



HAL
open science

”Un mille-pattes romantique”: Aurélia de Gérard de Nerval ou le Livre et la Vie

Jean-Nicolas Illouz

► **To cite this version:**

Jean-Nicolas Illouz. ”Un mille-pattes romantique”: Aurélia de Gérard de Nerval ou le Livre et la Vie. *Romantisme: la revue du dix-neuvième siècle*, 2013, Le Militaire, 161, pp.73-86. 10.3917/rom.161.0073 . hal-03700053

HAL Id: hal-03700053

<https://hal.science/hal-03700053>

Submitted on 20 Jun 2022

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.

« UN MILLE-PATTES ROMANTIQUE » :
AURÉLIA DE GÉRARD DE NERVAL
OU
LE LIVRE ET LA VIE

Un livre est quelqu'un.
Hugo¹

[...] j'ai toujours rêvé et tenté autre chose, avec une patience d'alchimiste, prêt à y sacrifier toute vanité et toute satisfaction, comme on brûlait jadis son mobilier et les poutres de son toit, pour alimenter le fourneau du Grand Œuvre.
Mallarmé²

Dans une lettre à Franz Liszt, datée de Nuremberg, le 23 juin 1854, Nerval évoque *Aurélia* et qualifie l'œuvre, encore à venir, de « roman-vision à la Jean-Paul », ou encore de « mille-pattes romantique » :

Mon esprit, tourné au mysticisme et non pas au plus clair ni au plus méritoire, s'est dévoré lui-même depuis plusieurs mois ; j'ai écrit des œuvres du démon, non des comédies, comme l'entendait Voltaire, mais je ne sais quel roman-vision à la Jean-Paul que je voudrais donner à traduire avant de l'envoyer aux revues. [...] Une fois ma tête débarrassée de ce *mille-pattes* romantique, je me sens très propre à des compositions claires³.

L'expression de « mille-pattes romantique » est saisissante : elle suggère une sorte de grouillement intérieur de l'œuvre, et semble dire à la fois sa dispersion panique, et son unité *organique, vivante*, – *musicale* aussi, si l'on songe au destinataire de la lettre, – *inquiétante* en outre, parce que dotée d'une vie indépendante, sans queue ni tête, qui la soustrait à la maîtrise de l'auteur.

Un indice de ce grouillement fantastique est donné dès le deuxième paragraphe du récit, quand Nerval évoque les « modèles poétiques » qui lui servent de cautions à la fois spirituelles et littéraires : rien moins que trois noms, aux multiples résonances, – Swedenborg, Apulée, et Dante, – ainsi mis à la *clé* du récit :

Swedenborg appelait ces visions *Memorabilia* ; il les devait à la rêverie plus souvent qu'au sommeil ; *L'Âne d'or* d'Apulée, *La Divine Comédie* du Dante, sont les modèles poétiques de ces études de l'âme humaine. Je vais essayer, à leur exemple, de transcrire les impressions d'une longue maladie [...]⁴.

Un triple accord, donc, donne le ton d'*Aurélia*, suggérant à la fois la polyphonie des registres poétiques selon lesquels l'œuvre va se déployer, et l'harmonie qui les réunit. Dans le rythme de la phrase, Swedenborg surplombe Apulée et Dante, selon une disposition qui signale, de l'une à l'autre de ces trois références, une tension possiblement dialectique. Les trois modèles, en tout cas, orientent le sens de l'œuvre, en l'inscrivant sur trois partitions différentes, que le récit tendrait à rendre *concertantes* : dans cette « étude de l'âme humaine » qu'entreprend Nerval à la suite de ces trois grands prédécesseurs, tout se passe comme si l'âme individuelle allait profiler son destin sur

¹ Victor HUGO, « Du Génie », dans *Œuvres complètes, Critique, Proses philosophiques*, notice et notes de Yves GOHIN, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1985, p. 560.

² Stéphane MALLARMÉ, lettre à Paul Verlaine, 16 novembre 1885, dans Stéphane MALLARMÉ, *Œuvres complètes*, édition présentée, établie et annotée par Bertrand MARCHAL, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1998, p. 788.

³ Lettre à Franz LISZT, Nuremberg, 23 juin 1854, NPI III, p. 871. [L'abréviation NPI, suivie de l'indication du tome, renvoie à la nouvelle édition des *Œuvres complètes* de Nerval sous la direction de Jean GUILLAUME et Claude PICHOS, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1984-1993].

⁴ *Aurélia*, NPI III, p. 695.

le fond d'un ordre divin, compris à la lumière du paganisme antique (Apulée), du christianisme médiéval (Dante), et, finalement, à la lumière d'une forme d'illuminisme que Nerval associe à ce qu'il nomme le « supernaturalisme » (Swedenborg). Le récit d'*Aurélia* esquisse donc un mouvement dialectique qui tend vers la synthèse de trois formes de religions (le paganisme, le christianisme, l'illuminisme), qui relie entre elles trois époques (l'Antiquité, le Moyen Âge, le romantisme), mais qui enchaîne aussi trois manières poétiques particulières : le conte initiatique, inspiré d'Apulée ; l'autobiographie spirituelle, inaugurée par Dante dans la *Vita nuova* ; la littérature visionnaire, qui puise à Swedenborg, en même temps qu'elle trouve une réalisation dans le « roman-vision à la Jean-Paul », à la source directe d'*Aurélia*.

Notre « mille-pattes » est donc composé d'au moins trois tronçons, chacun vivant d'une vie autonome et foisonnante, mais tous trois formant ensemble un seul et même organisme plus complexe.

Mais en quoi cet étonnant « mille-pattes » peut-il être en outre qualifié de « romantique » ?

Si Nerval choisit Apulée, Dante et Swedenborg comme les « modèles poétiques » de son œuvre propre, ce n'est pas pour imiter de l'extérieur ces modèles, selon une forme d'imitation qui serait alors classique (ou académique) ; il s'agit pour lui de *romantiser* les modèles qu'il se choisit, et cette *romantisation*, que Novalis appelait si ardemment de ses vœux⁵, se comprend de deux façons.

Romantiser les modèles poétiques du passé, c'est d'abord reprendre ceux-ci dans le mouvement d'une littérature universelle *progressive*, – qui, en l'occurrence, d'Apulée à Dante et de Dante à Swedenborg, conduirait dialectiquement jusqu'à Nerval lui-même, – lequel ravive dans son propre récit les œuvres antiques, médiévales et romantiques en leur conférant une vérité plus haute, actuelle quoique toujours à venir. Cette *romantisation* en acte des littératures anciennes trouve chez Nerval plusieurs images d'elle-même : de la même façon que, poète, Nerval « soude » son vers au vers de Du Bartas, prosateur, il *ente* le récit moderne d'*Aurélia* sur un arbre constitué par la souche antique d'Apulée, le tronc médiéval de Dante, et les rameaux foisonnants du romantisme visionnaire. L'image de la spirale, empruntée à Dante, à Goethe ou encore à Vico, vient également à l'esprit, d'autant qu'elle porte en elle le schème mythique de la descente aux enfers : Nerval écrivant *Aurélia* reproduit dans son cercle propre les odyssees métaphysiques du romantisme, elles-mêmes renouvelées du voyage de Dante, lui-même rejouant, sur le mode chrétien, le modèle antique de la quête initiatique.

Mais pour que le récit d'*Aurélia* puisse ainsi rétablir une continuité vivante entre des littératures que l'histoire a disjointes, il faut surtout que Nerval, en les *romantisant*, les ranime au foyer de la subjectivité infinie, reconnu comme le foyer véritable de l'art dans l'esthétique romantique. C'est là la force la plus grande du récit d'*Aurélia* : Nerval n'imité pas Apulée, Dante, ou Swedenborg ; d'une certaine façon, il les *revit*, s'engageant lui-même corps et âme dans son œuvre, – la « nourrissant de sa propre substance⁶ », – pour qu'en retour l'œuvre – qu'elle emprunte au conte, à l'autobiographie, ou au « roman-vision » – illumine la vie d'une vérité *poétique*.

UN CONTE INITIATIQUE

⁵ NOVALIS, *Le Monde doit être romantisé*, Traduit de l'allemand, présenté et annoté par Olivier SCHEFER, Paris, éditions Allia, 2008, p. 46 : « Le monde doit être romantisé. C'est ainsi que l'on retrouvera le sens originel. Romantiser n'est rien d'autre qu'une potentialisation qualitative. Le Soi inférieur en cette opération est identifié à un Soi meilleur. Nous sommes nous-mêmes une telle série de puissances qualitatives. Cette opération est encore totalement inconnue. Lorsque je donne à l'ordinaire un sens élevé, au commun un aspect mystérieux, au connu la dignité de l'inconnu, au fini l'apparence de l'infini, alors je les romantise – L'opération s'inverse pour le plus haut, l'inconnu, le mystique, l'infini – elle est logarithmée par cette liaison – Elle reçoit une expression courante. Philosophie romantique. *Lingua romana*. Alternance d'élévation et d'abaissement. » Sur Nerval et Novalis, voir Corinne BAYLE, « Nerval et Novalis : une conjonction poétique idéale », *RHLF*, oct.-déc. 2005, p. 859-878.

⁶ Cf. Lettre à Georges Bell, début décembre 1853, NPI III, p. 834.

À la clé du récit, Apulée, donc, pose un premier thème – le thème païen –, et une première manière narrative : celle du conte initiatique, où le « je », au prix d'une série de métamorphoses, accueille finalement la révélation de la déesse, et où le narrateur « transcrit » son expérience, non pas directement, mais sous le voile allégorique de la fable.

De fait, entre la mention initiale d'Apulée et la conclusion du récit d'*Aurélia* où le narrateur rapporte son expérience « à ce qui, pour les anciens, représentait l'idée d'une descente aux enfers⁷ », Nerval dissémine dans son récit la matière et la manière du conte initiatique. Les emprunts à *L'Âne d'or*, et principalement au livre XI, sont quelquefois très directs : par exemple quand la déesse, apparaissant en rêve, se nomme elle-même en déclinant ses multiples identités⁸ ; ou quand, prenant directement la parole, elle dévoile à l'initié le sens de son parcours, en en récapitulant les différentes phases⁹. Il arrive même que le tour de la phrase de Nerval soit calqué sur la phrase latine : ainsi au chapitre VI de la Première partie, la disparition d'Aurélia, qui semble « s'évanouir dans sa propre grandeur » en résorbant en elle la nature entière, est une reprise presque littérale de la traduction de *L'Âne d'or* par J. A. Maury que Nerval avait déjà adaptée dans *Isis* :

– Ayant prononcé ces adorables paroles, l'invincible déesse disparaît et se recueille *dans sa propre immensité*¹⁰.

Au reste, tout le mouvement de ce chapitre VI dit bien l'enjeu du thème païen dans le récit d'*Aurélia* : il rend solidaires, par l'amour, la nature et le divin, tous deux renaissant ensemble, ou tous deux disparaissant ensemble dans une même catastrophe :

“Oh ! ne fuis pas ! m'écriai-je... car la nature meurt avec toi¹¹!”

On ajoutera qu'entre la nouvelle *Isis* que Nerval intègre dans *Les Filles du feu* et le récit d'*Aurélia*, Nerval ne se contente plus d'un savoir *objectif* sur la déesse, il habite *subjectivement* ce savoir ; simultanément le rêve donne à l'apparition de la divinité une puissance de *réalisation* beaucoup plus grande que celle que permettait « l'illusion » « palingénésique » théâtralement construite parmi les ruines de Pompéi dans la nouvelle des *Filles du feu*.

La *romantisation* de la figure d'Isis dans *Aurélia* passe en outre par l'intégration de tous les relais historiques qui ont assuré, de l'Antiquité au romantisme, la survivance des dieux antiques¹². Nerval retrace avec précision ces étapes historiques, parce qu'en augmentant la capacité de métamorphose de la déesse, elles risquent aussi d'opacifier ses significations. Isis n'est plus seulement, comme chez Apulée, le nom plus véritable de Cybèle, Cérès, Vesta ou Vénus, Uranie ou Astarté ; elle s'est déjà confondue avec la Vierge des chrétiens ; et elle a nourri les « savantes rêveries¹³ » philosophiques des néoplatoniciens antiques ou renaissants, par le relais des interprétations allégoriques auxquelles *L'Âne d'or* a donné lieu très tôt¹⁴ ; au XVIII^e siècle, elle a servi de parangon à la déesse voilée des rituels maçonniques ; elle apparaît sous les traits de la Reine de la Nuit dans une *Flûte enchantée* que Nerval aurait aimé voir représentée à l'intérieur de la Grande Pyramide¹⁵ ; elle est aussi la déesse Raison dans le culte public que tenta d'instaurer Robespierre¹⁶. Toutes ces valeurs attachées au fil des siècles à la figure d'Isis sont réactivées dans

⁷ NPI III, p. 750.

⁸ NPI III, p. 736.

⁹ NPI III, p. 745.

¹⁰ « Isis », *Les Filles du feu*, NPI III, p. 620. Voir APULÉE, *L'Âne d'or*, traduction de J. A. MAURY, Paris, Bastin, 1822, t. II, p. 371 : « Cet adorable oracle prononcé, l'invincible Dèité disparut et rentra dans sa propre immensité » (*Sic oraculi venerabilis sine prolato, numen invictum in se recessit*).

¹¹ NPI III, p. 710.

¹² Cf. Jean SEZNEC, *La survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la renaissance*, Paris, Flammarion, 1993.

¹³ « Jacques Cazotte », *Les Illuminés*, NPI II, p. 1084.

¹⁴ « Jacques Cazotte », *Les Illuminés*, NPI II, p. 1083.

¹⁵ *Voyage en Orient*, NPI II, p. 391.

¹⁶ « Cagliostro », *Les Illuminés*, NPI II, p. 1133.

Aurélia ; mais, plus encore que dans *Les Illuminés*, elles sont alors étroitement associées à l'histoire individuelle, comme si les symboles religieux polyvalents, en participant à la désorientation et l'égaré du sujet, trouvaient aussi en celui-ci l'occasion de renaître, – ravivés au foyer d'une ferveur *subjective*, – plus intense, quoique sans relèbe possible dans un culte collectif institué.

En même temps que la figure de la déesse change d'aspects, la manière de conter ses métamorphoses change également. Nerval retrace donc la lignée des œuvres écrites sur le patron de *L'Âne d'or*, et inventorie, à travers les époques, les variations par lesquelles est passé le genre du conte initiatique. Dans son étude sur Cazotte recueillie dans *Les Illuminés*, il met en correspondance *L'Âne d'or*, cette « ravissante fantaisie éclosée des débris du paganisme », et *Le Diable amoureux*, sorti pareillement « de cette vaste décomposition des croyances chrétiennes que la révolution française amenait au siècle dernier » ; les époques se répondent si exactement que les deux œuvres, quoiqu'éloignées dans le temps, semblent écrites sur un patron commun¹⁷. Cazotte conduit à son tour jusqu'à Nodier, qui admirait également en Apulée « un des écrivains les plus romantiques des temps anciens¹⁸ », et qui voit dans *L'Âne d'or* le modèle de la littérature fantastique¹⁹, que lui-même continue dans *Smarra*²⁰. D'Apulée à Cazotte, de Cazotte à Nodier, cette lignée d'écrivains se prolonge jusqu'à Nerval lui-même, qui, dans *Sylvie*, rapproche également le romantisme de 1830 de « l'époque de Pérégrinus et d'Apulée », et relève dans le mal du siècle propre à la génération « désenchantée » les signes avant-coureurs d'une aspiration confuse à quelque régénération par Isis²¹. De cette coïncidence des époques dans la spirale des temps, résulte, dans les limbes des bibliothèques, une coïncidence semblable des œuvres ; si bien que le récit de *Sylvie* apparaît mystérieusement relié à *Smarra*, qui est relié au *Diable amoureux*, qui lui-même est relié à *L'Âne d'or* ; et si bien que la prose de Nerval se colore de teintes variées empruntées à chacune des époques et à chacune des manières qui l'ont précédée.

Mais c'est surtout le récit d'*Aurélia* qui accomplit le plus complètement la dimension romantique latente de *L'Âne d'or*, en ajoutant au modèle initial une variation singulière qui est aussi la synthèse de toutes les précédentes. Dans sa manière de conter le rêve, Nerval dans *Aurélia* emprunte sans doute par endroits, à la manière du conte fantastique ou frénétique, et il arrive qu'il fasse jouer très consciemment cet horizon d'attente, par exemple quand la voix narrative intervient dans le récit pour frapper d'incertitude les frontières du réel et du surnaturel²². Mais *Aurélia* enrichit la manière du conte d'harmoniques plus singulières, qui ne se perçoivent vraiment que dans l'éclairage qu'apportent au genre les romantiques allemands. Novalis en effet fait du conte (*märchen*) la manifestation quasi directe du monde invisible, et il est frappant qu'il le rapproche du rêve, ainsi que de la musique, – comme en explicitant la poétique que Nerval laisse implicite dans *Aurélia* :

Un conte de fées (*märchen*) ressemble proprement à une image onirique – sans cohérence – un ensemble de choses et de faits merveilleux – par exemple une *fantaisie musicale* – les suites harmoniques d'une harpe éolienne – la nature elle-même. [...] Une forme supérieure de conte de fées est celle où, sans chasser l'esprit féerique, on introduit quelque *raison* (cohérence, signification). Un conte de fées pourrait même devenir utile²³.

Aurélia serait ainsi non seulement un conte issu de *L'Âne d'or*, mais encore un conte qui rassemblerait dans une unité nouvelle toutes les variations du genre tout au long de l'histoire, et qui en outre ajouterait au conte lui-même, dans un dépassement dialectique, sa propre théorie, – soit ce que Novalis appelle, dans un autre fragment, sa « fantastique » qui serait aux productions

¹⁷ NPI II, p. 1745-1746.

¹⁸ Charles NODIER, Préface à *Smarra*, édition de Jean-Luc STEINMETZ, Paris, Garnier-Flammarion, 1980, p. 70.

¹⁹ Charles NODIER, « Du fantastique en littérature », *Revue de Paris*, volume 20, 1830, p. 210.

²⁰ *Les Illuminés*, « Jacques Cazotte », NPI II, p. 1083.

²¹ *Sylvie*, NPI III, p. 538.

²² *Aurélia*, NPI III, p. 720.

²³ NOVALIS, *Encyclopédie. Notes et fragments*, traduit et présenté par Maurice de GANDILLAC, Paris, éditions de Minuit, fgt. 1468, p. 327-328.

de l'imagination ce que la « logique » est aux productions de la raison²⁴. *Aurélia* accomplirait alors pleinement l'idée romantique du conte, qui, pour Nerval comme pour Novalis, est bien une « étude *poétique* de l'âme humaine », – son dévoilement et son élucidation par la puissance « fantastique » de la littérature.

Toutefois, pour que le conte atteigne ainsi à sa vérité *romantique*, il faut encore que la matière, en elle-même impersonnelle, de la fable se ressource au foyer de la subjectivité. Elle se charge alors d'un enjeu *vital*, que Nerval n'a cessé d'interroger.

À ses yeux, la fable antique puis la fable renaissante ne sont pas de pures inventions de l'esprit, sans ancrage dans l'existence, mais des transpositions allégoriques impliquant le sens de la vie personnelle et le sens de la destinée humaine. De la même façon qu'Apulée donne à son héros, Lucius, le même prénom que le sien (Lucius Apuleius), suggérant de la sorte un lien indirect entre le conte et l'écriture de soi, Francesco Colonna dissimule dans la fable mi païenne mi chrétienne du *Songe de Poliphile* l'histoire véridique de son amour pour Polia, comme le remarque Nodier, et ainsi que le comprend Nerval en transposant ce procédé dans sa propre création²⁵.

Dans la pensée historique de Nerval, de pareilles projections de soi dans la matière de la fable et le jeu de l'écriture varient d'intensité et de signification selon les époques. Chez Apulée, l'identification de l'auteur au héros de son imagination est à la fois sceptique et crédule, inspirée et ironique, comme si le fabuliste, en confiant au conte le secret de sa vie, subissait en retour l'effet de distanciation inhérent à la fiction²⁶. Cazotte, quant à lui, « croit à sa fable », et prend au sérieux « le rêve éclos de sa pensée », à une époque – le XVIII^e siècle – où pourtant la fable a perdu les prestiges magiques que lui prêtait le paganisme, et où, sous l'action de la raison critique, s'est aggravé le désaccord du poétique et du religieux²⁷. Dans ce même XVIII^e siècle, qui est pour Nerval le siècle fatidique ou « pivotal », Restif de la Bretonne apporte une réponse très singulière au processus de désymbolisation qui menace la fiction, puisque, mêlant roman, théâtre et autobiographie²⁸, il ne vit plus sa vie que pour la raconter dans son œuvre. Il s'apparaît alors à lui-même comme un « livre vivant²⁹ », misant sa vie sur son œuvre et gageant son œuvre sur la vie, sans parvenir cependant à redonner à l'œuvre l'intensité vive qu'elle tirerait de la vie, ni à la vie la vérité poétique qu'elle tirerait de l'œuvre. Car Nerval comprend bien le danger d'une transposition aussi *littérale* de la vie dans l'œuvre : en transcrivant directement l'existence personnelle, l'œuvre vide la vie de sa substance propre, sans lui assurer en retour une relève symbolique suffisante. « On ne peut pousser plus loin le *réalisme* littéraire³⁰ », écrit Nerval à propos d'un Restif pris au piège de ce que Mallarmé nommera le « jeu insensé d'écrire³¹ », quand celui-ci ne trouve plus, en lui-même ou hors de lui, l'instance qui garantirait sa vérité.

Face à Restif, Nerval tente donc de nouer autrement la vie et l'œuvre, d'une façon qui puisse réconcilier *poésie et vérité* (selon le titre de l'autobiographie de Goethe), ou encore « invention » et « ressouvenir », comme Nerval l'écrit dans la préface aux *Filles du feu*³². Nerval y explique à Dumas que le jeu d'écrire n'a de sens pour lui que s'il s'y engage tout entier, en s'identifiant réellement aux personnages de son imagination, afin qu'en retour ceux-ci multiplient

²⁴ NOVALIS, *Encyclopédie. Notes et fragments*, traduit et présenté par Maurice de GANDILLAC, Paris, éditions de Minuit, fgt 1466, p. 328.

²⁵ Voir Charles NODIER, *Francescus Columna* (1844), et NERVAL, *Voyage en Orient*, NPI II, p. 237 et suiv. Voir aussi Jean-Nicolas ILLOUZ, « Nerval, poète renaissant », *Littérature*, n°158, juin 2010, p. 5-19.

²⁶ « Jacques Cazotte », *Les Illuminés*, NPI II, p. 1083.

²⁷ « Jacques Cazotte », *Les Illuminés*, NPI II, p. 1076.

²⁸ « Les Confidences de Nicolas », *Les Illuminés*, NPI II, p. 995.

²⁹ « Je suis un livre vivant, ô mon lecteur ! lisez-moi ! », écrit Restif. Voir Maurice BLANCHOT, Préface à Restif de la Bretonne, *Sara ou la Dernière aventure d'un homme de quarante cinq ans*, Paris, Stock, 1984.

³⁰ « Les Confidences de Nicolas », *Les Illuminés*, NPI II, p. 1041.

³¹ Stéphane MALLARMÉ, « Villiers de L'Isle-Adam », *Œuvres complètes*, édition présentée, établie et annotée par Bertrand MARCHAL, t. II, 2003, p. 23.

³² « À Alexandre Dumas », *Les Filles du feu*, NPI III, p. 451.

sa vie et l'illuminent de leur vérité proprement poétique. Ce que Dumas dénonce comme une folie n'est donc en réalité que la conséquence, poussée à l'extrême, de la *romantisation* de soi-même et du monde que Novalis appelait de ses vœux.

On sait que les dernières lignes de la préface des *Filles du feu* annoncent le projet d'*Aurélia*, en même temps qu'elles énoncent la loi mystérieuse d'une poétique qui requiert pour l'œuvre le don intégral de la vie. Une telle requête n'est pas sans écho avec la requête de Méphisto, puisque Nerval voue sa vie au livre un peu comme Faust voue son âme au diable. Mais les termes de la préface aux *Filles du feu* suggèrent plutôt une résolution bienheureuse de la vie haussée à la hauteur de la fable, et de la fable incarnée dans la vie :

Une fois persuadé que j'écrivais ma propre histoire, je me suis mis à traduire tous mes rêves, toutes mes émotions, je me suis attendri à cet amour pour une *étoile* fugitive qui m'abandonnait seul dans la nuit de ma destinée, j'ai pleuré, j'ai frémi des vaines apparitions de mon sommeil. Puis un rayon divin a lui dans mon enfer ; entouré de monstres contre lesquels je luttais obscurément, j'ai saisi le fil d'Ariane, et dès lors toutes mes visions sont devenues célestes. Quelque jour j'écrirai l'histoire de cette « descente aux enfers », et vous verrez qu'elle n'a pas été entièrement dépourvue de raisonnement si elle a toujours manqué de raison³³.

Toutefois, pour que la vie et l'œuvre s'éclaircissent ainsi de reflets réciproques, il faut d'abord que Nerval affronte plus directement les méandres de l'écriture autobiographique, en y prolongeant la manière du conte. Pour cela, il doit passer d'un cercle de la spirale à un autre, – et continuer la lignée païenne d'Apulée dans la lignée chrétienne de Dante, s'il est vrai que le christianisme, par opposition au paganisme, marque dans l'histoire l'avènement de la subjectivité moderne, rendant alors possible une diction directe de soi-même.

UNE VITA NUOVA

D'*Aurélia*, on pourrait dire qu'elle est, à la manière de Liszt, une *Dante Symphonie* : non pas une imitation de l'œuvre de Dante³⁴, mais sa variation et son amplification pour ainsi dire *endiablées* – « je ne sais quelle œuvre du démon [...] », écrivait Nerval à Franz Liszt –, qui la *romantisent*, en lui ajoutant une série d'harmoniques qui *infiniment* son sens initial.

Une première variation est accomplie dès les premières *mesures* du récit. La référence à Dante y est distribuée en trois occurrences, subtilement enchaînées : Dante apparaît d'abord comme l'auteur de *La Divine Comédie*, inspirateur des grands poèmes métaphysiques du romantisme, de Goethe à Byron, de Liszt à Delacroix ou William Blake ; au paragraphe suivant, la référence à *La Divine Comédie* disparaît, et Nerval n'évoque plus pour son récit que le modèle de la *Vita nuova* :

Cette *Vita nuova* a eu pour moi deux phases. Voici les notes qui se rapportent à la première³⁵.

L'inspiration *métaphysique* l'a donc cédé à l'inspiration *sentimentale*, s'il est vrai que, face à *La Divine Comédie*, la *Vita nuova* apparaît au XIX^e siècle comme un prototype du roman sentimental moderne³⁶. Cette première *profanation* du thème de Dante s'accroît quelques lignes plus bas, où il est cette fois question non plus de Dante lui-même, ni de son œuvre, mais de son héroïne,

³³ « À Alexandre Dumas », *Les Filles du feu*, NPI III, p. 458.

³⁴ Sur Nerval et Dante, voir Mona SAFIEDDINE, *Nerval dans le sillage de Dante : de la « Vita nuova » à « Aurélia »*, précédé de Jean SALEM, « Un Magistère inopérant ? », Paris, Cariscript, Librairie Samir, 1994 ; Gabrielle CHAMARAT, « *Aurélia* et *La Divine Comédie* : une lecture rapprochée », in Henriette Levillain (dir.), *Dante et ses lecteurs (du Moyen Âge au XX^e siècle)*, Poitiers, La Licorne, 2001 ; Dagmar WIESER, *Nerval : une poétique du deuil à l'âge romantique*, Genève, Droz, 2004, p. 206-210 ; sur Dante au XIX^e siècle, voir Michael PITWOOD, *Dante and the French Romantics*, Genève, Droz, 1985.

³⁵ *Aurélia*, NPI III, p. 695-696.

³⁶ Voir le commentaire de E.-J. DELÉCLUZE dans la notice pour sa traduction de *La Vie nouvelle*, Paris, Charpentier, 1853, p. 62. Voir aussi les analyses d'Abel François VILLEMMAIN, *Cours de Littérature française*, t. I, *Tableau de la littérature du Moyen Âge en France, en Italie, en Espagne et en Angleterre*, Paris, Didier, 1840.

Béatrice, associée à la Laure de Pétrarque, auxquelles le narrateur a voulu comparer « une personne ordinaire de notre siècle » :

Ceci est la faute de mes lectures ; 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 siècle³⁷.

Un étrange *glissando* enchaîne donc les références à Dante, jusqu'à disjoindre le thème mystique et le thème érotique, si complètement qu'à la fin de cette première variation l'univers de Dante semble s'être résolu dans celui de Mozart ou de Casanova :

Passons à d'autres intrigues, et celle-là sera vite oubliée. – L'étourdissement d'un joyeux carnaval dans une ville d'Italie chassa toutes mes idées mélancoliques³⁸.

Une seconde variation porte sur le projet autobiographique lui-même, où le modèle de la *Vita nuova* est *romantisé* de telle façon qu'il devienne apte à accueillir toutes les valeurs de la subjectivité moderne.

La manière particulière de l'autobiographie médiévale³⁹ est bien présente dans le récit d'*Aurélia*. Comme Dante, Nerval conçoit son autobiographie, moins comme l'histoire d'une vie, que comme le cheminement d'une âme ; et comme Dante, il entreprend moins de raconter les détails d'une existence, que d'en dégager le sens. Ce faisant, il retrouve par endroits le timbre d'une écriture de soi empreinte de pudeur et de discrétion, de transparence et de mystère. L'étude des manuscrits montre comment cette manière, nourrie de Dante, est le fruit d'un travail très conscient, puisque Nerval, en réélaborant ses « notes » manuscrites en vue de la publication de 1855, s'est en effet attaché à effacer les dates, les lieux et les identités réelles pour donner à la relation de son histoire une généralité plus grande et une portée symbolique plus haute : « peu important les circonstances [...] », écrit-il au premier chapitre d'*Aurélia*⁴⁰.

Toutefois, de la *Vita nuova* à *Aurélia*, le projet autobiographique acquiert une amplitude inédite, qui fait de l'œuvre de Nerval, non plus seulement une autobiographie spirituelle, mais, plus spécifiquement, une autobiographie existentielle, qui accordent une signification importante aux déterminations historiques et psychologiques qui ont marqué les choix du sujet. Cette nouvelle dimension est particulièrement sensible dans ces fragments de la Seconde partie où Nerval, revenant à la fois sur son passé personnel et sur l'histoire collective de sa génération, propose une critique historique extrêmement lucide du mal du siècle propre au romantisme de 1830, et opère sur lui-même une sorte d'auto-analyse avant la lettre, repérant dans les souvenirs d'enfance et les traumatismes du passé les raisons inconscientes de ses choix ultérieurs, comme les causes de ses souffrances présentes⁴¹.

Bref, entre le modèle de l'autobiographie médiévale, emprunté à Dante, et l'autobiographie romantique, esquissée par Nerval, la relation est dialectique : elle permet de passer d'une infinité *abstraite* du sujet, dont l'existence individuelle est d'emblée comprise sous le regard de l'éternité, à son infinité *réelle*, telle qu'elle se révèle au terme d'un processus historique et à travers le devenir effectif d'une vie.

Une troisième variation sur l'œuvre de Dante porte sur la configuration de l'*éros* dans le récit d'*Aurélia*. La manière dont Nerval voile dans son récit le nom réel de Jenny Colon en lui substituant le nom symbolique d'Aurélia – « Une dame que j'avais aimée longtemps et que j'appellerai du nom d'Aurélia [...] »⁴² – emprunte manifestement à la tradition de la lyrique courtoise, qui veut que le nom de la Dame, voilé, devienne le signe (le *senbhal*) d'une vérité plus haute. Mais si, chez Dante, Béatrice est ainsi nommée parce qu'elle est reconnue comme une *figure* ou une *incarnation* de la Béatitude céleste, dans l'œuvre de Nerval, le sens du nom d'Aurélia

³⁷ *Aurélia*, NPI III, p. 696.

³⁸ *Aurélia*, NPI III, p. 696.

³⁹ Voir Erich AUERBACH, *Écrits sur Dante*, traduit de l'allemand par Diane MEUR, Paris, Macula, 1999.

⁴⁰ *Aurélia*, NPI III, p. 696.

⁴¹ *Aurélia*, NPI III, p. 722-723, et p. 730-731.

⁴² *Aurélia*, NPI III, p. 695-696.

est moins évidemment déchiffrable, et la symbolique à laquelle il se plie n'emprunte plus qu'aux lois mystérieuses, et moins directement communicables, de l'imaginaire personnel. En outre, Nerval place aux côtés d'Aurélia, une « dame d'une grande renommée », transposant aux chapitres I et II de son récit l'épisode de la rencontre de Marie Pleyel d'abord à Vienne à l'hiver 1840, puis à Bruxelles à l'hiver 1841 en compagnie cette fois de Jenny Colon. Le déplacement selon lequel le narrateur d'*Aurélia* dit reporter son amour de l'une à l'autre des deux femmes trouve un équivalent dans la tradition lyrique courtoise représentée par Dante. Celui-ci en effet place aux côtés de Béatrice, une autre femme que le poète entreprend d'aimer *par feintise*, afin de donner le change aux profanes et de cacher à leurs yeux le sens plus élevé de son amour exclusif pour Béatrice : cette seconde dame, qui sert d'amour-écran, est dite le « voile » (*schermo*) de l'amour véritable. Nerval est conscient de cette tradition, et d'une certaine façon la « dame d'une grande renommée » est la *donna schermo* de l'histoire sentimentale qui le lie, à travers même Marie Pleyel, à la seule Jenny Colon. L'emprunt à Dante est d'autant plus remarquable que le texte de Dante et celui de Nerval ont encore en commun le motif du *salut de la dame*, – interprété comme un signe d'élection particulier qui bouleverse le poète de la *Vita nuova*, – et comme un signe de « pardon du passé » qui redonne au narrateur d'*Aurélia* confiance en la valeur possiblement mystique d'un amour « jusque-là profane » :

[...] un jour, me trouvant dans une société dont elle faisait partie, je la vis venir à moi et me tendre la main. Comment interpréter cette démarche et le regard profond et triste dont elle accompagna son salut ? J'y crus voir le pardon du passé ; l'accent divin de la pitié donnait aux simples paroles qu'elle m'adressa une valeur inexprimable, comme si quelque chose de la religion se mêlait aux douceurs d'un amour jusque-là profane, et lui imprimait le caractère de l'éternité⁴³.

Dans un tel passage, le texte de Nerval retrouve la simplicité transparente et mystérieuse de son modèle médiéval. Mais il emprunte aussi à d'autres sources qui compliquent la tradition courtoise de l'amour-écran, – quand la femme aimée à la faveur d'une « illusion » devient non plus seulement le « voile » d'une autre, mais son double inquiétant, ou son spectre fantastique : ainsi dans *Les Élixirs du Diable* d'Hoffmann où l'héroïne se nomme Aurélie, et qui appartiennent à l'intertextualité la plus active d'*Aurélia* ; ainsi également dans *Sylvie*, où l'actrice Aurélie semble le double fantomatique de la religieuse Adrienne. La configuration de l'*éros*, savamment réglée dans l'interprétation allégorique médiévale, *s'affole* donc lorsqu'elle est reprise dans les jeux de masques de l'amour romantique.

Une autre variation sur le modèle de Dante touche au dispositif énonciatif commun aux deux œuvres, dont dépend l'interprétation de leur sens respectif. Aux yeux des contemporains de Nerval, la *Vita nuova* est le prototype du « roman d'analyse » moderne⁴⁴, en ceci surtout que l'œuvre fait jouer trois instances intimement interdépendantes mais clairement hiérarchisées entre elles : d'une part le sujet de l'expérience amoureuse et onirique, d'autre part le narrateur en prose et le sujet des poèmes en vers, enfin le commentateur qui interprète l'expérience même qu'il relate et dit le sens des poèmes qu'il recueille. Comprise à la lumière des théories romantiques, la *Vita nuova* apparaît comme un modèle de poésie à la fois « naïve » et « sentimentale », ou encore comme un modèle de poésie qui accomplirait cette « poésie de la poésie », immédiate et réflexive, que vise la poésie romantique⁴⁵. Un semblable dispositif se retrouve dans *Aurélia*, puisque le « je » y est à la fois le sujet de l'expérience, le sujet qui prend en charge la narration, et le sujet qui commente à la fois l'expérience et la relation qu'il en fait. L'enjeu du récit est de *tenir* cette position narrative, qui doit permettre au sujet de se dire au plus près de lui-même, tout en conservant suffisamment de distance pour qu'un sens émerge. Mais un autre phénomène se

⁴³ *Aurélia*, NPI III, p. 697. Voir la traduction du passage « correspondant » de la *Vita nuova* par Ernest et Edmond LAFOND, *Dante, Pétrarque, Michel-Ange, Tasse*, Paris, Comptoir des imprimeurs unis, 1848, p. 25-26.

⁴⁴ Voir E.-J. DELÉCLUZE, *ouvr. cit.*, p. 64-65.

⁴⁵ Voir SCHILLER, *De la poésie naïve et sentimentale* (1795), Traduit de l'allemand par Sylvain FORT, L'Arche, coll. « tête-à-tête », 2002 ; et, de Friedrich SCHLEGEL, le fragment 238 de l'*Athenaeum*, in Ph. LACOUÉ-LABARTHE et J.-L. NANCY, *L'Absolu littéraire*, Seuil, 1978, p. 132.

produit : le relief gradué des instances énonciatives dans l'œuvre de Dante se change chez Nerval en de vertigineuses mises en abyme, et le repliement du moi sur lui-même dans le rêve donne au récit son pli fondamental qui fait se propager à tous ses échelons la duplication, par scissiparité, de la subjectivité narrative. Le narrateur, en reconsidérant sa vie à la lumière d'une crise, ne trouve jamais cette position de surplomb que Dante plaçait, quant à lui, en Dieu ; et l'absence de solution de continuité chez Nerval entre le rêve et la vie, la veille et le sommeil, la raison et la folie, se répercute dans la voix narrative et dans la voix interprétative qui participent alors toutes deux des vertiges qu'elles tentaient par ailleurs de contenir. Sur ce point encore, la *romantisation* du modèle médiéval implique le risque de son *affolement endiablé*. D'où aussi la dimension tragique du récit d'*Aurélia*, dont le narrateur ne peut fonder sur un tiers la vérité infiniment subjective de la position narrative qu'il adopte.

Enfin, Nerval emprunte à la *Vita nuova* un autre dispositif formel : celui de l'autocitation, qui fait jouer en outre le partage dans une même œuvre de la prose et de la poésie. Dante enserme en effet dans un récit en prose des poèmes en vers, qui balisent et magnifient les différentes phases de son histoire d'amour et de son cheminement spirituel. De la même façon, Nerval ménage dans son récit la place pour d'autres textes écrits antérieurement et valant comme autant de témoignages, toujours déjà littéraires, de sa propre histoire. C'est le cas des lettres dites à Jenny Colon dont l'insertion dans le récit pose de délicats problèmes philologiques ; c'est le cas aussi des *Mémorables*, qui font surgir dans une prose jusque-là réflexive une sorte de grand hymne lyrique, intégré dans le récit comme la marque de la révélation mirifique qui a permis au sujet de sortir « vainqueur » des épreuves de sa folie. Pour autant, l'effet de cette inclusion de versets lyriques dans un ensemble narratif est chez Nerval tout autre que l'inclusion de la poésie dans la prose selon la tradition du prosimètre médiéval. Chez Dante, la poésie en vers manifeste une élévation de la parole propre à exalter et à pérenniser le sens que le narrateur retient de son expérience amoureuse et mystique. Chez Nerval, le jaillissement lyrique des *Mémorables* témoigne plutôt d'une *fragmentation* du récit, qui se désagrège au moment où il touche à son point culminant.

En *romantisant* l'œuvre de Dante, Nerval *inachève* donc sa propre *Vita nuova* ; – mais c'est aussi pour que le sens de son œuvre se redessine alors selon une autre logique : la logique de l'œuvre fragmentaire, à la fois dialectique, dans la relation du fini et de l'infini qu'elle institue, et harmonique, dans les *correspondances* qu'elle établit entre les parties et la totalité.

C'est alors, après Apulée et Dante, Swedenborg qui guide le poète sur la voie de son salut et de son œuvre, tout en augmentant la spirale des siècles d'un tour supplémentaire.

UN ROMAN-VISION

Placée à la *clé* du récit, la référence à Swedenborg invite le lecteur à replonger *Aurélia* dans une forme d'illumination où Nerval entrevoit une refonte possible du paganisme et du christianisme, ainsi que dans la tradition de la littérature visionnaire, où Nerval entrevoit une possible synthèse du conte initiatique et de l'autobiographie spirituelle.

Le genre de la littérature visionnaire, au-delà même de l'œuvre de Swedenborg à laquelle Nerval a pu avoir accès par un *Abrégé* également compulsé par Balzac⁴⁶, est historiquement très représenté dans les années 1820-1840, comme l'a montré notamment Frank Paul Bowman⁴⁷. Au

⁴⁶ *Abrégé des ouvrages d'Em. Swedenborg, contenant La doctrine de la nouvelle Jérusalem Céleste, précédé d'un discours où l'on examine la vie de l'auteur, le genre de ses écrits, et leur rapport au temps présent*, Stockholm, 1788.

⁴⁷ Frank Paul BOWMAN, « *Mémorables d'Aurélia* : signification et situation générique », *French Forum*, n°11, 1986, p. 169-182. Parmi les œuvres caractéristiques du genre « visionnaire », Frank Paul Bowman cite MICKIEWICZ, *Le Livre du pèlerin polonais* ; LAMENNAIS, *Paroles d'un croyant* ; QUINET, *Abasvérus* ; A.-L. CONSTANT, *La Mère de Dieu* ;

sein de cette intertextualité générique protéiforme, une *greffe* plus précise *ente* le récit d'*Aurélia* sur ce que Nerval appelle le « roman-vision à la Jean-Paul », et fait notamment du *Songe* de Jean-Paul l'enjeu vital d'une poétique « supernaturaliste ».

Autant que *Le Christ aux oliviers*, un passage d'*Aurélia*, déjà repéré par John E. Jackson⁴⁸, est en effet une réécriture du fameux *Songe*. Il s'agit du passage le plus désespéré du récit, au chapitre IV de la Seconde Partie : comme dans le *Songe* de Jean-Paul, l'heure est celle de la fin des temps ; comme dans le *Songe*, le narrateur assiste à la divagation d'astres désorbités ; comme dans le *Songe*, et comme dans le *Christ aux oliviers*, il y annonce, plein de compassion pour ceux qu'il croise en chemin, l'extinction prochaine du soleil et la mort de Dieu ; comme dans le *Songe*, il entend dans une église des enfants implorer le Christ, – dont lui seul connaît déjà la mort, puisque se croyant dieu lui-même, il éprouve cette mort en lui-même, avec juste ce qu'il faut de distance pour en être encore le témoin, et en annoncer la *nouvelle* à des interlocuteurs qui ne peuvent l'entendre. Fou d'angoisse, il se rend chez un « poète allemand », qui le fait transporter à l'asile⁴⁹.

La traduction-adaptation à laquelle Nerval se livre ici est bien autre chose qu'une simple translation textuelle. En réenonçant le texte de Jean-Paul, Nerval « s'identifie » au personnage que met en scène Jean-Paul, c'est-à-dire au Christ lui-même, non pas à vrai dire dans l'épreuve de sa Passion, mais dans l'instant de sa mort intégrale, alors que le dieu qu'il est doute lui-même de sa divinité et assume le néant qui résulte de ce doute ou de cette négation de soi par soi.

Le processus d'identification du « je » d'*Aurélia* au « je » du *Christ mort* est analogue à celui que Nerval décrit dans la préface aux *Filles du feu*. Mais ce processus, en s'intensifiant dans *Aurélia*, y trouve une résolution heureuse. Car une fois le « je » du *Christ mort* réassumé par le « je » d'*Aurélia*, l'un et l'autre confondus participent ensemble au même mouvement salvateur qui conduit aux *Mémorables* : significativement, ce texte fait réapparaître non seulement des images messianiques diffuses, mais très précisément une image empruntée à Jean-Paul, celle du serpent de l'Apocalypse qui terminait le fameux *Songe*, et qui, transfigurée dans les *Mémorables*, participe alors au rétablissement de l'harmonie universelle⁵⁰.

En réassumant, dans sa *vie*, le texte de Jean-Paul, Nerval le conduit donc *poétiquement* vers une autre conclusion. Un tel « phénomène » poétique n'est pas exempt de pensée magique : les fragments de Jean-Paul que Nerval traduit et qu'il refond dans son texte sont comme les matériaux du *fourneau de son Grand Œuvre* : avec des textes, il fait des vies ; et de ces *vies secondes*, il « transcrit » le récit d'*Aurélia*.

Ce faisant le récit d'*Aurélia* invente une manière nouvelle de nouer la vie et l'œuvre : celle-ci ne passe pas seulement par le conte, mise en scène trop indirecte de soi, ni seulement par

BALLANCHE, *La Vision d'Hébal* ; Adolphe DUMAS, *La Cité des hommes* ; Ludovic CAILLAUX, *L'Arche de la nouvelle alliance* ; Charles STOEFFELS, *Résurrection, que votre règne d'amour arrive !* Voir aussi la thèse récente de Katarzyna WOJCIK-HARSANY, *Le sujet infini face au miroir de l'autobiographie onirique. La narration fragmentaire dans Krol-Duch de Juliusz Slowacki et dans Aurélia de Gérard de Nerval*, Thèse dirigée par M. Jean-Louis Backès, soutenue en janvier 2011 à l'Université Paris IV. Voir également Henri BONNET, « Les inspirations apocalyptiques dans l'œuvre de Nerval », communication au Séminaire de recherche sur la littérature française du XIX^e siècle (Paris III / Paris IV, dir. André Guyaux et Paolo Tortonese), 2 décembre 2011, à paraître.

⁴⁸ John E. JACKSON, *Souvent dans l'être obscur. Rêves, capacité négative et romantisme européen*, Paris, Corti, 2001 (« Jean Paul, Nerval et la traduction des rêves », p. 81-103).

⁴⁹ *Aurélia*, NPI III, p. 733-735.

⁵⁰ NPI III, p. 748 : « Le serpent qui entoure le Monde est béni lui-même, car il relâche ses anneaux, et sa gueule béante aspire la fleur d'anxoka, la fleur soufrée, – la fleur éclatante du soleil ! ». Dans l'économie interne d'*Aurélia*, cette image résout harmoniquement l'image du serpent tronçonné que l'on trouve au chap. VIII de la Première Partie (NPI III, p. 715). Ces deux images sont la « traduction » d'images semblables chez Jean-Paul, – dans *L'Éclipse de Lune*, traduit par Nerval dans *Mercure de France au XIX^e siècle*, 17 juillet 1830, – et dans le *Songe*, ainsi traduit par Loève-Weimars : « Alors je vis les anneaux immenses du serpent de l'éternité qui enlaçaient le monde se replier deux fois, se resserrer, et tout l'édifice de l'univers craqua horriblement, et le marteau de l'horloge immense se dressa pour frapper la dernière heure... lorsque je me réveillai. » (« La Dernière heure. Vision », *Revue de Paris*, t. XVI, 4 juillet 1830, p. 10.). Ce passage final – qui change le sens du texte de Jean-Paul en rapportant *in fine* le *Discours du Christ du mort* à un cauchemar heureusement dissipé au réveil – n'est pas traduit par Mme de Staël dans la version qu'elle donne du *Songe* dans *De l'Allemagne*.

l'autobiographie, diction trop immédiate du « je », mais elle opère à la faveur de ce que Jean-François Chevrier appelle, dans un livre récent, *l'hallucination artistique*⁵¹. Toute opposition entre « invention » et « ressouvenir » se trouve levée, ainsi que le voulait Nerval dans sa lettre à Alexandre Dumas. Et le « je » et la série de ses « existences antérieures » se voient multipliés, dans l'œuvre fragmentaire, au miroir de la littérature universelle, – de la fable païenne d'Apulée à l'autobiographie chrétienne de Dante, et de celle-ci à la « rêverie supernaturaliste » de Swedenborg. Une telle idée de l'œuvre, conçue comme une romantisation intégrale de la vie, et une telle idée de la vie, conçue comme devant tout entière « aboutir à un livre », ainsi que le voudra Mallarmé, accomplissent sans doute le romantisme, – mais en ceci aussi que, si elles sont empreintes d'un sentiment tragique extrême, elles ne sont pas exemptes pour autant d'une extrême ironie, – qui porte à son comble l'idée de poésie, en la désignant encore au-delà, et toujours « en avant » d'elle-même.

Jean-Nicolas ILLOUZ
Université Paris VIII
Équipe « Recherches sur la pluralité esthétique »
et
membre associé du
« Centre de recherche sur les poétiques du XIX^e siècle » (Université Paris III)

⁵¹ Jean-François CHEVRIER, *L'hallucination artistique. De William Blake à Sigmar Polke*, Paris, L'Arachnéen, 2012 (ch. IV, « Gérard de Nerval. Les combinaisons du délire », p. 129-162).