Histoire du calife Hakem » et « L'Histoire de la Reine du Matin et de Soliman, prince des génies » chacune un conte oriental s'inscrivant dans la mouvance romantique et frénétique ? Comme un portrait indirect de Nerval à travers une vérité légendaire ? Pour y répondre, il nous faut traverser, avec Nerval, les déserts légendaires et la nuit. Le récit de William Beckford, révélateur de cette mécanique de transposition du mythe dans la littérature, viendra appuyer quelques uns de nos arguments.

La première légende se déroule dans le Moyen Âge, ce qui place le récit dans le contexte d'une époque qui beaucoup inspiré de romans gothiques. Histoire d'usurpation d'identité, le conte évoque, à travers la thématique du double, la prise du pouvoir par un sosie du calife

318 Nerval. *Voyage en Orient* (Oeuvres II). *op. cit.*, p. 349.

319 *Ibid*, p. 476.

320 Nerval. *Aurélia*. *op. cit.*, p. 110.

Hakem nommé Yousouf. Hakem est donc un calife qui échappe à ses contemporains ; il est décrit comme « le plus étrange du Moyen Âge musulman », vivant au gré de ses désirs, aussi capricieux que le personnage de Vathek dans le conte de Beckford, instaurateur de la religion des Druses, peuple prônant l'unité divine et culturelle. La figure de Hakem pourrait aisément être comparée à n'importe quel dandy excentrique, aristocrate incompris vivant dans l'excès adepte d'un culte nouveau. La description physique de Hakem est aussi très proche de la figure despotique d'un personnage de romans noirs à la fois attirant et craint ; « Ses yeux d'un bleu sombre avaient une puissance indéfinissable ; ils effrayaient et charmaient à la fois. »³²¹ La figure du personnage de Hakem correspond bel et bien à un archétype romantique, au même titre que le personnage de Vathek. Il existe, cependant, des traits de caractères communs avec Nerval ; la frénésie. « Des essais de pensées nouvelles, inouïes, inconcevables, traversaient son âme en tourbillons de feu »³²² ; n'est ce pas ce même tourbillon de pensées qui traverse l'esprit de Nerval et favorise la création frénétique ? Mais contrairement à lui, Hakem développe la cruauté ainsi qu'un amour incestueux pour sa propre sœur, la princesse Sétalmulc.

Cette transposition du personnage romantique dans une figure orientale est récurrente depuis le récit de Beckford. Vathek et Hakem sont tous les deux des figures d'aristocrates blasphématoires aussi impulsifs que l'étaient les jeunes Frénétiques de 1830. Nerval ne rejoint guère son personnage dans la violence. Le tempérament de l'auteur n'était en rien d'une nature violente. En revanche, le caractère impulsif et névrotique les rapproche. Le délire de Hakem dépasse les bornes du raisonnable, l'insatisfaction de Vathek, malgré les richesses, toutes ces caractéristiques font de ces deux héros des personnages faustiens, éternels insatisfaits et solitaires. « Ce n'était pas assez pour lui ; il voulait tout savoir, même les sciences qui n'existaient pas. »³²³ disait Beckford de son personnage. Le récit ainsi que la personnalité de Nerval, transposée dans le personnage de Hakem, font écho à l'oeuvre de Vathek qui elle aussi, à des années d'intervalle, avait fait de la frénésie et de la « soif surnaturelle »³²⁴ de révélation un motif central que les Romantiques et les Frénétiques n'ont cessé de défendre.

Hakem est donc puni, par un fait du hasard ou de la destinée, de sa vanité et de sa frénésie incorrigible. Pris pour un usurpateur dément, il est mené dans ce que Nerval appelle un asile d'aliénés. Voilà un autre trait de caractère commun avec l'auteur qui, à l'époque de sa première crise de folie, déformait son identité ; « L'un se dit prince des génies (...) à force de

321 Nerval. *Voyage en Orient* (éd. japonaise). *op. cit.*, p. 61.

322 *Ibid*, p. 62.

323 Beckford. *op. cit.*, p. 5.

324 *Ibid*, p. 20.

s'entendre dire qu'il était l'image même du calife, il s'est figuré être le calife... »³²⁵ ; Nerval ne se disait-il pas descendre Napoléon et n'avait-il pas rêvé une généalogie fantastique ? « Montrons que désormais la parole est armée, et que sur la terre va s'établir enfin le règne annoncé par les prophètes ! »³²⁶ ; la frénésie de Hakem se change en révélation dans l'enfermement, réalisant que sa destinée est compromise, il décide de révolutionner la société et la religion.

Autre personnage commun avec le récit de Beckford ; le vieux sorcier que Haken rencontre rappelle le Giaour, personnage détenteur d'une vérité occulte, ayant piégé Vathek. Ce vieillard n'est pas hostile. Se prétendant alchimiste, il est décrit comme l'homme qui voyait « avec les yeux de l'âme »³²⁷. Cette citation éclaire, une fois de plus, la mécanique de l'oeuvre nervalienne ; ce n'est pas avec les yeux que Nerval voit l'Orient, mais avec son âme.

Eblis, prince des enfers est également mentionné dans le récit de Nerval dans lequel l'effet produit par le haschich provoque la vision du diable oriental chez le prétendu conteur de l'histoire.

La thématique du double sous forme d'échange identitaire rappelle le conte de Nerval intitulé « La Métempsychose » dans lequel on retrouve la même histoire d'usurpation et d'aliénation du personnage. Nerval transpose même la légende du double, comparant le doppelgänger allemande au ferouer oriental, tandis que Hakem croise son sosie assis sur son trône ; « 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. »³²⁸

Les pérégrinations de Nerval en Orient deviennent la recherche d'un nouveau terrain dans lequel son imaginaire personnel et empreint de romantisme se déploie. Dans le mythe de Hakem, il trouve son lointain reflet qu'il réinterprète, réinvente. Si le calife Hakim de la légende et de l'Histoire était un esprit quelque peu révolutionnaire, Nerval en fait un illuminé, un prophète, un héros frénétique.

Nous avons évoqué la notion d'absolu dans les itinéraires de Nerval, nous pouvons interpréter les digressions comme une nécessité d'aller au-delà de simples données historiques ; Nerval n'effectue pas, dans les ouvrages étudiés, un travail d'historien lorsqu'il restitue l'histoire des personnages auxquels il choisit de s'intéresser, Nerval effectue un travail de conteur. Il donne la parole aux figures mythiques dans ses deux récits, et cherche non pas à

325 Nerval. *Voyage en Orient* (éd. japonaise). *op. cit.*, pp. 84-85.

326 *Ibid*, p. 94.

327 *Ibid*, p. 71.

328 *Ibid*, p. 92.

simplement restituer des faits, mais à pénétrer l'histoire, à mettre en valeur non pas ce qu'il y a de véridique mais ce qui mérite de servir de matière poétique. Cette résolution de donner la priorité à l'imaginaire, à aller non pas à l'encontre de la vérité mais au-delà afin de rendre au travail littéraire son sens absolu et libre, imprègne les œuvres de Nerval. C'est aussi pour cette raison que Nerval fait le choix de combiner réalité et légende, puisqu'il cherche à faire le récits d'hommes de légendes, dont la rareté permet justement à l'auteur de laisser place au travail d'imagination. Car ce voyage vers l'absolu, c'est aussi une quête, à dos hippogriffe, de la légende, de ce que le monde moderne oublie où met en doute. Ainsi qu'il le dit non sans ironie ; « Seulement je m'étonne que dans une ville comme Paris, centre des lumières, et dont les bibliothèques publiques contiennent deux millions de livres (...) Tout disparaît peu à peu... »³²⁹ Ce passage évoque la crainte de l'oubli, la mort la plus atroce. C'est pourquoi cette frénésie dans la recherche absolue fait de son texte une œuvre mémorable.

La dernière phrase du *Voyage en Orient* est ; « Triste impression ! Je regagne le pays du froid et des orages, et déjà l'Orient n'est plus pour moi qu'un de ces rêves du matin auquel viennent bientôt succéder les ennuis du jour. »³³⁰ Son voyage fut donc un rêve, une chevauchée à travers l'inconnu, puis dans un vaste et riche sépulcre où reposent anciens mythes et des anciens dieux, où il put, à travers l'espace imaginaire et la légende, exercer son génie

Dans le second récit intitulé « Histoire de la Reine du matin et de Soliman, prince des génies », Nerval va beaucoup plus loin dans ce travail de *romantisation*. Nous allons de nouveau emprunter le chemin des étoiles légendaires afin de saisir le sens que la frénésie nervalienne donne au génie littéraire.

b. Djinns ou génies

Chaque siècle et chaque culture a ses monstres culturels. Avec le siècle des Lumières, les avatars de l'imagination humains ont été réduits à l'état de superstition. Avec le romantisme, ces créatures issues des mythologies, du folklore et d'un passé légendaire ont été transposés et on acquis une dimension esthétiques. Les génies sont les avatars les plus connus de la fantaisie. Leur nom même signifie créer ; issu du verbe latin *genere* (réaliser). Un mot à double sens. Le premier sens qui nous vient à l'esprit est une image ; celle d'un esprit imaginaire d'origine orientale, enfermé dans une lampe magique et qui nous accorde trois

329 Nerval. "Angélique", *Les Filles du feu. op. cit.*, p. 36.

330 Nerval. *Voyage en Orient (Oeuvres II). op. cit.*, p. 790.

vœux si on le tire de son sommeil. Cette représentation nous a été transmise par le recueil fondamental des *Mille et une nuits* et autres légendes islamiques dans lesquelles le génie désigne un fantôme du désert. Plus généralement, le génie traditionnel renvoie au djinn ou jinn, selon les orthographes, des mythologies perses et arabes. Apparentés à nos esprits malins, les djinns n'ont rien de bien amical ; ce sont des démons capables d'offrir des pouvoirs surnaturels à ceux qui en sont dignes ou qui ont assez de volonté pour faire appel à eux. Les légendes sur ces démons foisonnent : l'on dit par exemple que Salomon possédait une bague dont le diamant renfermait un djinn. Le prince des djinns serait le plus puissant d'entre eux, Eblis³³¹, le monarque du monde souterrain, apparenté au dieu grec Hadès et à la divinité hindouiste Yama.

L'autre sens du mot *génie* renvoie à la faculté de créer quelque chose d'extraordinaire, d'inouï et de mémorable. Le génie est un démon qui choisit et qui agit principalement dans les domaines artistiques, philosophiques et scientifiques. Dans « L'Histoire de la Reine du matin et de Soliman, prince des génies », Gérard de Nerval fait appel aux djinns. Il met en scène une intrigue quasi faustienne, dans laquelle les esprits de la création viennent en aide à un génie incarné en être humain. Notre étude va maintenant tenter de faire transparaître, à travers la figure du djinn, celle du génie romantique et littéraire. Si un démon créateur habite l'oeuvre de Nerval, nous pourrions aisément le nommer ; Shezbeth, le démon arabe des légendes. Ce dernier est surnommé « Le menteur » en ce qu'il est le djinn de l'invention, si l'on admet que la création est avant tout l'anti-réalité.

Réécriture de la légende d'Hiram, l'architecte de Salomon mentionné dans la Bible, le récit manifeste, à travers la frénésie créatrice du personnage d'Adoniram, une vision très personnelle du génie humain et du pouvoir absolu de l'imagination. Dans un discours idéaliste et romantique se dessine la figure du poète lui-même, traduisant ainsi une écriture frénétique du désir, aboutissement de la quête et de l'errance.

En effet, Adoniram est un personnage fictif, un des fruits du génie effréné de Nerval. Sculpteur, architecte, concepteur au service de Soliman, il n'est qu'un ouvrier qui rêve de grandeur. C'est un homme d'une « étrange et fascinante beauté »³³² qui n'a pour confident que son élève, un garçonnet au teint maladif. Tel le romantique désenchanté et non reconnu par la société, Adoniram brûle d'un sentiment de désarroi. C'est à travers ce personnage que la voix du génie nervalien s'exprime.

331 Dans le premier testament, il apparaît sous le nom d'Azazel.

332 Nerval. *Voyage en Orient* (Oeuvres II). *op. cit.*, p. 234.

Ta pensée rêve toujours l'impossible. (...) Non : tu inventes, tu laisses courir le style au caprice de l'imagination, entremêlant les fantaisies les plus bizarres. Eh bien, à côté de l'homme et des animaux existants, que ne cherches-tu de même des formes inconnues, des êtres innommés, des incarnations devant lesquelles l'homme a reculé, des accouplements terribles (...) En revoyant d'âge en âge ces symboles redoutables, on répétera qu'il exista jadis des génies audacieux.³³³

Ce passage pourrait, à lui seul, résumer la poétique nervalienne. La frénésie créatrice s'opère par un imaginaire débridé, dérégulé et passionné, brûlant comme un feu infernal. Les « fantaisies bizarres » renvoient à deux détails importants ; d'une part, les figures chimériques que sculpte Adoniram (les « accouplements terribles »), monstres chimériques et donc symboles de l'imaginaire, d'autre part, au romantisme frénétique implicitement mentionné dans le discours. La quête de l'inédit et la recherche du sens dans le mythe entreprises par Nerval fait écho à l'obsession d'Adoniram pour « l'innommé » c'est à dire l'inouï, l'incrédible. L'on pourrait percevoir, dans ce discours, la même frénésie obsessionnelle que Mary Shelley avait attribué au docteur Frankenstein, lui aussi rêvant l'impossible ou le désir créer une chose que personne n'aurait encore osé imaginer, prononcé par le docteur Edison dans *L'Ève future*. Est-ce un hasard si les défis lancés contre la création divine, dans les textes frénétiques, produisent toujours des monstres ? L'esprit frénétique rêve les fantaisies « bizarres » puisque l'étrangeté qualifie la nature même de l'imagination ; est imaginaire ce qui est contre les lois de la nature. Créer « à côté de l'homme et des animaux existants », c'est supposer une réalité fantasmée, c'est donner au réel une valeur esthétique. La création est composite, chimérique, faites d'« accouplements terribles ». L'œuvre de Nerval est l'œuvre d'un « génie audacieux », multiforme, vivante, frénétique. Adoniram est doté d'un esprit romantique, idéaliste mais aussi d'une fureur quasi monstrueuse ; « L'ivresse, en troublant les yeux du corps, éclaircit ceux de l'âme : l'esprit dégagé du corps, son pesant geôlier, s'enfuit (...) Il erre joyeux et libre dans l'espace et la lumière, causant familièrement avec les génies... »³³⁴ Il n'est guère impossible de voir transparaître, dans ce passage, la figure de Nerval lui-même, l'éternel errant suivant le chemin lumineux des étoiles et entretenant une lien « familial » avec les « génies » qu'il convient d'associer aux esprits romantiques.

Si l'on compare le Vathek de Beckford à Adoniram, l'on retrouve le même esprit avide de grandeur et de connaissances. Mais contrairement au calife vaniteux, le sculpteur Adoniram n'a pas reçu de richesses de par son rang inférieur. Vathek descend aux enfers à la recherche

333 *Ibid*, p. 673.

334 *Ibid*, p. 529.

du secret ultime mais échoue dans sa tentative. Il n'est pas parvenu à faire bon usage de tout ce qu'il possédait. Adoniram, lui, en pénétrant le monde souterrain qu'il découvre être son lieu d'origine, devient maître de la grandeur et de ses pouvoirs. Il est un créateur. « il me revenait des impressions qui renfermaient des univers de pensées, des phrases mystérieuses où vibraient l'écho des mondes disparus »³³⁵ ; ces mondes disparus sont les vestiges dont nous avons parlé dans une partie consacrée à l'Orient sépulcral. Adoniram éprouve « une passion monstrueuse »³³⁶ pour ces dimensions supérieures. Notons une clé de lecture dans ce passage ; « univers de pensées » qui renvoie à l'espace mental dans lequel l'imaginaire joue son rôle. Le discours de l'oeuvre est donc à double sens ; la thématique du génie oriental sert d'arrière-plan au discours du génie frénétique. « À dater de ce moment, tout prenait parfois un aspect double... »³³⁷ disait Nerval lorsqu'il rédigeait *Aurélia*. Dans son voyage cauchemardesque, il mentionne la présence d'un double supérieur ; « Le même Esprit qui m'avait menacé (...) c'était mon visage, c'était toute ma forme idéalisée et grandie. »³³⁸ Cette vision de l'idéal fantasmé fait écho à la description d'Adoniram dont la beauté surnaturelle est due à sa nature supérieure et à ses origines infernales ; « Telle est la puissance du génie, cette beauté des âmes ; les âmes s'y attachent et ne s'en peuvent distraire. »³³⁹ Une beauté paradoxale en ce qu'elle « enfante des monstruosité sublimes »³⁴⁰

L'esprit romantique et frénétique se reconnaît parfaitement dans l'âme déçue et désenchantée d'Adoniram qui fait un constat bien sombre de la société de ses contemporains ; « Plus l'ouvrage avançait, plus la faiblesse de la race humaine lui paraissait évidente (...) Nous sommes nés trop tard ; le monde est vieux, la vieillesse est débile... »³⁴¹ C'est là le discours de la jeunesse romantique, de la France frénétique, de la génération désenchantée, c'est là le discours qui accompagnera le désarroi d'une société froide et intolérante tout au long du XIXe siècle et dont les échos résonnent jusqu'à notre époque. Adoniram-Nerval exprime ainsi le désir et même la nécessité absolue de créer. En errant dans « des espaces infinis ; il cherchait un appui, le trouvait pas (...) il découvrit au loin un point lumineux. Cette tache grandit, grandit, s'approcha, s'étendit en longue perspective, et l'artiste entrevit un monde peuplé d'ombres... »³⁴² La description de la descente dans le monde souterrain rejoint l'idée de l'errance, de l'avancée à tâtons dans l'inconnu qui motive le voyage

335 Nerval. *Voyage en Orient* (éd. japonaise). *op. cit.*, p. 64.

336 *Ibid* p. 65.

337 Nerval. *Aurélia*. *op. cit.*, p. 25.

338 *Ibid*, p. 59.

339 Nerval. *Voyage en Orient* (Oeuvres II). *op. cit.*, p. 693.

340 *Ibid*, p. 672.

341 *Ibid*, p. 675.

342 *Ibid*, p. 719.

de Nerval. Ce que voit Adoniram au royaume des génies, le royaume de son ancêtre Tubal-Kaïn, c'est une certaine beauté façonnée par les ténèbres.

À travers les arcades de cette forêt de pierres (...) des hommes, des géants disparus de notre monde, des animaux symboliques appartenant à des espèces évanouies ; en un mot, tout ce que le rêve de l'imagination en délire oserait à peine concevoir de magnificences !... J'ai vécu là des mois, des années, interrogeant ces spectres d'une société morte, et c'est là que j'ai reçu la tradition de mon art, au milieu de ces merveilles du génie primitif.³⁴³

Les paroles du génie Adoniram, désormais reconnu par Tubal-Kaïn comme le descendant de la race déchue des génies résonne donc comme le discours de la génération romantique à laquelle Gérard de Nerval appartenait. L'imagination « en délire » conçoit sa chimère littéraire dans l'errance, parmi les ombres d'une « société morte ».

La supériorité des génies en tant que race est visible dans la beauté ténébreuse de Tubal-Kaïn, « surhumaine » mais à « l'œil triste » et à « la lèvre pâle ». Comme Adoniram, il a ce qu'on peut appeler la beauté du diable et le regard du maudit³⁴⁴. La notion du beau, dans le discours mis en valeur dans le conte, va de pair avec celle de violence ; la frénésie créatrice ou génie est violente, brûlante et impitoyable. Elle inspire à Adoniram un double sentiment d'admiration et d'effroi, commun aux récits frénétiques hugoliens, mettant en scène une esthétique brutale et contradictoire. L'on comprend ainsi l'essence caïnite des esprits géniaux dans la force à la fois créatrice et destructrice. De ce feu créateur sont issus les génies, synonymes d'impérissable. « C'est à notre race, supérieure à la leur, qu'ils doivent tous les arts, l'industrie et les éléments des sciences. »³⁴⁵ prononce Tubal-Kaïn, traduisant ainsi le culte de la frénésie à l'origine de toutes les productions de ce monde. L'on peut voir, dans la postérité symboliste, le même hommage rendu, à travers la violence des poésies, au génie. Les paroles du personnages deviennent ainsi la voix de l'esprit romantique à l'origine du poète inspiré, voyant et guide ou prophète ; « Supérieurs aux hommes, ils en seront les bienfaiteurs et se verront l'objet de leurs dédains... »³⁴⁶ Mais encore plus révélatrice, la suite de cette prophétie décrit et annonce la destinée tragique du genre frénétique ; « leurs tombes seules seront honorées. Méconnus durant leur séjour sur terre, ils posséderont l'âpre sentiment de leur

343 Nerval. *Voyage en Orient* (éd. japonaise). *op. cit.*, p. 261.

344 Nerval fait un effort de discrétion dans cette association entre le génie et l'essence infernale. La beauté diabolique sera pleinement revendiquée et exploitée, vers la fin du siècle par des poètes comme Baudelaire ou Rimbaud.

345 Nerval. *Voyage en Orient* (Oeuvres II). *op. cit.*, p. 724.

346 *Ibid*, p. 300.

force... »³⁴⁷ Ce clin d'œil significatif traduit l'histoire de la France frénétique, de ces génies oubliés par l'Histoire dont la force (ou la frénésie) colore les sentiments d'amertume.

« Soyons sur la terre errants et dispersés. »³⁴⁸ conclut Adoniram, de retour sur terre. Sa légende réinventée par la plume exaltée de Nerval devient ainsi un éloge fait au génie humain. Force créatrice anoblissant le travail de ce simple ouvrier, elle lui ouvre les voies de la révélation. C'est ce sens que nous pouvons dire des deux légendes qu'elles constituent le véritable accomplissement du voyage en ce qu'elles font entrer le lecteur dans la dimension créative. Le mythe de créativité cher au romantisme est transcrit ici sous la plume frénétique comme un absolu destructeur et monstrueux ; contre-nature, autrement dit, au-delà. Le texte semble ainsi prendre possession de son créateur. Nerval s'est approprié une vieille histoire qu'il a réinventée. L'histoire d'Adoniram, le génie, est une histoire de rêve de grandeur qui habite l'âme de tous les Romantiques. Non reconnu par les siens, animé d'une frénésie infernale, géniale, Adoniram n'est autre que Nerval lui-même. Cette race des génies n'est pas redoutable en ce qu'elle est malfaisante, elle l'est en ce qu'elle porte en elle une force crainte, la même force qui apparaîtra sous les traits du monstre frénétique. Nerval voyait en l'esprit romantique la descendance des génies. « Mais c'est surtout en se convainquant par ses visions de la survie de son lignage que Nerval va transcender le temps mortel. »³⁴⁹ Au travers de la légende, Nerval transcende les limites ; le temps, l'espace, le réel mais aussi la contrainte formelle sont abolies. Le conte devient, selon Philippe Sollers, cette « métaphore infinie qui se substitue elle-même à travers le temps, elle représente (...) une sorte de point privilégié, de miroir, de limite référentielle, où nous serai-ions donnés non seulement l'espace mais encore la clef et le sens de toute expression. »³⁵⁰

Le pouvoir des mots est aussi élevé que celui de l'imaginaire. Le voyage de Nerval est moins un récit qu'une course effrénée des mots à la recherche symbolique du sens. Le mythe frénétique de la créativité, conditionné par un dérèglement des trajectoires littéraires transparaît dans toute sa fureur.

Nous avons constaté que l'itinéraire nervalien fixait toujours un point de départ mais s'en éloignait, se laissant emporter et posséder par l'oeuvre. Il en résulte une œuvre-monstre, au sens de chimère littéraire. C'est cette hypothèse finale, au terme d'un double itinéraire dans

347 *Ibid*, *id*.

348 *Ibid*, p. 331.

349 *Ibid*, p. 461.

350 Sollers. *op. cit.*, p. 16.

l'au-delà des mots, que notre dernière partie s'apprête à mettre en évidence.

3. Muses empoisonnées : les pouvoirs du mot

« ... à présent la nacelle de mon génie qui laisse derrière soi une mer si cruelle » **Dante, *Le Purgatoire***

L'œuvre nervalienne est donc une errance textuelle. Le texte est un itinéraire dérégulé, dans les ténèbres de l'incertitude et du questionnement ; c'est dans cette perspective que nous qualifions l'oeuvre de frénétique. Les codes de l'esthétique frénétique, du romantisme noir sont repris dans une poétique du deuil, du rêve et de la folie. Quel est l'objet de la quête ? Un fantôme ; celui d'une femme perdue, celui des anciens dieux, celui des grands esprits tombés dans l'immortalité. Quel en est l'aboutissement ? Le mythe créateur, le Graal de tous les esprits romantiques. Quel chemin faut-il suivre ? Celui des mots, au-delà des frontières du palpable. La quête du mythe créateur est une quête dantesque et une expérience fantastique, dans le sens que lui attribue Todorov, dans le monde de la pensée. Nous avons pu constater que les mots prenaient possession de l'auteur, comme la créature, façonnée avec frénésie et passion, prenait possession de son inventeur.

L'auteur est victime d'un mauvais sort, du mauvais sort. L'œuvre se fixe un objet, mais s'en éloigne, comme si la pensée errante se laissait tenter par l'expérimentation des mots et des images. Il y a néanmoins une entité originelle, commune à la majorité des textes de Nerval, qui donne lieu à l'oeuvre d'exister. Si le mythe créateur en est la finalité, elle ne se fixe que dans l'écriture. C'est la femme, du moins son fantôme, c'est à dire son image, qui entraîne le narrateur dans un au-delà. Les figures féminines sont présentes dans tous les récits ; Aurélia, les Filles du feu, Lorely, Sétalmulc, Pandora... Elles ne sont pourtant que des apparitions, des souvenirs. D'un amour terrestre à l'amour des mots, il n'y a qu'un pas à franchir. Dans cette dernière étape de notre long voyage dans le merveilleux cauchemar nervalien, nous allons revenir sur le point de départ du récit, l'origine même du dérèglement et répondre à notre problématique. Si l'auteur erre à la recherche de la femme aimée morte, sous quelle forme la retrouve-t-il ? Lorsque nous lisons ses textes, en particulier ceux dont le titre est un prénom féminin, la présence de la femme disparaît ou ne semble plus être l'objet du récit. Et si la figure de la femme aimée était, justement, l'oeuvre elle-même ? Si la création est une transformation du réel, sous quelle forme le magicien des mots ramène-t-il sa muse morte de la tombe ?

a. Lorely, Isis, Pandora, Aurélia...

Ces quatre prénoms sont les plus révélateurs. Amour et mort vont de pair, dans l'écriture nervalienne. Parmi les nombreux prénoms qui jalonnent l'univers délirant de cette âme malheureuse et amoureuse de la beauté même, la lettre *f* est la plus importante. *F* comme femme, *f* comme folie, *f* comme feu. Voici les trois étapes *dantesques* de la construction de l'oeuvre ; la femme appartient à la dimension du réel, la folie désigne la transition vers le monde de l'esprit ou l'au-delà, la folie ou plutôt la frénésie en désigne l'issue. C'est pourquoi l'adjectif *dantesque* ne se justifie qu'à moitié ; l'itinéraire nervalien ne mène pas au paradis, mais à un enfer créateur, à un cauchemar grandiose duquel l'auteur ramène son oeuvre. Dans quelle mesure l'oeuvre de Nerval est une *fillette du feu* ?

Les textes tels que *Pandora* en appellent à un exercice de décryptage. Tels des boîtes de Pandore, les textes sont des tombes lourdes de secrets et en signes. Ces tombes renferment des muses, des muses chimériques, un peu sorcières, à l'origine du trouble. L'histoire tragique de Nerval nous révèle des amours absentes, rêvées mais guère réalisées, sans quoi elles n'auraient peut-être pas eu le sens artistique que l'auteur leur a su donner. La femme réelle, sa cruauté ou sa mort déclenche le trouble et détraque le cheminement de la pensée. Elle est l'instigatrice du désordre, du chaos dans lequel la création se libère. Objet fuyant, fantôme dont le linceul enveloppe le récit comme une relique sacrée, la femme n'est pas, à proprement parler, un personnage. Outre les deux légendes du *Voyage en Orient*, dans lesquels les deux sultanes, Sétalmulc et la princesse Balkis dont s'éprend Adoniram, la femme n'est qu'un lointain souvenir dispersé et divinisé. « Je m'arrachai à ce fantôme qui me séduisait et m'effrayait à la fois... »³⁵¹ dit Nerval parlant d'Octavie dans la nouvelle du même nom, rencontrée en Italie. La femme est une image fantasmée, ce que nous appelons un fantôme. Elle devient ainsi une créature de papier, issue de la frénésie d'un savant fou obsédé par son souvenir, cherchant désespérément à le réactiver dans l'écriture. Mais c'est en réinventant la figure féminine et en faisant l'âme du récit que Nerval inscrit un simple nom dans l'éternité. Car oui, la femme n'est qu'un nom, le nom de l'oeuvre elle-même qui n'est ni une histoire, ni un genre, ni même un projet. C'est le nom de l'inconnue qui anime une pensée. « Ah ! Les Idées sont des êtres vivants !... »³⁵² disait justement Villiers de L'Isle-Adam, tandis qu'il nous contait l'obsession du narrateur de « Vera » pour sa bien-aimée. Voyons à présent qui sont ces

351 Nerval. "Octavie", *Les Filles du feu. op. cit.*, p. 211.

352 Villiers de l'Isle-Adam. "Véra", *Contes cruels. op. cit.*, p. 25.

femmes qui hantent les récits de Nerval.

Lorely n'est pas « une de ces ravissantes baronnes allemandes, princesses russes ou ladies anglaises »³⁵³ qu'il pensait rencontrer, une fois passée la frontière de l'outre-Rhin. Le prénom *Lorely* renvoie à la fois à un élément de la réalité et à une figure mythique. Le rocher nommé Lorelei se trouve effectivement au bord du Rhin en Allemagne. La Lorelei est aussi une nymphe de la mythologie germanique, filles des eaux que nous appelons une ondine. Apparentée à la sirène, son chant est enchanteur et sa légende a inspiré de nombreux poèmes allemands et français. Sa figure, selon les textes, est tantôt celle d'une fée mutine, blonde et innocente, tantôt celle d'une femme ténébreuse proche de la figure de la fée Morgane dans les légendes arthuriennes. Nerval, visitant la terre des Romantiques, s'éprend de cette légende. Or dans son récit, il ne mentionne Lorely que dans une lettre à son ami Jules Janin, en introduction du récit. Il confie vouloir se promener dans cette terre mythique avec « la fantaisie bras-dessus bras-dessous »³⁵⁴ ; le motif imaginaire a donc joué un rôle majeur dans ce voyage. Nerval décrit la nymphe comme une fée des bois richement vêtue d'une « coiffé de velours grenat », « d'or », portant une « crête sanglante » et une « chevelure dorée » et entièrement « pailletée »³⁵⁵ La beauté côtoie ici la bestialité, l'animalité. La figure de Lorely rappelle la figure de la sorcière des bois ; le velours grenat désigne la mort, symbolisée par la pierre du grenat ; la crête sanglante laisse supposer qu'il s'agit d'un esprit dévorateur, carnivore, comme les sirènes grecques. L'or, synonyme de richesse mais aussi, dans une certaine mesure, de lumière aveuglante, sert à piéger les voyageurs ; la lumière divine provient du soleil, tandis que l'or est une fausse source de lumière terrestre qui corrompt les âmes et leur fait connaître l'avidité. Nerval peut confirmer cette dualité : « ...car son nom même signifie en même temps charme et mensonge. »³⁵⁶ Lorely est chimérique ; composite, faite de plusieurs pièces correspondant à une beauté cruelle, un archétype que l'on trouve dans les textes fantastiques gothiques et frénétiques. C'est de cette muse féerique que naît le récit des *Souvenirs d'Allemagne* qui traduisent la découverte du royaume de Lorely.

Les femmes sont donc d'abord des images ; « C'était l'image de sa jeunesse, - cruelle et charmante apparition ! »³⁵⁷ dit Nerval, se remémorant un amour de jeunesse perdu dans la nouvelle « Sylvie ». La mythologie n'est-elle pas synonyme de représentation ? La femme-fée mais aussi la femme déesse, idéalisée, est louée par les récits de Nerval. Nous avons déjà introduit cette représentation de la femme-déesse, inaccessible avec *Aurélia* lorsque nous

353 Nerval. *Lorely, souvenirs d'Allemagne. op. cit.*, p. 18.

354 *Ibid*, lettre VII.

355 *Ibid*, lettre I / II.

356 *Ibid*, p. 9.

357 Nerval. "Sylvie", *Les Filles du feu. op. cit.*, p. 131.

avons fait en lien entre le récit de Nerval et celui de Dante, dans la poursuite de Béatrice. La quête nervalienne vise aussi la femme parfaite, c'est à dire la femme créée, imaginée. Dans la nouvelle « Isis » du recueil des *Filles du feu*, la femme, représentés sous traits de la déesse égyptienne, est mise en scène dans une digression. L'auteur incorpore à son récit de voyage une vision ; celle d'une société antique où la femme est dominante. « Les mortels en sont-ils venus à repousser 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 ? »³⁵⁸ La femme est donc un objet de culte et de mystère, voilée et associée à la mort, ce qui rejoint nos arguments sur la poétique du deuil. Dante retrouve Béatrice dans la mort, Nerval recrée la femme perdue à travers d'autres figures idéalisées, liées à l'idée de mort. En effet, Isis est une déesse païenne dont le culte n'existe plus, au même titre que les autres cultes ancestraux. Déesse morte, elle est entrée dans l'éternité. Dans la mythologie égyptienne, Isis est celle qui reconstitue le cadavre de son époux, Osiris. Il n'est donc pas impossible d'imaginer que Nerval, le solitaire, le malheureux, cherche, par la littérature, à inverser ce processus de résurrection en recomposant une femme en toutes lettres. Il recrée ainsi la figure de la déesse dans le récit, effectuant un travail de représentation originale, personnelle. Mais il le fait aussi pour les femmes vivantes ; si la femme ne lui *appartient* que dans la *mort*, ainsi qu'il le dit, vivante, elle ne peut lui appartenir à moins de changer de dimension et de passer par la création. « C'est à la place d'une froide princesse de coulisse, élevée à psalmodier tristement ces vers immortels, j'avais à défendre, à éblouir, à conserver une véritable fille de la Grèce... »³⁵⁹ dit-il de cette mystérieuse actrice qu'il appelle la « froide étoile »³⁶⁰. L'imaginaire métamorphose la perception de la femme réelle qui n'a ni poids ni sens. L'actrice, elle, ne fait qu'interpréter un rôle. L'écrivain cherche à voir en elle l'héroïne de la pièce, la figure mythique, l'âme du récit et non pas le mensonge incarné par le réel. Tel est le paradoxe du récit nervalien, le réel n'est pas assez vrai et la création n'est pas un artifice inutile.

Les femmes réelles n'échappent pas à cette fatalité du mystère. Le court texte de *Pandora* est l'exemple le plus évident. Œuvre courte écrite en 1853, *Pandora* nous entraîne sur le même navire spirituel dans l'hallucination nervalienne. Lors de sa publication, Nerval associe ce texte aux « Amours de Vienne », une étape de l'introduction du début du *Voyage en Orient*, alors qu'il connaît une déception amoureuse. *Pandora* n'est pas un éloge, c'est un texte acide et violent.

358 Nerval. "Isis", *Les Filles du feu. op. cit.*, p. 225.

359 Nerval. "Lettre à Alexandre Dumas", *ibid*, VIII.

360 *Ibid*, IX.

Vous l'avez tous connue, Ô mes amis ! la belle Pandora du théâtre de Vienne. Elle vous a laissé sans doute, ainsi qu'à moi-même, de cruels et doux souvenirs ! C'était bien à elle, peut-être, - à elle, en vérité, que pouvait s'appliquer l'indéchiffrable énigme gravée sur la pierre de Bologne : AELIA LAELIA. - Nec vir, nec mulier, nec androgyna, etc. « Ni homme, ni femme, ni androgyne, ni fille, ni jeune, ni vieille, ni chaste, ni folle, ni pudique, mais tout cela ensemble ... » Enfin, la Pandora, c'est tout dire, - car je ne veux pas dire tout.³⁶¹

La femme est double, incitant la cruauté et la douceur, sa figure correspond à celle de la femme-vampire³⁶² que l'on retrouve dans de nombreux poèmes de la littérature gothique. Elle est double ; Nerval lui attribue le sens d'une énigme, celle de la pierre de Bologne. Pandora est une femme hybride ; l'hybridité traduit habituellement une nature croisée, mélangée mais aussi une dualité. L'androgynité de Pandora peut être ainsi qualifiée d'hybride. Dans la revue intitulée *L'Hybride*, autour de cette question, nous lisons ; « La femme est le monstre de l'homme décadent. Sphinx ou chimère, elle incarne tour à tour le défi et le rêve, c'est-à-dire le rêve de gloire et le rêve d'idéal. Mêlant l'animalité, l'énigme et l'idéité, elle répond à l'attente d'un affrontement physique et intellectuel et comble la soif d'idéal. »³⁶³ Ce concept appartenant à la critique post-moderne nous permet de faire la lecture que nous faisons de l'oeuvre. Tel un être chimérique, en elle s'affrontent et se rencontrent les contraires. Femme d'une beauté monstrueuse, elle est « tout cela ensemble ». Pandora incarne ainsi un monstre au sens symbolique ; elle échappe aux lois de distinctions, elle est une totalité. C'est pourquoi cette prétendue énigme n'en est pas une. Cette hybridité, c'est avec elle qu'il faut interpréter les ouvrages de Nerval, dans leur dérèglement, dans ce déploiement des images qui se mêlent les unes aux autres. Ainsi, le sens caché des choses ne se forme pas dans la distinction mais dans la combinaison ; c'est là le principe alchimique des ouvrages de Nerval dans un tissage infini de liens. J'insiste volontiers sur ce qualificatif *d'alchimique* ; cette discipline n'était-elle pas fondée sur la correspondance des éléments, le mélange ? Le caractère androgyne de l'énigme, appliqué à la Pandora, renvoie, par ailleurs, au texte de Platon, *Le Banquet*, dans lequel le mythe androgyne désignait la forme primitive des êtres avant la chute et la dissociation en deux sexes. L'amour, expliquait le philosophe grec, se traduisait ainsi par la recherche du double, de l'autre moitié. Cette quête sans fin vient s'ajouter à la notion de quête idéaliste et impossible. L'idéal d'une unité est impossible à atteindre ; l'oeuvre nervalienne évoque sans

361 Nerval. "Pandora", *Aurélia suivi de Pandora*. Paris : Librio, 1995. p. 83.

362 En littérature, le vampire inspire lui aussi un double sentiment de répulsion et de désir.

363 Groupe d'étude et de recherche sur le fantastique. *L'Hybride* (Cahiers du GERF n° 7). Grenoble : Université Stendhal, 2000. p. 33.

cesse ce cheminement sans issue à la recherche d'une présence, d'une entité dont il n'existe plus que le nom et le souvenir nébuleux. Cette entité lointaine n'est ni plus ni moins que cet idéal romantique si bien représenté dans *L'Absolu littéraire*.

Les textes de Nerval sont, eux-aussi, à la croisée des genres et des thèmes contradictoires. Entre sublime et décadence, les œuvres mêlent beauté et noirceur. Un idéal aux multiples avatars ; une femme, un projet littéraire, un amour perdu, un sens, une destination... L'œuvre traduit, dans la recherche frénétique, cette chimère faites de morceaux de réalité. C'est en cela que se justifie le caractère imaginaire ; une compilation d'images.

Nous avons donc vu les multiples visages de la femme hybride ; à la fois fée et sorcière, déesse entre mort et éternité puis l'androgynie. Aurélia suit-elle également cette loi de la recomposition imaginaire ? Elle n'est, dans le texte de Nerval, qu'un objet de désir perdu. Qui était-elle dans la réalité ? Nerval a bien connu son Aurélia entre réalité et mensonge ; au théâtre, lieu de simulation, d'artifice et de rêve.

Le monde du théâtre est omniprésent dans la prose de Nerval. Il ne s'agit pas seulement du fait qu'il ait écrit des pièces mais sa passion pour le théâtre résulte d'une histoire d'amour, avec le genre dramatique certes, mais plus particulièrement avec une comédienne rencontrée en 1833, Jenny Colon. Lorsque Nerval fonda sa revue *Le Monde dramatique*, il écrivit plusieurs articles critiques sur l'actrice, oscillant entre l'éloge des atouts physiques de la jeune femme et ses talents de cantatrice et d'actrice. Dans la revue consacrée à Nerval, *Nerval : une poétique du rêve*, l'intervention sur la *relation*³⁶⁴ entre l'auteur et la comédienne mentionne un extrait des *Lettres à Jenny Colon* qui nous paraît intéressant ; « Ah ! Ce n'était pas alors la femme, c'était à l'artiste que je rendais hommage. Peut-être aurais-je dû me contenter de ce rôle et ne pas chercher à faire descendre de son piédestal cette belle idole que jusque-là j'avais adoré de si loin. »³⁶⁵ Cette citation illustre le type de relation que Nerval entretenait avec Jenny mais elle permet également de comprendre que la présence de la jeune femme habite les figures féminines des récits que nous avons étudiés. En effet, ce que confie Nerval peut nous faire sourire ; Nerval louait la beauté de Jenny, bien qu'il cherche à prétendre le contraire. En homme sensible à la beauté féminine, il se prenait à vanter ses charmes entre la critique des gestes et celle de la diction. Mais Nerval a aussi entrepris de voir en la femme pour qui il développait un sentiment fort, une artiste. Cette citation est doublement révélatrice ; d'abord Nerval emploie le terme de « rôle ». Il s'est efforcé de placer la jeune

364 Nous préférons mettre ce mot en italique puisqu'il la relation ne s'est jamais concrétisée ; en effet, l'amour que portait Nerval à Colon était de nature purement platonique.

365 Erick Frederick Jensen. "Gérard de Nerval et Jenny Colon", *Gérard de Nerval : une poétique du rêve. op. cit.*, p. 30.

femme sur la même scène que lui, celle de la créativité. Mais si pour lui il joue un rôle, c'est qu'il portait un amour d'une nature supérieure à la simple admiration ; le terme « idole » éclaire ainsi la figure idéalisée qui transparait dans nos récits. La femme divinisée et inaccessible à atteindre, d'où l'utilisation de l'adverbe de lieu « loin » est l'objet fuyant dont nous avons parlé plus haut. Peut-on ainsi songer que Jenny Colon est cette Aurélia, cette Sylvie, cette Pandora ? Ces femmes liées au monde du théâtre qui auraient contribué à accentuer le malaise qui frappait Nerval dans ses sombres années ? On peut effectivement le croire ; la déception amoureuse est aussi la force négative qui a animé des récits tels que Pandora. Dans *Aurélia*, c'est la mort, comme nous l'avons vu, qui déclenche le malaise. Aurélia est une figure morte et donc entrée dans le monde des idées et des images. « Une dame que j'avais aimée longtemps et que j'appellerai du nom d'Aurélia... »³⁶⁶ ; l'on peut supposer que l'identité de la figure inventée soit associée à Jenny Colon à laquelle Nerval a voué un culte idolâtre. Mais l'Aurélia est surtout la réincarnation poétique de la femme réelle. Au début du récit, Nerval confond l'imaginaire et le réel ; « ... qui me semblait avoir les traits d'Aurélia. »³⁶⁷ Contrairement aux précédentes figures féminines, dont les prénoms renvoient tous à des figures connues, Aurélia est un nom qui désigne non plus une femme, mais l'œuvre elle-même. Ce prénom d'origine romaine signifie « dorée ». L'or est un des éléments présents dans l'œuvre de Nerval ; dans le *Voyage en Orient*, par exemple, l'or est très présent dans la culture orientale, dans les « Chimères », le dernier poème du recueil des *Filles du feu* s'intitule « Vers dorés ». Cette omniprésence du métal le plus précieux est à interpréter au travers de la symbolique. L'or est d'abord un métal précieux, rare et symbole d'éternité en ce qu'il est impérissable. Jean-Nicolas Illouz rappelle une glose faite par Michel Leiris sur le prénom Aurélia : « or il y a ». Aurélia, n'est-elle qu'un nom ? Une personne réelle ? La réponse, s'il en existe une vraie, n'est pas si simple. Aurélia, si ce nom désigne d'abord la femme aimée, ne peut s'appliquer à une figure. Selon Gérard Macé, Aurélia est l'intouchable, l'allégorie, l'innommable. Si ce nom appartenait à une muse, la muse n'est plus, dans le texte, qu'une ombre qui plane, un fantôme. Tel Pétrarque, Nerval s'enfonce dans les ténèbres de l'esprit, à la recherche vaine de la tombe de sa Laure. Tel Dante récitant en vers son itinéraire dans la dimension des morts, Nerval est mu par le souvenir de sa Béatrice. Selon Macé, Aurélia est un désir qui ne parvient pas à se réaliser, d'où la dissipation progressive de la figure féminine dans le récit. Ce désir seul subsiste et nourrit la plume littéraire. Nous pourrions ainsi dire qu'Aurélia n'est plus la femme telle qu'elle était perçue, elle devient le texte même, ce texte-

366 Nerval. *Aurélia*, op. cit., p. 18.

367 *Ibid*, p. 22.

monstre qui semble vouloir prendre vie sous la plume de son créateur qui n'est plus le maître de ses mots mais possédé par eux.

La femme aimée, dont les figures sont compilées en une seule, est alors *tuée* par le récit en ce sens qu'il s'en éloigne pour la sublimer, la changer en idole. Cet aspect intouchable implique un sens sacré donné à la femme que l'on retrouve dans les autres figures féminines. La femme est donc en tous points la muse chimérique de l'oeuvre. « Elle n'était pas assez près ou assez loin de moi dans la vie pour qu'elle pût m'être quelque chose... »³⁶⁸ dit J. Barbey d'Aurevilly dans un de ces récits du recueil *Les Diaboliques*. La femme n'est rien d'autre que ce que l'écriture en fait ; un monstre fabuleux. L'on peut supposer que les itinéraires littéraires prenant la femme pour origine du dé-règlement soient une errance à travers l'âme imaginée de la femme parfaite. Adoniram parlait de « beauté de l'âme ». L'itinéraire serait donc un voyage dans le corps et l'esprit de l'oeuvre féminisée. Nous pouvons ainsi comprendre l'oeuvre comme une andrède, un monstre textuel à l'image du mythe frénétique de la création. « ... les phrases écrites deviennent des témoins éternels. »³⁶⁹ révèle Gérard de Nerval. La femme-créature, être de papier est objet de désir frénétique et il n'y a qu'un fou pour aimer à la folie un être imaginaire ; « Voyez ce rêveur, cet insensé, qui vous aime follement. »³⁷⁰ avouera-t-il à sa bien-aimée dont il portera le deuil réel et qu'il ne pourra faire renaître que dans l'imaginaire. « *Elle est perdue !* »³⁷¹ ; la perte de l'être cher ouvre ainsi les portes de cet au-delà infini, absolu. Aurélia devient une divinité disparue, morte. Ses objets deviennent des reliques dans l'esprit de Nerval qui transforme cet amour en culte ; « ... j'avais fait de ce coffret une sorte de reliquaire qui me rappelait de longs voyages où sa pensée m'avait suivie... »³⁷². Cette sentence éclaire nos propos sur l'itinéraire ; le voyage est indissociable du souvenir, qu'il s'agisse de celui de la femme ou des références romantiques. Nerval voyage les pieds sur terre, l'esprit dans le monde des étoiles. « ... je ne vous vois pas »³⁷³ dit-il dans la troisième lettre du recueil épistolaire appelé « Un roman à faire » ; le verbe *voir* contraste volontiers avec le verbe *imaginer*, puisque le processus d'imagination, de visualisation, implique celui de la reconstruction imagée. Nerval ne verra plus jamais Jenny Colon, à supposer qu'il s'agisse d'elle. La femme tombe dans l'obscurité, elle se dissout, elle n'est plus vue mais *revue*. Telle l'Andrède de *L'Ève future*, la femme est réinventée ; d'abord parce qu'elle n'est pas accessible, ensuite, même la femme créée échappe au créateur, elle devient l'objet fuyant qui, dans le

368 Barbey d'Aurevilly. "Le rideau cramoisi", *Les Diaboliques. op. cit.*, p. 46.

369 Nerval. "Un roman à faire", *Aurélia. op. cit.*, p. 139.

370 *Ibid*, p. 142.

371 *Ibid*, p. 83.

372 Nerval. *Aurélia, op. cit.*, p. 80.

373 *Ibid*, p. 143.

récit de Villiers de l'Isle-Adam, se traduit par un esprit inattendu venu hanter le corps artificiel.

Dans l'itinéraire littéraire qu'est *Aurélia*, la vision sanglante d'un kiosque oriental où la femme est morcelée peut également rejoindre ce postulat ; de cette femme découpée en morceaux, Nerval reconstitue une œuvre hybride, chimérique. Si l'œuvre est l'âme d'une femme, cette femme a de nombreux visages. « Nous sommes fiancés dans la vie et dans la mort »³⁷⁴ prononce Nerval dans la cinquième lettre du recueil ; l'amour et la folie, dans l'esprit certes malade de Nerval, ont fusionné. Cette idéalisation du sentiment amoureux rend Nerval vulnérable puisqu'il ne raisonne plus. Certes, on raisonne difficilement avec l'amour, et chez Nerval, l'amour est donc sur le même plan que l'imaginaire, irrationnel. L'amour comblé ne se réalise que dans l'illusion poétique ; « C'est votre âme que j'aime. »³⁷⁵.

Il y a la femme ténébreuse, froide, insensible et liée au réel, au concret. Cette figure désigne le point de départ de l'itinéraire littéraire. L'autre visage de la féminité, c'est celui de la divinité ; la femme divinisée est fantasmée, recréée, imaginée et seule sa présence habite le récit et guide l'être errant. Si la femme réelle pousse le narrateur dans l'errance, la femme inspirée, fantasmée nourri le récit et apparaît comme un guide plus ou moins nébuleux. Chaque présence féminine du recueil contribue à rendre possible non pas le récit d'une histoire mais d'un mythe personnel ; Jean-Nicolas Illouz traite cette problématique dans un chapitre consacré au « Livre infaisable ». L'œuvre donne ainsi une identité artistique à ces noms, les transforment suivant un travail de création alchimique.

L'identité réelle est un objet fuyant, c'est pourquoi l'on parle d'un simple objet de départ. Dans l'œuvre de Nerval, il n'existe pas d'histoire ou d'historicité des personnages. Le nom est l'objet de l'errance, de la perte. Il ne désigne plus que la perte elle-même. L'écriture, sans cesse dans un glissement hors des codes qui la fixent dans un espace identitaire, n'a au final plus d'identité, elle devient une écriture fantomatique décrivant une errance à la recherche d'ombres dont il ne reste qu'un nom. Cette écriture de la dérive est la conséquence d'une frénésie qui transforme le texte en miroir dans un miroir, en un infini qui se solde par l'impossibilité d'imposer une limite, un objet littéraire ainsi qu'une forme. Mais ces constats ne suffisent pas à affirmer que l'œuvre de Nerval bascule dans une écriture du néant ou du rien. Le sens n'est pas à prendre, si l'on lit Nerval, au sens directionnel ; ces « itinéraires » littéraires n'ont aucun sens dans la mesure où le texte ne mène nulle part. L'écriture de

374 *Ibid*, p. 152.

375 Nerval. "Lettres à Aurélia", *Aurélia. op. cit.*, p. 164.

l'égaré trouve son sens dans la perte et dans l'inachèvement ; la seule signification de l'œuvre s'oriente dans le désir créatif non pas envers une thématique, un objet. C'est aussi en cela que nous pouvons parler de possession de l'écrivain par ses mots et par sa pensée. Cette errance, c'est la recherche infinie de l'absolu.

b. Le feu créateur

L'élément du feu est présent dans les récits de Nerval ; filles du *feu*, djinns issus du *feu* infernal dans la légende d'Adoniram, le désert brûlant, le *feu* passionnel... La frénésie peut être associée au feu créateur ; « Cette chaleur, reprit Tubal-Kaïn, est la température naturelle des âmes qui furent extraites de l'élément du feu. »³⁷⁶ Le feu infernal conditionne la réalisation des sculptures d'Adoniram. Dans le dixième chapitre de la première partie d'*Aurélia*, la monstruosité chimérique est peinte comme un chef-d'œuvre ; « Ce monstre (l'être androgyne gigantesque) était comme traversé d'un jet de feu (...) Je m'arrêtai à contempler ce chef-d'œuvre, où l'on semblait avoir surpris les secrets de la création divine. »³⁷⁷ Le feu, c'est aussi la passion, la puissance intérieure ; « Ayez le sentiment, la passion le feu ! »³⁷⁸ s'exclame un bouffon dans le prologue du *Faust* traduit par Nerval. C'est ce même feu qui anime l'écriture de Nerval ; un feu qu'il est permis d'associer à la passion mais aussi à la frénésie. En effet, le feu créateur forge une véritable chimère littéraire. Au fond, Nerval n'a-t-il pas réussi à créer une chimère littéraire ? Nous choisissons d'appeler cette dernière parcelle « Le feu créateur » en l'honneur de cette association. Par quoi s'exprime la poétique nervalienne ? Par la folie ou par le feu créateur ?

L'ouvrage *Les Filles du feu* est dédié à Alexandre Dumas, à qui l'auteur adresse une dédicace dans laquelle il justifie son propre point de vue concernant l'état de folie dans lequel le public l'a cru durant une période. Cet état n'a rien d'une névrose, selon Nerval. Non, Nerval n'a jamais admis être fou, il était ailleurs, dans un espace ancré dans la pensée. « Or, maintenant que je ne suis plus sur l'hippogriffe³⁷⁹ et qu'aux yeux des mortels j'ai recouvré ce qu'on appelle vulgairement la raison... »³⁸⁰ L'auteur est formel : il se refuse à employer les

376 Nerval. *Voyage en Orient. op. cit.*, p. 721.

377 Nerval. *Aurélia, op. cit.*, p. 65.

378 Goethe. *op. cit.*, p. 31.

379 Créature chimérique mi-cheval mi-aigle. Ses origines de traditions multiples occidentales et orientales ainsi que sa nature renvoit aux poèmes du recueil "Les Chimères". Le sens est symbolique : il s'agit en vérité d'une rêverie. Mais l'hippogriffe renvoie aussi au Pégase romantique ; cheval ailé sur une caricature de Benjamin Roubaud, intitulée *La Grande chevauchée de la postérité*. C'est Hugo qui chevauche la créature et qui dresse un drapeau sur lequel l'on peut lire "Le laid c'est le beau", suivent les grandes figures du romantisme et du romantisme noir.

380 Nerval. "Lettre à Alexandre Dumas", *Les Filles du feu. op. cit.*, III.

mots catégoriques, scientifiques, courants pour qualifier son *état*. Ce qu'il traduit par une envolée à dos de chimère est cette absence dans laquelle l'esprit de Nerval a accepté de quitter la réalité pour revenir chargé des sens cachés, que le raisonnable raisonné ne peut voir tant qu'il ne franchit pas la limite. Nerval, on l'a vu avec *Aurélia*, a spécifié son refus de la réalité comme sens unique. L'on comprend aisément que cet état ne l'a pas quitté ; Nerval parle en toute conscience mais il cherche à convaincre ses lecteurs du fait que la rêverie est un état désormais réalisé, au sens anglais du terme. Comment défendre ce qui manifestement est un choix de vie qui paraîtrait absurde à tout esprit logique ? Par le sens poétique de ce choix ; Nerval cite Nodier, le pionnier du gothique-frénétique, qui stipulait avoir jadis été guillotiné pendant la révolution, et Dante pour son récit de voyage dans les trois zones de l'après-vie. « Et bien comprenez-vous que l'entraînement d'un récit puisse produire un effet semblable; que l'on arrive pour ainsi dire à s'incarner dans le héros de son imagination, si bien que sa vie devienne la vôtre... »³⁸¹ Selon Nerval, le rapport entre l'écrivain et sa création relève de la fusion complète ; l'écrivain devient son œuvre. Cette conception est illustrée par la suite de la lettre adressée à Alexandre Dumas. Nerval précise que le processus créatif est apparenté à la relation qui lie, l'espace d'une représentation, l'acteur et le personnage joué, tous deux font corps et vivent l'instant. Le rapport de Nerval à la littérature et à l'imaginaire est donc extrêmement fort. Il n'est nulle question de simulacre mais bel et bien de frénésie dans cette fusion. « J'entrais comme la foudre au milieu de cette action forcée et cruelle ; je rendais l'espérance aux mères et le courage aux pauvres filles... »³⁸² ; Nerval se remémore ainsi lorsqu'il était acteur et l'utilisation de la première personne manifeste ainsi ce rapport de fusion. Nerval a écrit ce qu'il a vécu et a vécu ce qu'il a écrit.

La monstruosité chimérique résultant des nombreuses associations d'images révèle ce culte du mythe, de la représentation mais aussi de l'invention. La chimère est avant tout l'état de rêve dans lequel la réalisation a eu lieu. Textes hybrides, récits d'itinéraires improbables dans cet au-delà chaotique dans lequel le poète puise sa matière, une écriture exaltée, dérégulée, qui échappe donc aux règles formelles et thématiques habituelles ; tous ces arguments illustrent notre hypothèse. Nerval a choisi la voie du rêve et de ce choix résulte une chimérisation de l'écriture. « ... j'avais un corps aussi étrange que les leurs. (...) désormais domptés, tous les monstres que j'avais vus dépouillaient leurs formes bizarres et devenaient hommes et femmes. »³⁸³ Ce passage évoque à nouveau le caractère hybride des figures et la

381 *Ibid*, p. IV.

382 *Ibid*, p. VIII.

383 Nerval. *Aurélia. op. cit.*, p. 52.

volonté de « dompter » le rêve, sous forme de chimère. C'est pourquoi le terme de *chimère* est exploité dans son sens symbolique : un monstre créatif.

L'école frénétique a produit de nombreux monstres. Nerval a créé le sien du feu et de la lumière du « soleil noir de la mélancolie ». Si ses textes en prose suivent la mouvance du siècle en habit noir et au sourire railleur, Nerval développe un style personnel dans lequel il exploite lucidement ses propres failles. C'est de l'accouplement monstrueux de la folie et du feu des génies que naissent ses femmes littéraires. Pendant les dernières années de sa vie, Nerval se voit menacé par la folie. Il semble alors signer un pacte avec l'Imaginaire et placer sous son signe ses derniers ouvrages. Au moment où la volonté de se raccrocher au réel s'empare de lui dans l'urgence, Nerval consacre ses oeuvres à l'au-delà du réel et, peut-être malgré lui, laisse courir ses mots au-delà des codes et de la forme. De l'école frénétique, il n'emprunte que la fureur et la noirceur avec lesquelles il réussit à s'élever. Nerval a joué avec la folie, il l'a laissée entrer comme l'on laisse entrer la Mort chez soi pour espérer pouvoir négocier avec elle. Michel Collot, dans son ouvrage intitulé *Gérard de Nerval ou la dévotion à l'imaginaire*, fait un constat intrigant : « ... à la fois mortifère et créatrice, elle (la folie) produit des « images de deuil et de désolation » mais aussi le « sentiment de merveilleux »³⁸⁴. Selon Michel Collot, cet attrait quasi mystique pour l'ailleurs, l'au-delà du réel, serait une volonté de rejoindre l'*Avalon*³⁸⁵ tant rêvé. Nerval pensait ainsi pallier à son mal existentiel par la fuite mais ne manquait pas, la présence de sa production littéraire le prouve, d'en revenir plus créatif à chaque crise, ou *passage dans l'au-delà*. Dans cet *Avalon*, Nerval poursuivait peut-être aussi le fantôme de sa mère, l'éternelle inconnue. L'attrait pour les pays d'Europe centrale et de l'est pourrait alors s'expliquer ; la mère de Nerval est morte en Pologne, tandis que les parents voyageaient. Ces détails sont révélateurs, si nous attribuons les premiers signes, ou symptômes, de cette dévotion à l'imaginaire, à la situation familiale de l'auteur. Son enfance ressemble à un mauvais conte ; la mère disparue, la relation complexe avec le père, un climat propice pour voir germer les graines de la fée Imagination. C'est pourquoi nous qualifions l'oeuvre nervalienne de « féminine » ; selon Michel Collot, la figure castratrice du père, soldat et médecin sévère à l'esprit ordonné et peu réceptif « fait contrepoids à l'Imaginaire »³⁸⁶. Une forme de persécution sourde, indirecte s'installe ; le jeune Gérard à la merci de son père qui ne le comprend pas, telle la jeune héroïne de contes livrée à une marâtre. À partir de ce contexte qui annonce les difficultés d'intégration de la pensée

384 Collot. *op. cit.*, p. 13.

385 Nous choisissons expressément de mentionner l'île d'Avalon en ce qu'elle symbolise, dans les légendes arthuriennes, la terre de la pureté, où les maux sont chassés. Nerval, qui se sait malade, tente ainsi, du point de vue psychologique, de remettre en question le réel mais sans le nier.

386 *Ibid*, p. 17.

frénétique sur la scène intellectuelle, Gérard marche sur deux pieds ; celui de Labrunie, le citoyen du monde réel confronté à la vie décourageante et celui de Nerval, le jumeau infernal, le génie réveillé par mégarde dans un coin obscur du grenier spirituel.

En choisissant de signer ses oeuvres avec un nom inventé de toutes pièces, Nerval s'inscrit dans une généalogie imaginaire. En 1841, sa *Généalogie fantastique* « soumet le patronyme de Labrunie à une série de déformations, destinées à cautionner une ascendance mystique, qui n'a rien à voir avec la lignée paternelle authentique... »³⁸⁷ Nerval se crée alors un laboratoire spirituel dans lequel il expérimente les possibles et les mots. En déformant le réel, figuré par son nom de famille, il lui déclare une guerre sourde et qui ne prend pied que tardivement, avec ses premières crises.

Sa perte le mène tout droit à la recherche d'une vérité dans le mythe païen ; « Le polythéisme païen s'oppose à la religion du Père, fondée sur un dieu unique et transcendant... »³⁸⁸ ; il semble que Nerval ait, pour ainsi dire, livré bataille à l'ordre des choses. De par cette consolation dans le mythe, c'est à dire dans la variété des représentations, « le désir nervalien s'attache essentiellement à une image, et non à la réalité de l'être aimé. »³⁸⁹ En effet, l'amour de Nerval pour la femme unitaire, parfaite et donc imaginaire s'interprète comme le mythe du Pygmalion. Les nombreuses excursions, les voyages que Nerval a entrepris, il l'a fait pour trouver le *locus imaginatus*. L'on considère *Aurélia* comme l'accomplissement de cette recherche, en ce que l'itinéraire en dehors du réel, contrairement au *Voyage en Orient* qui ne s'est pas écrit dans l'enfermement³⁹⁰ mais dans l'espace naturel où l'imagination s'est exercée pour définitivement se former dans l'ailleurs. Comme le dit, non sans un sourire provocateur, le Chat du Cheshire, dans le monument littéraire du britannique Lewis Carroll, *Alice au pays des merveilles* ; *Si vous n'étiez pas folle, jamais vous ne seriez venue jusqu'ici.*

Le temps dans le récit repose sur deux mouvements selon Collot : régressif et progressif. Le premier tend ainsi à s'enfoncer dans la perte, dans le gouffre du désespoir tandis que le second est une promesse non pas de retour mais d'évolution, d'accès au supérieur. L'écriture ne suffit pas à exorciser le démon de la folie, en revanche, il permet de le dompter, de l'utiliser. L'effort de structuration se solde par le morcellement et la recomposition chimérique. Si l'esprit se disperse dans tous les sens, l'écriture cherche à recoller les morceaux brisés. « Nerval n'a eu de cesse de reconstituer au miroir de l'écriture le corps morcellé de son

387 *Ibid*, p. 18.

388 *Ibid*, p. 20.

389 *Ibid*, p. 27.

390 En pensant à son séjour la clinique du docteur Blanche et l'isolement provoqué par la névrose.

existence, le corpus épars de son oeuvre. »³⁹¹

Voilà le véritable but de ces quêtes ou itinéraires ; la chimère, autrement dit, le symbole de la création. *N'est-il pas possible de dompter cette chimère attrayante et redoutable ?* interrogeait-il. Nous pouvons dire que cette poétique chimérique est à l'origine de la notion post-moderne d'*hybridité* littéraire. Isidore Lautréamont analyse précisément, dans *Les Chants de Maldoror*, cette poétique et pose la question de la réception de l'oeuvre.

Espérant voir promptement, un jour ou l'autre, la consécration de mes théories acceptée par telle ou telle forme littéraire, je crois avoir enfin trouvé, après quelques tâtonnements, ma formule définitive. C'est la meilleure : puisque c'est le roman ! Cette préface hybride a été exposée d'une manière qui ne paraîtra peut-être pas assez naturelle, en ce sens qu'elle surprend, pour ainsi dire, le lecteur, qui ne voit pas très bien où l'on veut d'abord le conduire...³⁹²

Le texte de Lautréamont est une valse violente des mots et des impressions les plus amères. Comme il nous le fait comprendre, évoquant les avantages de la forme romanesque, le lecteur attend d'être mené quelque part. Toute lecture, au fond, est un itinéraire. Dénuée d'une certaine linéarité, elle peut désenlacer le lecteur, le dérouter. Il faut de l'ordre, certes. « Et la folie ? Il en fait bien un peu. »³⁹³ rappelle Goethe. Sans cette frénésie débridée, la création n'aurait pas de poids et d'intérêt. Les textes de Nerval nous perdent, mais ils ne sont pas dénués de sens. Le sens se construit dans la perte. L'*hybridité* résulte de cette expérience à tâtons et de la démultiplications des directions.

Consacrée à l'étude de cette notion dans la littérature fantastique contemporaine, le numéro des cahiers du G.E.R.F consacré à l'*hybridité* littéraire nous a permis de constituer notre problématique et d'étudier l'oeuvre de Nerval selon ce concept. L'*hybridité*, si elle n'est encore qu'une frénésie inexpliquée au XIXe siècle, se manifestait dans les productions littéraires en réaction à « un siècle dominé par le positivisme, le scientisme et l'esprit bourgeois, entre autres. »³⁹⁴ L'introduction suppose que la monstruosité littéraire et l'expérimentation des mots coïncide avec les effets produits par l'ère industrielle qui « suggère un pacte faustien »³⁹⁵ Dès lors, la beauté devient monstrueuse mais aussi plus puissante. Le poème de Baudelaire intitulé « Hymne à la beauté » met en vers cette radicale déviation du chemin qu'avait dès lors emprunté l'esthétique ; « Ô Beauté ! Monstre énorme, effrayant,

391 *Ibid*, p. 89

392 Isidore Ducasse de Lautréamont. *Les Chants de Maldoror*. Paris : LGF, 2001. p. 309.

393 Goethe. *op. cit.*, p. 31.

394 G.E.R.F. *op. cit.*, p. 8.

395 *Ibid*, *id*.

ingénu ! »³⁹⁶ Nerval a recherché la perfection platonicienne dans l'unité, son œuvre s'accomplit dans la recombinaison des fragments d'une réalité, d'une pensée et d'une époque brisée.

Les sonnets mystérieux du recueil des « Chimères », publiées avec *Les Filles du feu*, manifestent, dans la richesse des images liées les unes aux autres, cette esthétique morcelée. Selon Yves-Alain Favre, intervenant dans la revue *Nerval : une poétique du rêve*, les « Chimères » représentent un aboutissement de la recherche de « l'effort de rigueur »³⁹⁷ c'est à dire une volonté de perfectionnement dans la forme contrainte, versifiée. Le sonnet est la forme idéalisée par Sainte-Beuve, Nerval y voit une forme d'accomplissement formel, étant lui-même un amoureux de l'esprit poétique humaniste. « Avec lui, le sonnet s'adresse à la fois à l'oreille et aux yeux. »³⁹⁸ Dans la dernière intervention du recueil, l'intervenante interprète « El Desdichado » comme une composition d'arcanes de tarot peignant par leurs symbolisme la personnalité chimérique de Nerval. Le recueil serait donc une autobiographie en vers de Nerval. Il dira lui-même avoir cru « saisir la série de toutes mes existences antérieures, il ne m'en coûtait pas moins d'avoir été prince, roi, mage, génie et même Dieu, la chaîne était brisée... »³⁹⁹

Comme nous l'a montré notre étude du poème « El Desdichado », les Chimères pourraient être perçues comme une synthèse des pulsations, selon l'expression utilisée dans *L'Absolu littéraire*.

Nerval est-il venu parvenu à cet idéal unitaire ? Oui. Mais son œuvre est le résultat du dérèglement, de la dérive. « Renonçant désormais à la renommée d'inspiré, d'illuminé ou de prophète, je n'ai à vous offrir que ce que vous appelez si justement des théories impossibles, un *livre infaisable*... »⁴⁰⁰ Qualifier *Aurélia* de livre infaisable est paradoxal ; un livre n'est pas infaisable, il ne peut être que fait, réalisé. Le sentiment de l'échec envahit l'esprit de Nerval dans les derniers efforts de sa vie ; il n'a pas la sensation d'avoir mis au monde une œuvre assez grande, il ne pense pas avoir atteint son idéal. C'est que son œuvre s'est construite dans l'expérience de la dérive et cet idéal unitaire se manifeste, malgré lui, dans le caractère composite de l'œuvre.

Dans *L'Absolu littéraire : théorie de la littérature du romantisme allemand*, les auteurs s'intéressent à la notion d'absolu qui serait le fondement même du mouvement romantique.

L'absolu désigne une quête littéraire de perfection qui prend forme avec la fin du XVIIIe

396 Baudelaire. "Hymne à la Beauté", *Les Fleurs du mal* (Spleen et Idéal). *op. cit.*, p. 52.

397 Yves-Alain Favre. "Nerval et l'esthétique du sonnet", *Nerval : une poétique du rêve*. *op. cit.*, p. 143.

398 *Ibid*, p. 144.

399 Nerval. "Lettre à Alexandre Dumas", *Les Filles du feu*. *op. cit.*, V.

400 *Ibid*, *id*.

siècle, en Allemagne. Le romantisme se justifierait, selon la théorie présentée, par cette volonté de dépassement de la littérature, de l'inscrire dans un absolu, dans une perpétuité ; en clair, la littérature ne peut et ne doit être marquée par l'existence d'une limite, elle doit franchir les obstacles. Dans le chapitre consacré à la poésie, les auteurs définissent ainsi le concept ; « On comprend dans ces conditions que la littérature - ou la poésie - le "genre romantique", soit en fait toujours visé comme une sorte d'au-delà de la littérature elle-même... »⁴⁰¹ Le genre frénétique, nous l'avons constaté, manifestait cette volonté née de l'âme romantique de repousser les limites. Si Nerval a le sentiment d'un échec, c'est que son œuvre n'a cessé d'être un dépassement perpétuel, une poussée vers l'infini. C'est cette écriture du désir et de la recherche qui est intéressante ; l'idéalisme romantique, n'était-ce pas aussi la conscience de l'impossible aboutissement. Nerval portait en lui la malédiction romantique que porteront les générations qui suivront. « L'ambition littéraire, chez eux, quelque forme qu'elle prenne, procède toujours de l'ambition d'une fonction sociale inédite de l'écrivain... »⁴⁰² Comme le dit très justement Philippe Lacoue-Labarthe, notre époque comporte les manifestations d'un « inconscient romantique » ; cette recherche de l'inédit est encore présente.

L'ouvrage collectif revient sur l'époque des fondateurs du romantisme ; le cercle de Iéna, fondé en 1800 autour d'une revue intitulée *Athenaeum*. Le romantisme pose ainsi la question de la définition de la littérature. Il cite ainsi l'exemple de l'allemand Schlegel qui dit du poète qu'une « étincelle de son esprit créateur, qui, enfouie sous la cendre de déraison que chacun accumule, ne cesse de couvrir avec une secrète puissance. »⁴⁰³ L'on reconnaît, dans cette description, l'esprit de Nerval. Il n'y eu à conquérir, pour la génération à laquelle il appartenait, que des cendres d'un idéalisme perdu que l'auteur a tenté de reconquérir. En effet, les premiers romantiques concevaient la création poétique comme un tout, une totalité.

La nouvelle mythologie, au contraire, doit s'extraire du tréfonds de l'esprit ; il faut qu'elle soit la plus artistique de toutes les oeuvres d'art parce qu'il faut qu'elle englobe toutes les autres, et qu'elle soit le bassin et le lit nouveaux où puisse s'écouler l'éternelle source originaire de la poésie – et le poème infini qui lui-même enferme le germe de tous les autres poèmes. (...) Mais la beauté suprême, oui, l'ordre suprême ne sont jamais que ceux du chaos, c'est à dire d'un chaos qui n'attend que la touche de l'amour pour se déployer en un monde d'harmonie.⁴⁰⁴

401 Philippe Lacoue-Labarthe. "Le Poème", *L'Absolu littéraire ; théorie de la littérature du romantisme allemand. op. cit.*, p. 278.

402 *Ibid*, p. 14.

403 *Ibid*, p. 281.

404 *Ibid*, p. 312.

Le romantisme naissant se devait être une nouvelle mythologie. En effet, depuis la ferveur humaniste, l'Antiquité était considérée comme la patrie originelle du génie primitif. Cette nouvelle science de l'art devait donc être unitaire et rassembler les formes artistiques. En ce sens, le romantisme était une conception universelle des arts. Nerval, qui s'est essayé à toutes les branches de la littérature et qui a cherché à atteindre cette perfection, manifeste cet idéal.

Dans la quatrième partie de l'ouvrage, Philippe Lacoue-Labarthe insère *L'Entretien* de Schlegel sur la poésie⁴⁰⁵. L'une des invitées ayant pris part au débat affirme que « Le royaume de la poésie est invisible. »⁴⁰⁶ La littérature, c'est un esprit, une impulsion, un souffle desquels jaillit un mouvement. Le romantisme en était un. Ce royaume, c'est celui de l'esprit, le monde des idées dont les réalisations complètent ce monde et lui donnent sens. « Ces Idées *réelles*, vivantes et existantes sont les dieux... »⁴⁰⁷ ce qui signifie la suprématie des idées et leur importance, au-delà d'une ordonnance sans consistance et sans ouverture.

L'écriture de Nerval nous a appris à faire usage des mots pour leur sens premier ou l'idée qui s'en dégage, un peu comme une appréhension instinctive de la littérature. C'est aussi pour cette raison que nos questionnements de départ – accorder l'œuvre de Nerval avec le genre frénétique – trouvent leurs réponses dans le sens primitif des mots. L'œuvre de Nerval est frénétique parce qu'elle fait ressentir au lecteur la frénésie et non pas uniquement, au final, en ce qu'elle peut rappeler, par ses images et son contexte d'écriture, l'école frénétique. Mais une fois encore, cette problématique du genre, qu'elle se pose dans l'œuvre de Nerval ou dans celle d'un autre auteur, ne fait que renforcer l'idée selon laquelle le style, la singularité, prévaut sur le genre et sur la forme. Nerval était une exception ; parmi les adeptes du genre frénétique, il était l'un des seuls artistes à avoir fait de la frénésie sa signature. Nous retenons de lui un rêveur, un être perdu par le chaos social qui a emprunté, au-delà des obstacles spatio-temporels, les voies d'un absolu littéraire.

La cathédrale littéraire nervalienne est faite de rayons de jours, un sépulcre solaire et libérateur qui ne se solde pas par la fatalité mais par une promesse d'éternité. L'œuvre nervalienne est comme une page blanche sur laquelle l'on renverse, involontairement, une fiole d'encre et, face à la beauté du liquide contrastant avec la blancheur du néant, l'on est tenté de souffler pour former ainsi des lignes qui, si elles restent limitées par les bords de la matière du papier, prennent une direction, s'éloignant du centre pour prétendre à un infini.

Toute l'œuvre de Nerval est une quête effrénée du mythe de la création. Elle est une création

405 Notons que le sens du mot ne traduit pas, dans le contexte, la forme versifiée mais la poïesis, la poétique.

406 *Ibid*, p. 309.

407 *Ibid*.

prométhéenne, monstrueuse car chimérique et donc frénétique. L'Histoire culturelle se traduit par la répétition des mutations, par la dé-construction et la reconstruction. C'est en ce sens que nous parlons d'hybridité littéraire. « Telles sont les chimères qui charment et égarent... »⁴⁰⁸ a dit Nerval. Mais « l'Art seul efface et délivre »⁴⁰⁹, permettant ainsi à l'esprit passionné d'atteindre « ces régions de l'Idéal »⁴¹⁰.

Nos itinéraires nous ont donc conduit à cette conclusion ; l'oeuvre de Nerval est une chimère, une rêverie manifestant, de par la frénésie, un désir d'absolu. L'au-delà des mots, mis en images par la poétique du deuil, désigne l'espace où la pensée est en mouvement. Procédant par une fragmentation du réel et une recomposition chimérique de cette réalité, par laquelle Nerval donne vie à l'oeuvre. Il faut lire l'oeuvre comme une expérience magique du réel et des mots. La question du genre reste ainsi problématique ; Nerval a bien écrit des contes, des sonnets, des recueils de portraits et des récits d'impressions diverses. Mais son imagination a surpassé les contraintes formelles. C'est la force imaginaire à l'origine de toute invention, qu'elle soit ou non artistique, qui se dégage de son oeuvre. Après tout, la création n'est ni la répétition, ni la continuité, mais le surpassement. Cette liberté créatrice, c'est le rouage qui permet de faire dévier la destinée non pas de l'homme mais de son oeuvre. Cette liberté fondamentale de la création, c'est le rouage qui permet de faire dévier la destinée non pas de l'homme mais de son oeuvre.

408 Nerval. "Sylvie", *Les Filles du feu. op. cit.*, p. 132

409 Villiers de l'Isle-Adam. *L'Eve future. op. cit.*, p. 68.

410 *Ibid, id.*

Conclusions...

"C'est le jour des morts que je vous écrit."

Gérard de Nerval, "Angélique" (1854)

C'est ainsi que s'achève ce voyage dans la forêt de l'esprit, auquel nous invite Nerval dont l'oeuvre résonne encore, même à notre époque si chamboulée par les mutations, intemporelle et mystérieuse. Si l'auteur a parcouru la vie dans un fiacre élégant et sombre dans les villes chaotiques, ou à dos d'âne dans l'immensité désertique, c'est à dos d'hippogriffe que Nerval achèvera son voyage vers l'au-delà. Son oeuvre est rare en ce qu'elle transcrit l'énergie créative avec un langage excessivement spirituel et fascinant, non sans une certaine frénésie.

Ce mémoire de recherches ne constitue qu'une maigre approche de l'oeuvre de cet écrivain. Compte-tenu de notre interprétation de la conception de mort dans l'oeuvre de Nerval, nous souhaitons prononcer quelques mots sur les circonstances de sa mort physique. Si la mort fut, pour lui, synonyme de renaissance, nous pouvons considérer l'idée de définitif comme inexistante le concernant. Nerval fera sa dernière expérience en 1855 dans une ruelle, immonde pour qui manque d'imagination, d'une beauté décadente pour qui a apprécié ces itinéraires singuliers dans l'imaginaire frénétique. « Les morts vont vite... »⁴¹¹ ; cite Théophile Gautier qui pleure son ami disparu en lui dédiant la célèbre ballade de Bürger, *Lénore*.

Gérard de Nerval décède rue de la Vieille Lanterne ; est-ce un hasard si ce nom évoque la lueur qui toujours brillera dans les ténèbres ? Gautier, repensant l'absence de son ancien disciple, évoque la présence d'un corbeau près du corps, un corbeau dont les croassements résonnent comme le « never more » d'Edgar Poe. Ce n'est plus Nerval que l'on retrouve pendu à une grille, rue de la Vieille Lanterne. C'est son corps, Nerval avait déjà rejoint les astres qu'il avait contemplés, avide d'éternité. L'endroit du suicide disparaîtra sous les démolisseurs. Le corps sera enterré au cimetière du Père Lachaise : ce ne sera que le corps, la mécanique complexe qui aura permis au génie de survivre et de créer.

Puisque Labrunie et Nerval, cet esprit qui l'habitait, ne firent plus qu'un, il décida alors de franchir la dernière limite qui le séparait du monde de l'impérissable ; la matière. Pour rejoindre le monde de l'esprit, Nerval a repris la « clef du tombeau »⁴¹² comme le dit si

411 Source : portrait de Gérard de Nerval par Théophile Gautier disponible sur le site de l'Encyclopédie de l'Agora : http://agora.gc.ca/mot.nsf/Dossiers/Gerard_de_Nerval. Consulté le 20/05/2010.

412 Villiers de l'Isle-Adam. "Véra", *Contes cruels. op. cit.*, p. 27.

ironiquement Villiers de l'Isle-Adam à la fin de « Vera ». « La mort, c'est l'élargissement de l'infini. »⁴¹³ aura conclut Hugo. Du jeune Gérard, les biographes retiennent l'image d'un garçon assez frêle, timide, fragile comme un automate et cachant beaucoup de pensées qui finirent par colorer son teint rose en blanc pâle et sa blondeur en noir corbeau. Gautier évoque un cerveau colonisé par un capharnaüm d'idées. Poète malheureux, maudit par son temps, il est l'une des figures de cette force dérangée de la littérature qui en fait toute sa beauté originelle, élémentaire.

Rappelons les procédés de la mécanique nervalienne. D'abord, l'oeuvre se constitue comme une galerie d'images ou une série d'itinéraires. Les oeuvres que nous avons choisi d'étudier sont toutes deux placées sous le signe d'une poétique du deuil ; la mort, thématique centrale privilégiée par les Frénétiques, est devenue, avec eux-mêmes et leurs prédécesseurs allemands et anglais, un objet esthétique. La créativité nervalienne s'opère selon un double processus ; mort et résurrection. De la mort se dégage une présence fantomatique qui se manifeste par une image évanescence. Ce fantôme n'est qu'une présence mais il constitue le point de départ de l'oeuvre. Cet objet fuyant se disperse dans les mots et les mots traduisent la quête de cet objet. C'est cette quête qui donne son pouvoir à l'oeuvre et l'oeuvre devient ainsi son propre objectif. Cette omniprésence de la *mort* pourrait ainsi signifier la mise à mort progressive des limites, des normes et des formes. Ce deuil est également celui du réel si nous admettons que l'oeuvre traduit un itinéraire dans les possibles, dans l'imaginaire et donc dans l'esprit. En ce sens, le langage, frénétiquement explorée, devient le remède contre la mort la plus redoutable ; l'oubli.

Nous avons démontré l'importance de l'imaginaire dans les textes que nous avons étudiés. L'imaginaire se définit par une combinaison d'images ; un morcellement du réel. L'hybridité littéraire est un terme contemporain, même si ce concept existe depuis des décennies. Dans l'oeuvre de Nerval, nous lui avons préféré le terme de « chimérisation ». En premier lieu, cette hybridité se traduit par la dualité, les contrastes et la recherche de l'unité, suivant ainsi la conception platonicienne du double ; deuil et renaissance, prose et poésie, folie et génie, ombre et lumière. Mais l'hybridité ne caractérise pas simplement l'objet de l'oeuvre mais l'oeuvre elle-même à la croisée des genres, devenant ainsi à l'image de la créature de Frankenstein, une reconstitution de bribes issue de la frénésie créatrice. Journal, nouvelle fantastique, récit de voyage, conte... L'oeuvre est à la fois l'errance et la quête de l'oeuvre elle-même, absolue. Selon Maurice Blanchot, l'écrivain est « entraîné hors de soi par

413 Hugo. *L'Homme qui rit. op. cit.*, p.416.

la littérature en quête de son essence. »⁴¹⁴ La créature échappe-t-elle à son créateur ? Nerval, savant fou et génie des mots, parvient à rendre son texte-monstre sublime, monstrueux, dans le sens de grandiose, d'étrange. Il n'en est pas le maître parce qu'il refuse de *contraindre* son écriture et son imaginaire. Ce qui importe, c'est de dire la chose qui sort de l'ombre dans l'immédiat, c'est là la manie des Frénétiques.

Troisième argument ; l'absolu. Nerval s'inscrit dans le romantisme de la première moitié du XIXe siècle. L'absolu désigne alors, d'une part, un certain idéalisme, présent chez Nerval, le même idéalisme frénétique qui donna naissance au romantisme dans l'Allemagne de la fin du XVIIIe siècle. Mais cet absolu désigne, dans ces conditions, le franchissement, la volonté d'aller au-delà. Franchir signifie dissiper les obstacles. Les textes de Nerval manifestent ce désir de franchissement non-seulement dans la thématique de la quête mais aussi dans la dérive textuelle.

Quatrième argument essentiel ; la question de la folie. Notre objectif était, en partie, de déceler une lucide entreprise d'asservir la folie à l'oeuvre. Esthétisme fou ou frénésie incontrôlable ? Aucune de ces hypothèses n'est fautive ; le texte n'a rien d'une bizarrerie verbale réalisée par un névrosé en mal de fantaisie gratuite. Nerval a instrumentalisé la folie. Pour lui, les mots sont devenus des entités supérieures et la folie n'a servi qu'à développer une écriture plus aérienne, plus libérée. Le dé-règlement se manifeste ainsi par la prise de distance avec les règles et le commun. L'oeuvre de Nerval est une trappe sous laquelle le créateur procède à l'expérimentation alchimique et instantanée des idées. Pour réaliser sa chimère littéraire, le créateur consent à l'errance spirituelle, emprunte les sentiers ignorés du monde ordonné, trop barricadé et méfiant vis à vis de l'ombre. « Chimère pour chimère ! »⁴¹⁵ ; tel un dieu orchestrant la création du monde, l'auteur sépare ce que la majorité se refuse à distinguer et réunit ce qu'elle se refuse à lier. L'espace n'existe pas en dehors de l'inexploré et le réel se dissout pour faire basculer le lecteur dans la dimension des mots et des images. Plongé dans une dimension éthérée, ce n'est pas seulement le narrateur qui se perd, mais aussi le texte. Le récit traduit dès lors la reconquête du sens caché dans les dimensions spirituelles, impalpables. Nous pouvons dire que le texte se ressent davantage qu'il ne se lit et que s'il est possible de l'associer à un genre, ce genre serait celui de la rêverie verbale. L'oeuvre démontre que la créativité ne peut être bornée ; elle est débridée, elle est fantasme avant d'être projet. L'intérêt des textes de Nerval repose justement sur cet état premier du texte pensé ou rêvé et qui ne devient pas tout à fait un genre qu'il est possible de nommer. Si le texte donne d'abord

414 Blanchot. *op. cit.*, p. 21.

415 Villiers de l'Isle-Adam. *L'Eve future. op. cit.*, p. 280.

l'illusion d'appartenir à un genre, c'est en ce que nous y retrouvons des archétypes dans les thématiques (folie, contes, récit de voyage) et dans le traitement du texte (recueil, prose, versification, journal et portraits). Mais le glissement s'opère très rapidement.

C'est enfin la multiple fragmentation du moi, du réel et de la forme qui transforme le projet nervalien en chimère. La chimère est un monstre, mais un monstre de toute beauté. Si Nerval a inventé un monstre frénétique, c'est son œuvre même que l'on nomme comme tel. C'est pourquoi le *je* errant conforte l'idée d'une possession de l'auteur par son texte, du créateur par sa créature.

De ces textes dans lesquels nous nous sommes aventurés avec curiosité, se dégage la figure du poète illuminé, marginal, le génie frénétique dans lequel se reconnaitrons les symbolistes de la seconde moitié du XIXe siècle et les générations qui suivront, tout au long du XXe siècle. L'œuvre de Nerval se construit dans l'errance, dans la quête perpétuelle de l'inédit, que l'auteur qualifie de sens caché et qui, au fond, est le Graal que poursuit, à jamais, toute âme infiniment passionnée.

Je décide de reprendre cette partie conclusion à la première personne, après avoir joué au jeu des démultiplications auquel Nerval invite ses lecteurs. J'avais déjà pénétré l'univers sombre et merveilleux de ces manifestations romantiques croisées que sont le mouvement gothique et le mouvement frénétique. Je perçois le romantisme comme un épisode dans lequel se joue la conception de littérature. Le romantisme frénétique, s'il est considéré comme un épisode accompagnateur, traduit néanmoins l'impulsion créatrice qui animait les premiers soubresauts du mouvement, dans l'Allemagne de la fin du XVIIIe siècle, et qui s'élargit, avec le romantisme noir, à de nouveaux horizons.

Qu'est-ce que la frénésie littéraire si ce n'est à la fois la réponse et la solution stratégique des intellectuels à l'ère industrielle ? La fin du XIXe siècle semble porter le deuil d'une littérature autrefois divinisée, marquée par un humanisme solaire, tout en lui redonnant naissance, en l'élargissant, en la fragilisant dans un sens mais en renforçant sa fonction et sa portée symbolique. Le statut de l'écrivain change à l'heure où la culture s'industrialise, privilégie d'autres domaines. Véritable reflet inversé de l'humanisme, le romantisme est un miroir brisé de la société dont les éclats, les failles, sont devenus la source créative des genres hybrides tels que le frénétique et, avant lui, le gothique. L'écrivain n'est plus le médiateur d'une élite ; il devient le porte-parole du peuple, le décrypteur de la société, le voyant mais aussi le sorcier faisant appel aux ténèbres.

Cette frénésie, c'est celle de la créativité. L'imaginaire occidental que le romantisme a

revisité, reconstruit. Le frénétique, déviance du romantisme, manifeste cette vieille obsession du génie, de l'inédit qui, si elle a toujours hanté les productions culturelles, a entamé, au XIXe siècle, sa course exaltée à travers des sentiers envahis par les ronces, dans une cavale bruyante comme un cri de guerre émanant d'une génération qui signera le début d'une nouvelle ère littéraire. Cette génération qui accepte de prendre le risque de la marginalité est menée par un drôle de génie. Esprit intimiste, individualiste, c'est à dire qu'il prône la primauté de l'individu, le romantisme noir, pour reprendre un terme plus générique, fut un franchissement décisif dont l'énergie ne cesse d'alimenter les productions artistiques contemporaines.

Si cette littérature paraît trop noire, trop violente ou trop fantasque, c'est qu'elle tend à illustrer la force mais aussi la violence de la créativité. L'œuvre de Nerval, *Aurélia*, était-elle une œuvre para-normale ? La norme est un concept aussi fragile que la notion de genre. La littérature, dénuée d'essence, est une conception qui évolue selon un contexte donné et qui se forge, au fil du temps, par les créations les plus singulières. Certes, la littérature suppose des acquis, certes, chaque lecteur développe des attentes particulières ainsi qu'un goût qui lui est propre. Mais chaque œuvre apporte à l'histoire culturelle sa propre essence, sa propre pensée et contribue ainsi à placer la créativité au-dessus de toute norme fixée. C'est pourquoi l'œuvre de Nerval témoigne de cette énergie créatrice primitive que nous avons appelée frénésie. C'est également pour ces raisons que nous lisons l'œuvre de Nerval d'abord pour ce qu'elle est.

Notre époque actuelle nous incite à tout catégoriser dans les moindres détails, ce qui a pour effet dangereux de renoncer à l'individualité, à la singularité. Nous, lecteurs du XXe siècle et étudiants de lettres habitués à classer une œuvre en fonction d'une époque, savons pourtant que chaque ouvrage, chaque auteur s'inscrit d'abord dans un style qui lui est propre et qui prend forme hors du temps, dans cet espace de l'âme qui se dé-règle, c'est à dire qui échappe à toute règle. Qu'est ce que nous appelons littérature *générale* ? Selon le *Dictionnaire du littéraire*, les « facteurs communs (invariants ou constants) qui réunissent, à travers le temps et l'espace, les diverses pratiques de la littérature. »⁴¹⁶. L'œuvre de Nerval n'échappe pas à cette règle, elle manifeste une pratique personnelle de la littérature et un héritage intemporel qu'elle parvient à révolutionner à sa manière.

Quelles sont mes impressions après ce court voyage à folle allure ? Mon étude m'a davantage révélé le portrait d'un amoureux fou de l'imaginaire et des légendes, que d'un fou. Nerval a cherché à vivre dans le monde des idées et parmi les grandes figures aux manteaux noirs nuit et à la plume-poignard⁴¹⁷, il a brillé à sa manière en changeant en or ses propres

416 Lucie Robert. "Littérature générale", *Dictionnaire du littéraire. op. cit.*, p. 353.

417 Expression inventée que nous avons jugé adéquate ; la plume-poignard désigne la plume frénétique, c'est à dire une plume acérée comme la lame, symboliquement, aussi vive que la pensée.

blessures et en bâtissant son temple. Je m'intéresse à ces visages sombres de la littérature du XIXe et du XXe siècle. Le romantisme frénétique est un épisode culturel central pour les raisons énoncées dans l'étude. Ces générations vêtues de noir ont développé une esthétique des sujets occultés qui attisent la curiosité en ce qu'ils paraissent être inaccessibles, insensés ou, comme nous dirions à notre époque, des tabous. « Il marchait vers ce rien. L'immense abandon des hommes était autour de lui. »⁴¹⁸ disait Victor Hugo de Gwynplaine, son monstre de papier qu'il faisait alors errer dans la nuit, entre terre, mer et ciel. Cette formule pourrait s'appliquer à Nerval comme à tout créateur qui, face à sa singularité, rencontre l'inflexibilité toujours présente de ses contemporains.

Une année passée aux côtés d'un écrivain constitue souvent, pour un étudiant, un itinéraire littéraire au cours duquel un lien de partage se forge. Ma rencontre avec Gérard de Nerval date pourtant de quelques années, à une époque où son poème, *El Desdichado*, m'avait donné une impression de tristesse qui s'oublie difficilement. Je n'avais pas alors compris ce poème qui, aujourd'hui, me donne une simple impression de mélancolie. Car la mélancolie n'est pas la tristesse, elle est peut-être sa forme esthétique, du moins, c'est ainsi que je perçois les ouvrages de cet auteur expérimentateur de la mélancolie, devenue son luth constellé. Parmi les figures frénétiques, Nerval est une voix qui me paraît timide, discrète, presque étouffée. Si je devais le comparer à une figure, je dirais que Nerval me semble être l'Edgar Poe français. Mais Nerval reste Nerval, une voix qui s'écoute.

Je referme ici les portes en ivoire du caveau et remercie les âmes frénétiques des génies d'autrefois pour avoir bien voulu hanter de leurs impulsions ces quelques pages. Je remercie également mon directeur de recherches, qui m'a indiqué la route à suivre.

4 juin 2010.

418 Hugo. *L'Homme qui rit. op. cit.*, p. 59

L'esprit frénétique revient au goût du soir

Le souvenir de Nerval et des années frénétiques a subi le même sort que toute *vieillesse* confiée aux ténèbres du grenier. Mais il ne passe pas une décennie sans que l'on ré-ouvre les portes du grenier et que l'on tente même de revisiter ces souvenirs, de s'en inspirer, de les réinventer. Les quelques études annexes qui vont suivre illustrent ce postulat.

Le surréalisme : un au-delà de la littérature

La postérité du romantisme frénétique se manifeste dans le mouvement surréaliste à travers une forme d'au-delà du réel ou une vision hallucinatoire du réel. Né après la Seconde Guerre Mondiale, le surréalisme se veut être le navire qui explorera les mers de l'inconscient. Mouvement majeur s'étant établi après l'invention de la psychanalyse, le surréalisme admet les théories freudiennes et fait de l'écriture automatique, en 1919, un discours illustratif. Cet intérêt pour une théorisation du langage de l'esprit est commune avec l'esthétique frénétique. Dans *Le Surréalisme : la recherche du point suprême*, l'auteur rappelle ceci à propos du mouvement ; « La rapidité de l'écriture intervient ici pour réduire et, au besoin, annihiler le contrôle de la raison sur le discours et laisser la parole au moi profond. »⁴¹⁹ Elle traduit principalement une revendication d'autonomie de la littérature et reprend la thématique de l'itinéraire à travers le rêve, le subconscient, visant ainsi un au-delà littéraire. Le terme même de sur-réalisme place l'imaginaire, les réalisations de l'esprit et la littérature au-dessus du réel et au-delà de la conscience. Les surréalistes ont, par ailleurs, redécouvert les romans gothiques et fantastiques, genres dans lesquels l'imaginaire s'exprime le mieux.

Nous pouvons dire de l'esprit surréaliste qu'il était manifeste de la même frénésie dont nous avons parlé dans notre étude. Tristan Tzara, un des fondateurs du mouvement Dada, ne disait-il pas ; « Il y a un grand travail destructif, négatif à accomplir. Balayer, nettoyer. »⁴²⁰ ? C'est que le mouvement surréaliste était lui aussi, au même titre que le premier romantisme, le romantisme frénétique, en somme, l'esprit romantique, une bataille livrée aux limites, à la loi de la dualité et de la séparation. Le traumatisme révolutionnaire auquel Charles Nodier associe l'origine de l'état frénétique fait ainsi écho au traumatisme engendré, au début du siècle suivant, par la guerre de 1914-1918. Ce sujet sensible inspirera le mouvement

419 Patrick Waldberg. *Le Surréalisme : la recherche du point suprême*. Paris : la Différence, 1999. p. 14.

420 *Ibid*, p. 9.

dadaïste, reprenant alors le vieux pacte scellé entre l'art et la décadence. En 1919, la revue *Littérature* introduit le surréalisme comme un état d'esprit. André Breton et Tristan Tzara en seront les principaux défenseurs. Gérard de Nerval, figure romantique du XIXe siècle, est invoqué par les meneurs qui le reconnaissent comme l'un des fondateurs de cet esprit que l'on nommait, à son époque, la frénésie littéraire. Les surréalistes ont dépoussiéré les vieux souvenirs frénétiques ; « ... on s'efforcera d'arracher aux ténèbres les textes oubliés ou inédits et que l'on soumettra à la plus attentive relecture afin d'en mieux percevoir la saveur cachée et le sens secret. »⁴²¹ C'est ce désir de franchir les limites dimensionnelles que Louis Aragon nomme *désir de l'infini*, cette nécessité de franchir les limites, de lâcher les brides de la créativité. Après tout, créer n'est-ce pas à la fois se saisir du réel et ouvrir ses perspectives ?

La sentence de Nerval ; « le rêve est une seconde vie », devient révélatrice de l'esprit surréaliste. On parle de « transformation radicale », de la façon d'appréhender et de concevoir le monde. Car tout est conçu non pas pris comme tel, sans quoi rien n'aurait, à proprement parler, de sens.

Aragon prône la voie de l'exaltation avec son texte *Une Vague de rêves* en 1923. La déraison est ainsi hautement revendiquée comme un mode de vie. Il définit ainsi le caractère frénétique du surréalisme : « Automatisme psychique pur par lequel l'on se propose d'exprimer soi verbalement, soi par écrit ou de toute autre manière le fonctionnement réel de la pensée. »⁴²² C'est pourquoi, à travers ces deux épisodes majeurs que sont le romantisme frénétique et le surréalisme, nous pouvons saisir l'importance de la littérature non pas comme ce qui est sensé être conforme au réel mais ce qui doit être d'abord conforme à la pensée et à la perception individuelle.

La confrontation avec l'indicible ; l'imaginaire obscur des premiers Romantiques

Dans *L'Absolu littéraire*, Philippe Lacoue-Labarthe rappelle les enjeux du *Früromantik*, ou premier romantisme ; « Le mot et le concept de « romantique » sont bien *transmis* aux « Romantiques », et leur originalité ne consiste pas à inventer le « romantisme » mais au contraire pour une part à recouvrir de ce terme leur propre impuissance à nommer et concevoir ce qu'ils inventent... »⁴²³. Le premier romantisme croyait à son essence inédite. Cette frénésie qui hante toujours la littérature dans ses transformations témoigne du sentiment

421 *Ibid*, p. 13.

422 *Ibid*, p. 34.

423 Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, Anne-Marie. *L'Absolu littéraire : théorie de la littérature et du romantisme allemand*. Paris : Seuil, 1978. p. 11.

de désenchantement lié à une Histoire cruelle. De même que la cruauté peut-être sans bornes, la frénésie suit à jamais le chemin de l'infini. La génération de 1830 développe une littérature du traumatisme et expérimente, à travers les mots, la violence mais aussi l'indicible.

L'épisode frénétique traduisait à sa manière la remise en jeu de la question de l'expression et de la création et traçait un chemin vers les interrogations contemporaines sur les transformations et les mutations culturelles. L'impulsion romantique était dotée de la même frénésie universelle qui anime la créativité et en a savamment abusé afin de ne pas laisser le progrès industriel occulter les produits de la pensée et de l'art. Les Frénétiques, et avec eux les romanciers gothiques, ont ouvert les perspectives de la littérature aux horizons dès lors ignorés, craints et donc méconnus ; les ténèbres, l'esprit et ses failles, la mort, la marginalité, la laideur... Horizons qui ne purent qu'être pensés, imaginés, écrits à défaut d'être maîtrisés. Les Frénétiques sont « ceux-là même dont le désir eut quelque chose à voir avec l'innommable »⁴²⁴, dit Steinmetz. L'innommable, c'est un terme qui peut déranger. Ce terme a déterminé le franchissement des limites de l'atrocité et de la violence, au milieu du siècle précédent⁴²⁵. Mais, dans son sens originel, le terme renvoie à l'absence d'évidence, à l'impossibilité de nommer quelque chose. Dans un certain sens, l'ensemble des réalisations de ce monde, qu'elles soient de la science, de l'art, de la simple pensée, témoignent d'une histoire d'amour et, probablement, de haine avec l'indicible. C'est cette absence qui donne à l'oeuvre l'énergie d'exister en tant que telle. L'innommable, dans l'oeuvre de Gérard de Nerval, est ce désert, ce néant dans lequel se déploie la frénésie verbale et imaginaire ; celle qui, au fond, est la raison d'être d'une oeuvre et qui a constitué, pendant le XIXe siècle, une remise en jeu de la création littéraire qui n'est pas moins qu'une quête infinie et frénétique d'une écriture de la pensée et de l'esprit.

Sous-culture et mode gothique : réappropriation du romantisme noir ?

The Thirteenth returns...Once more she is the first
And she is still the only one, or this the only moment;
For you are surely queen, first and last?
For you are surely king, O first and last lover?...

Love the one who loves you from the cradle to the grave

424 Steinmetz. *op. cit.*, p. 33.

425 Nous faisons allusion au fléau nazi.

The one alone I love loves me dearly still:
She is death – or the dead one...Delight or torment?
And the rose she holds is the hollyhock.

Saint of Naples with your hands full of fire,
Mauve-hearted rose, flowers of Saint Gudule;
Have you discovered your cross in the desert of the skies?

White roses, fall! you offend our gods,
Fall, white phantoms, from your burning heaven;
-The saint of the pit is stronger in my eyes!

Diamanda Galas, *Nerval's Artemis* (SAINT OF THE PIT, 1986)

Voici le poème de Nerval, intitulé « Artémis », ici traduit en anglais et chanté par une icône avant-gardiste de la musique des années 1980-1990, également perçue comme une icône *gothique*, Diamanda Galas. Sixième *Chimère* du recueil des *Filles du feu*, le dernier vers, en français « La sainte de l'abîme » que Diamanda traduit en « Saint of the pit » est également le titre de l'album de la chanteuse qui regroupe plusieurs poèmes de grands noms du romantisme noir que sont Nerval, Baudelaire ou Corbière. Nous avons expressément choisi de citer une des icônes de la culture dite *gothique* comme introduction à cette étude brève dans laquelle nous allons dresser une passerelle entre deux époques que seul le temps éloigne. Le romantisme noir aurait-il ressurgi dans cette sous-culture ?

La culture gothique, relayée au rang des sous-cultures⁴²⁶, qui voit le jour (ou plutôt la nuit) pendant au début des années 1980, dans la musique, la littérature et la mode, porte encore fièrement ses étendards gravés des litanies de Baudelaire, du corbeau d'Edgar Poe ou encore l'habit noir nervalien prononcé selon la sentence ; « Je suis le Ténébreux ». Cette mode ayant pris forme, à la fin des années 1970 au Royaume-Uni, dans la musique, semble exprimer, que ça soit dans la littérature contemporaine ou dans les autres domaines artistiques, un éloge du romantisme noir, tout simplement, du romantisme même, de son énergie, de son non-conformisme, de sa magie. Les codes du mouvement gothique s'inspirent pleinement du romantisme noir.

Touchant essentiellement aux domaines de l'esthétique, le mouvement se revendique

⁴²⁶ Synonymes : groupuscules, communautés. Mouvements qui se distinguent de la culture au sens générique et évolue souvent en marge de la société.

néanmoins comme un mode de vie donnant la priorité à l'individualité, à la singularité et à l'anti-conformisme, ce qui les rapproche grandement des idéologies romantiques. Mouvement controversé, perçu comme extrême et très marginal, le *gothisme* fonde ses valeurs sur les principes romantiques, notamment sur l'art en tant que mode de vie.

Ce sont ceux-là qui, parés de « toilettes sombres »⁴²⁷ portent « en ceinture des chapelets de petites têtes de mort, ciselées dans de l'or... »⁴²⁸, pour citer les descriptions exemplaires de Villiers de l'Isle-Adam et Barbey d'Aurevilly. Les gothiques se disent héritiers de Baudelaire, de Goethe, de Poe, de Stoker et de Shakespeare, en somme, des grands noms qui ont inspiré ou façonné l'esprit romantique. Par ailleurs, les romans fantastiques de la fin du siècle précédent expriment le même amour pour l'ésotérisme qu'avaient entretenu la plupart des figures romantiques ainsi que la redécouverte de l'Égypte antique, culture qui glorifiait et embellissait la mort. Les auteurs de romans fantastiques contemporains que sont l'américaine Anne Rice, l'anglaise Tanith Lee ou le jeune auteur français Sire Cédric, manifestent, dans leurs romans, cette créativité placée sous le signe de la nuit qu'ils se réapproprient. Excentricité, marginalité et esthétique de la décadence sont les points communs entre ce mouvement et l'esprit du gothic novel ainsi que du romantisme frénétique.

Roger Bozetto, critique émérite spécialisé dans l'étude de la littérature fantastique et du roman noir, a dit que chaque époque avait exprimé, sous différentes formes, sa propre décadence. Je suis en accord avec cet argument, nos études sur l'épisode mouvementé du début du XIXe siècle en est un exemple. Les gothiques d'aujourd'hui, nostalgiques du romantisme noir d'antan, sont des monstres sociaux parmi tant d'autres. La singularité effraye, on ne le sait que trop bien. Les monstres frénétiques et les diables gothiques inspirèrent les genres contemporains du roman gore à la bande dessinée. Un excellent exemple à citer ; Gwynplaine, le monstre malgré lui, inventé par Victor Hugo dans son roman frénétique *L'Homme qui rit*, a inspiré aux studios Marvel l'anti-héros au sourire diabolique de la série des *Batman*, le fameux Joker. Quant à La Chose, la main coupée de la série *La Famille Addams*, elle nous rappelle volontiers *La Main enchantée* de Nerval ou encore le très en morceaux *Frankenstein* de Mary Shelley. Les sous-genres fantastiques (romans gores, thriller, romans de vampires et science-fiction) répondant ainsi à une esthétique sombre, baroque, médiévisite ou terrifiante s'inscrivent eux aussi dans la continuité des romans gothiques anglais ; par exemple, les *Chroniques des Vampires* de l'auteure américaine Anne Rice manifestent, à travers la figure immortelle du vampire, la transposition de l'esprit romantique du siècle des

427 Villiers de l'Isle-Adam. "Maryelle", *Contes cruels. op. cit.*, p. 283.

428 Barbey d'Aurevilly. "La vengeance d'une femme", *Les Diaboliques. op. cit.*, p. 407.

Lumières aux concerts de rock des années 1990.

L'esprit romantique s'est manifesté dans de multiples avatars depuis le XIXe siècle. Les adeptes de la culture gothique sont les héritiers du romantisme noir et cherchent à reprendre, à travers la musique, la mode, l'art, la spiritualité et la littérature, le flambeau de leurs maîtres à penser. Le romantisme, dans le sens général, a mis en place et développé cette philosophie de l'impulsivité et de la rébellion culturelle. De même, le mouvement gothique se poursuit en marge de la société, prônant un mode de vie exalté et fantaisiste et vouant un culte sans bornes aux esprits romantiques.

Bibliographie

1. Ouvrages critiques ayant mené la recherche

1. Revue, ouvrages critiques et thèses de doctorat sur Gérard de Nerval.

DELVAU Alfred. *Gérard de Nerval : Sa vie, ses œuvres*. Paris : Bachelin-Deflorenne, 1885. Collection de la BNF. 145 p. Ouvrage imprimé disponible en téléchargement sur <http://gallica.bnf.fr/>.

COLLOT Michel. *Gérard de Nerval ou la dévotion à l'imaginaire*. Paris : Presses universitaires de France, 1992. Le Texte Rêve. 126 p. ISBN : 2-13-044445-8.

HURÉ Jacques, JURT Joseph et KOPP Robert. *Nerval : une poétique du rêve*. Paris : Champion, 1989. Travaux et recherches des universités rhénanes n°2. 284 p.

ILLOUZ Jean-Nicolas. *Nerval « le rêveur en prose » ; imaginaire et écriture*. Paris : Presses universitaires de France, 1997. Écrivains. 237 p. ISBN : 2-13-048617-7.

JEANNERET Michel. *La Lettre perdue : écriture et folie dans l'œuvre de Gérard de Nerval*. Paris : Flammarion, 1978. Sciences humaines. 234 p.

WIESER Dagmar. *Nerval : une poétique du deuil à l'âge romantique*. Genève : Droz, 2004. 408 p. ISBN : 2-600-00875-6.

2. Anthologies et ouvrages thématiques.

ARON Paul, SAINT-JACQUES Denis et VIALA Alain. *Le Dictionnaire du littéraire*. Paris : Presses universitaires de France, 2004. 647 p. ISBN : 2-13-043421.

BÉNICHOU Paul. *L'école du désenchantement : Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier*.

Paris : Gallimard, 1992. Bibliothèque des idées. 615 p. ISBN : 2-07-072469-7.

BLANCHOT Maurice. *L'Espace littéraire*. Paris : Gallimard, 1999. Folio Essais 89. 376 p. ISBN : 2-07-032475-3.

DAUNAIS Isabelle. *L'art de la mesure ou l'invention de l'espace dans les récits d'Orient*. (XIX^e siècle). Saint-Denis : 1996. Presses universitaires de Montréal (PUM). 218 p. L'imaginaire du texte. ISBN : 2-7606-1681-9.

DUPERRAY Max. *Le Roman noir anglais dit « gothique »*. Paris : Ellipses, 2000. 168 p. ISBN : 2-7298-5937-3.

FREUD Sigmund. *Cinq leçons sur la psychanalyse / Contribution à l'histoire du mouvement psychanalytique*. Paris : Payot, 2001. 188 p. pp : 9-80. ISBN : 2-228-89408-7.

GLINOER Anthony. *La Littérature frénétique*. Paris : Presses universitaires de France, 2009. Les Littéraires. 288 p. ISBN : 978-2-13-057749-2.

Groupe d'études et de recherches sur le fantastique. *L'Hybride* [actes des journées d'étude du 6 et du 7 mars 2000]. Grenoble : Université Stendhal, 2000. Cahiers du GERF n°7.

JANKÉLÉVITCH Vladimir. *L'Aventure, l'ennui, le sérieux*. Paris : Aubier Montaigne, 1976. Présence et pensée. 222p. ISBN : 2-7007-0041-4.

LACOUÉ-LABARTHE Philippe, NANCY Jean-Luc et LANQ Anne-Marie. *L'Absolu littéraire : théorie de la littérature et du romantisme allemand*. Paris : éditions du Seuil, 1978. Poétiques. 444 p. ISBN : 2-02-004936-8.

SOLLERS Philippe. *L'écriture et l'expérience des limites*. Paris : Seuil, 1986. Point Lettres Essais 24. 190 p. ISBN : 2-02-000599-9.

STEINMETZ Jean-Luc. *La France frénétique de 1830*. Paris : Phébus, 1978. 558 p. ISBN : 2-85940-015X.

TORTONESE Paolo et JOURDE Pierre. *Visages du double : un thème littéraire*. Paris : Nathan, 1996. Littérature. 251 p. ISBN : 2-09-190189-X.

WALDBERG Patrick. *Le surréalisme : la recherche du point suprême*. Paris : La Différence, 1999. Essais 9. 95 p. ISBN : 2-7291-1244-8.

2. Ouvrages littéraires ayant fait l'objet de l'étude

1. Ouvrages principaux

NERVAL Gérard de. *Aurélia*. Paris : Lachenal & Ritter, 1985. Collection de la BNF. 196 p. ISBN : 2-904388-13-3. Ouvrage imprimé disponible en téléchargement sur <http://gallica.bnf.fr/>

NERVAL Gérard de. *Voyage en Orient, Œuvres complètes tome II*. Paris : Gallimard, 1984. Bibliothèque de la Pléiade. 1851 p. pp : 173-791. ISBN : 2-07-011029-X.

NERVAL Gérard de. *Voyage en Orient* (tome 2). Tokyo : Université de Tokyo, 2001. Répertoire des graphies nervaliennes. Texte original de l'édition de 1851 établi par Shu Fujita, Yoshihiro Maruyama et Takeshi Tamura. 394 p. Ouvrage imprimé disponible en téléchargement sur : <http://www.gerarddenerval.be/index.php?page=oeuvre&titre=OEUVRES>.

2. Références du même auteur

NERVAL Gérard de. *Les Illuminés : récits et portraits*. Paris : Lecou (première édition), 1852. Collection de la BNF. 551 p. Ouvrage imprimé disponible en téléchargement sur <http://gallica.bnf.fr/>.

NERVAL Gérard de, MERY Joseph et LOPEZ Bertrand. *L'Imagier de Harlem ou la découverte de l'imprimerie : drame-légende à grand spectacle, en cinq actes et dix tableaux, en prose et en vers*. Paris : Libraire théâtrale (première édition), 1852. Collection de la BNF. 102 p. Ouvrage imprimé disponible en téléchargement sur <http://gallica.bnf.fr/>.

NERVAL Gérard de. *Lorely, souvenirs d'Allemagne*. Paris : Giraudet et Dagnot (première édition), 1852. Bibliothèque de fantaisie. 254 p. Ouvrage imprimé disponible en téléchargement

sur <http://gallica.bnf.fr/>.

NERVAL Gérard de. *Les Filles du feu*. Paris : Lévy Frères (première édition). 1856. Collection de la BNF. 298p. Ouvrage imprimé disponible en téléchargement sur <http://gallica.bnf.fr/> .

NERVAL Gérard de. *La Bohême galante*. Paris : Lévy (seconde édition), 1861. 314 p. Collection de la BNF. 314 p. Ouvrage imprimé disponible en téléchargement sur <http://gallica.bnf.fr/> .

NERVAL Gérard de. *Pandora in Aurélia suivi de Pandora*. Paris : Libro, 1995. 94 p. pp 83-94.

NERVAL Gérard de. *La Métempsychose suivi d'autres contes fantastiques*. Agnières : Grandsire, 2009. 114 p. ISBN : 978-2-35784-006-5.

3. Références littéraires citées

ALIGHIERI Dante. *La Divine comédie : Le Purgatoire*. Paris : Flammarion, 2005. Les éditions bilingues. 374 p. ISBN : 2-08-071217-9.

ALIGHIERI Dante. *La Divine comédie : Le Paradis*. Paris : Flammarion, 2005. Les éditions bilingues. 404 p. ISBN : 2-08-071218-7.

BARBEY D'AUREVILLY Jules. *Les Diaboliques*. Paris : Alphonse Lemerre (première édition), 1874. Collection de la BNF. 468 p. Ouvrage imprimé disponible en téléchargement sur <http://gallica.bnf.fr/>.

BAUDELAIRE Charles. *Les Fleurs du mal*. Paris : Malassis et Broise (seconde édition), 1861. Collection de la BNF. 313 p. Ouvrage imprimé disponible en téléchargement sur <http://gallica.bnf.fr/>.

BECKFORD Sir William. *Vathek*. Lausanne : Hignou et Compagnie (première édition française), 1787. Collection de la BNF. 204 p. Ouvrage imprimé disponible en téléchargement sur <http://gallica.bnf.fr/>.

DUMAS Alexandre. *Pauline*. Paris : Gallimard, 2004. Folio classique. 246 p. ISBN : 978-2-07-

041230-3.

GAUTIER Théophile. *Le Roman de la momie*. Paris : Hachette et Cie (seconde édition), 1959. Collection de la BNF. 302 p. Ouvrage imprimé disponible en téléchargement sur <http://gallica.bnf.fr/>.

GOETHE Johann Wolfgang von. *Le Faust et le seconde Faust* [traduction de Gérard de Nerval]. Paris : Garnier (seconde édition), 1877. Collection de la BNF. 446 p. Ouvrage imprimé disponible en téléchargement sur <http://gallica.bnf.fr/>.

HUGO Victor. *Notre-Dame de Paris*. Paris : Hetzel et Lacroix (première édition illustrée), 1865. Collection de la BNF. 270 p. Ouvrage imprimé disponible en téléchargement sur <http://gallica.bnf.fr/>.

HUGO Victor. *L'Homme qui rit*. Paris : Eugène Hugues (seconde édition illustrée), 1886. Collection de la BNF. 668 p. Ouvrage imprimé disponible en téléchargement sur <http://gallica.bnf.fr/>.

LAUTRÉAMONT Isidore Ducasse de. *Les Chants de Maldoror et autres textes*. Paris : LGF, 2001. Classiques. 446 p. pp 43-344. ISBN : 2-253-16073-3.

MAUPASSANT Guy de. *Œuvres complètes de Guy de Maupassant*. Paris : Flammarion, 1924. 251 p. pp. 7-48. Ouvrage imprimé disponible en téléchargement sur <http://gallica.bnf.fr/>.

Guy de Maupassant "Le Horla", *Œuvres complètes de Guy de Maupassant*. Paris : Flammarion, 1924. p. 9.

POE Edgar-Allan. *Histoires, essais et poèmes*. Paris : LGF, 2006. Le Livre de Poche. 1 864 p. ISBN : 2-253-13120-2.

RIMBAUD Arthur. *Une Saison en enfer*. Bruxelles : Alliance M.J. Poot et compagnie (première édition), 1873. Collection de la BNF. 53 p. Ouvrage imprimé disponible en téléchargement sur <http://gallica.bnf.fr/>.

STOKER Bram. *Dracula*. Genève : Fannot, 1974. Chefs-d'œuvre du Mystère et du Fantastique. 338 p.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM Auguste de. *Contes cruels*. Paris : Lévy (première édition), 1883. 352 p. Collection de la BNF. 53 p. Ouvrage imprimé disponible en téléchargement sur <http://gallica.bnf.fr/>.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM Auguste de. *L'Ève future*. José Corti : 1977. 376 p.