



HAL
open science

Gérard de Nerval et l'esprit critique.

Françoise Sylvos

► **To cite this version:**

Françoise Sylvos. Gérard de Nerval et l'esprit critique.. Littératures. Université de Caen, 1994.
Français. NNT: . tel-01103244

HAL Id: tel-01103244

<https://hal.science/tel-01103244v1>

Submitted on 14 Jan 2015

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.

Doctorat nouveau régime

UNIVERSITE DE CAEN

1994

Directrice de recherche : Mme le Professeur Gabrielle Chamarat-Malandain

**GERARD DE NERVAL ET L'ESPRIT
CRITIQUE**

Satire, Révolte et Utopie, 1826-1855

Thèse présentée par Françoise Sylvos

Remerciements

Mes remerciements s'adressent tout d'abord à monsieur Guy Rosa sous la direction duquel j'ai commencé à Paris VII mes études nervaliennes. Dès l'année de D.E.A. , il m'a permis d'entrer en relations avec Madame Gabrielle Chamarat dont la confiance, la rigueur et la passion éclairée pour Nerval m'ont donné tout à la fois la liberté, les limites et l'enthousiasme nécessaires. Je n'oublie pas que mes fonctions au sein du département de littérature de l'Université de Caen, dirigé jusqu'ici par Monsieur Marcel Simon et à présent par Mlle Mousson, ont favorisé d'excellentes conditions matérielles qui m'ont permis de progresser relativement vite. En outre, ma fréquentation du Centre de Recherches sur la Modernité présidé par Monsieur Pierre Barbéris et, plus généralement, le dialogue que j'ai pu établir avec mes collègues au sujet de nos recherches respectives ont souvent contribué à l'enrichissement de ma réflexion.

Abréviations

NPLI : *Gérard de Nerval, Oeuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Jean Guillaume et Claude Pichois, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", tome I, 1989

NPLII : *Gérard de Nerval, Oeuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Jean Guillaume et Claude Pichois, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", tome II, 1984

NPLIII : *Gérard de Nerval, Oeuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Jean Guillaume et Claude Pichois, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", tome III, 1993

APLI : *Oeuvres*, édition publiée sous la direction d'Albert Béguin et Jean Richer, "La Pléiade" Gallimard, tome I, 1966

APLII : *Oeuvres*, édition publiée sous la direction d'Albert Béguin et Jean Richer, "La Pléiade" Gallimard, tome II, 1970

OCR : *Oeuvres complémentaires*, textes réunis et présentés par Jean Richer, Minard, "Nouvelle bibliothèque nervalienne, 7 volumes, 1959-1981

INTRODUCTION

*"Il n'y a en moi que deux états - Quand je
ne suis p[as] insol[ent] je suis terne" (1)*

Dans la conclusion du *Sacre de l'Ecrivain*, Paul Bénichou évoque "la nature critique" du pouvoir dont sont investis les écrivains depuis qu'ils se sont libérés des mécènes et des pressions de l'Etat :

"Le pouvoir dont ce livre tente de décrire la naissance a pris en France, et dans tout l'Occident libéral, des proportions et une influence croissantes, et s'est orienté avec ensemble et spontanément vers des choix qui appellent la réflexion. Il ne faut pas oublier en effet que ce pouvoir, dès son origine, est d'une nature critique, que, comme on a pu le voir, il légifère en contestant, ce qui le met lui-même sous la loi de l'examen et du débat." (2) .

Nerval fait partie de ces écrivains considérant l'activité critique comme une prérogative essentielle. Le terme d'esprit critique est alors à prendre comme un synonyme du mot "contestation". Nerval ne se présente pas comme un individu à l'écart de son siècle : le droit de juger son époque fait partie de ses revendications, et ce d'un bout à l'autre de sa production littéraire. Il nous faudra montrer en quoi, dans cette activité critique même, il se distingue de ses contemporains.

L'hypothèse selon laquelle Nerval se serait opposé aux pouvoirs politiques et religieux est en passe de faire l'unanimité. Elle a pourtant mis longtemps à voir le jour, la biographie occultant l'oeuvre. Le lien étroit indiqué par Nerval entre ses livres et sa vie peut sans doute expliquer la priorité donnée très longtemps à l'existence de l'écrivain :

1. G. de Nerval, "Le Carnet de "Dolbreuse", édité par G. Chamarat-Malandain, *Etudes nervaliennes et romantiques*, Presses universitaires de Namur, mars 1993, X, p. 13

2. Paul Bénichou, *Le Sacre de l'Ecrivain, 1750-1830, Essai sur l'Avènement spirituel d'un Pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, José Corti, 1985, p. 473

" (...) je suis du nombre des écrivains dont la vie tient intimement aux ouvrages qui les ont fait connaître." (3)

Lorsque l'on considère la réception de l'oeuvre, on constate qu'il y a souvent eu identification entre le substrat biographique et le produit de l'activité littéraire. Ainsi, une adaptation d'*Aurélia* en bandes dessinées des années 1960 identifie tout simplement Nerval et le héros de la nouvelle, sans se soucier de la différence entre un personnage délirant et son créateur conscient (4). Cette confusion ne date pas d'hier et ne peut être seulement imputée à une mauvaise vulgarisation. Elle a pris racine dans l'incompréhension des contemporains de Nerval, entretenue par la mauvaise presse que Jules Janin et Alexandre Dumas lui ont faite (5). L'écrivain passait et passe encore pour un fou, prisonnier de son univers narcissique. On ne peut évacuer complètement cette image mais elle ne suffit pas à le définir et il s'en est souvent défendu, évoquant son intérêt pour le monde contemporain :

"Je ne suis donc pas un sceptique ne m'occupant ni de politique, ni de socialisme... Dans ce dernier cas, comment mon ami Champfleury aurait-il pu me classer parmi les membres de cette association, mal appréciée jusqu'ici, qu'on appela les bousingots ?" (6)

Les portraits de Nerval par ses contemporains mettent en valeur la bizarrerie et la mélancolie, l'innocence enfantine de l'homme. Tributaire de cette image réductrice, son oeuvre fut souvent considérée au vingtième siècle comme un symptôme et non comme une fin en soi. On a dénié à Nerval toute lucidité. Au cours des années 1970 s'est esquissée une lecture idéologique de Nerval dans les livres de Gérard Schaeffer (7) et beaucoup plus nettement encore dans *Le Rousseau de Gérard de Nerval* de Monique Streiff-Moretti (8). Sur les traces

3. NPLIII, *Promenades et Souvenirs*, p. 687

4. Gérard de Nerval, *L'Herne*, 1980, illustration n° 28

5. Le premier dans *Le Journal des Débats* du premier mars 1841, le deuxième dans "Causerie avec mes Lecteurs" (*Le Mousquetaire*, 10 décembre 1853)

6. NPLI, *Correspondance*, Au Rédacteur en Chef du "Messager des Théâtres et des Arts", 4, 5 ou 6 mai 1849, p. 1429

7. G. Schaeffer souligne l'aspect politique de l'illuminisme dans le recueil en insistant sur l'importance du sous-titre. (G. Schaeffer, *Une double lecture de Nerval : Les Illuminés et Les Filles du feu*, A La Baconnière, Neuchâtel, 1977)

8. M. Streiff-Moretti fait apparaître d'emblée "un Nerval qui s'intéresse au problème politique et à la question sociale, dans la perspective idéaliste et chrétienne qui fut celle de la génération de 1830." (M. Streiff-Moretti, *Le Rousseau de Gérard de Nerval : Mythe, Légende, Idéologie*, Bologna, R. Patron ; Paris, A.G. Nizet, 1976, p. 11-12)

de Baudelaire qui seul a vu en Nerval un écrivain "(...) qui fut toujours lucide" (9), on commence à mesurer l'importance d'un aspect de l'oeuvre longtemps occulté. Dans les années 1980, les études prenant en compte l'aspect socio-politique de l'oeuvre et son ancrage dans l'histoire se multiplient. Gabrielle Chamarat-Malandain publie *Nerval ou l'Incendie du Théâtre* (10), ouvrage dans lequel elle met en rapport la critique sociale et l'imaginaire, échappant ainsi à la simple opposition entre la conception moderne d'un Nerval lucide et la représentation surannée du poète rêveur :

"L'imaginaire, dont le texte dit par ailleurs la fascination et les dangereux avatars, se met au service de la critique du réel comme il va." (11)

Les prédécesseurs pensaient que l'imaginaire était prépondérant dans la démarche créatrice de Nerval, négligeant son désir de "dominer [ses] sensations au lieu de les subir" (12). La critique récente montre la synergie entre l'imaginaire et l'intelligence active du créateur. Ross Chambers, passant d'une lecture traditionnelle de Nerval à une interprétation idéologique de l'oeuvre, se consacre dans *Mélancolie et Opposition* aux tactiques subversives mises en jeu par *Léo Burckart* et *Les Faux-Saulniers* (13). La publication des premiers poèmes satiriques dans la nouvelle édition des *Oeuvres Complètes* achève de renverser les priorités (14). Ce que nous considérons comme premier chez Nerval, l'emprise de l'imaginaire, était en réalité secondaire d'un point de vue purement chronologique. Plus récemment, alors que l'ouvrage de Michel Collot accorde la première place à l'imagination dans la constitution de l'oeuvre (15), le livre de Michel Carle publié la même année pourrait être perçu comme sa réplique (16).

Autre idée reçue, on opposait traditionnellement la lucidité des premières oeuvres et l'aspect délirant des derniers volumes jusqu'à ce que Michel Jeanneret mette en évidence la notion d'ironie dans les textes écrits après 1852. Préfaçant le livre de Michel Carle, Ross Chambers remet également en cause cette bipartition :

9. C. Baudelaire, Préface à la Traduction des Histoires extraordinaires d'E. Poe, *Oeuvres complètes*, La Pléiade, Gallimard, 1961, p. 306

10. G. Chamarat-Malandain, *Nerval ou l'Incendie du Théâtre, Identité et Littérature dans l'Oeuvre en Prose de Gérard de Nerval*, J. Corti, 1986

11. Ibid. , p. 248

12. NPLIII, *Aurélia*, p. 749

13. R. Chambers, *Mélancolie et Opposition, Les Débuts du Modernisme en France*, Corti, 1987, Chapitres III et IV.

14. G. de Nerval, *Oeuvres Complètes*, éd. de Jean Guillaume et de Claude Pichois, "La Pléiade", Gallimard, tome I, 1989.

15. M. Collot, *G. de Nerval ou La Dévotion à l'Imaginaire*, "Le texte rêve", PUF, 1992

16. M. Carle, *Du Citoyen à L'artiste, G. de Nerval et ses premiers Ecrits*, Presses de l'Université d'Ottawa, 1992.

"On se doute depuis un moment qu'un auteur dont les textes, **et non seulement ceux de sa jeunesse**, sont remplis d'allusions à l'actualité et qui a passé sa vie de journaliste, d'homme de théâtre, de voyageur et de malade, à lutter contre la censure, à négocier avec les institutions culturelles et administratives de plusieurs régimes, et à affronter le pouvoir de la médecine dans sa branche psychiatrique, ne pouvait pas être resté étranger aux luttes de son temps." (17)

La notion de lutte attire non seulement l'attention sur la participation de Nerval aux mouvements d'idées de son époque mais aussi sur un certain militantisme, indéniable dans les écrits de jeunesse. Non content de montrer les enjeux politiques des premières poésies, M. Carle ouvre la voie à une relecture *d'Aurélia*, à la lumière des textes de l'écrivain satirique :

"*Aurélia*, texte de la folie selon une classification pratique, n'est pas seulement une écriture de la folie. *Aurélia*, resituée dans son contexte historique, est une écriture de l'exil intérieur à laquelle on pourrait faire correspondre les actes de l'exil extérieur, le rocher de Jersey pour Hugo par exemple. Il n'y aurait donc qu'un seul écrivain en Nerval de 1821 à 1853, ou plus exactement, un seul homme qui va modifier son écriture en fonction de son expérience." (18)

Nous partageons ce point de vue privilégiant la perspective d'une continuité bien que Nerval ait, paraît-il, renié ses débuts (19).

Il ne s'agit donc pas d'opposer deux visions de Nerval, mais, suivant la voie tracée dans *Gérard de Nerval et l'Incendie du Théâtre*, d'éviter le dogmatisme "*en sens contraire*". Il n'y a pas lieu de faire de Nerval un écrivain sensé et rassurant, l'auteur de "livres contre l'esclavage et pour les enfants, de[s] poèmes didactiques ..." (20). Nul ne lit sans ennui les premières poésies, oeuvres d'un libéral qui a les pieds sur terre. Une fois révolue cette période d'imitation, Nerval abandonne la satire, héritage d'un siècle classique et rationnel au service des libéraux. Il serait faux de dire que son cheminement intellectuel est étranger à l'expérience de la folie, mensonger de minimiser les croyances illuministes de cet écrivain et leur influence sur son idéologie. Ces aspects font toute la force de sa

17. Ibid. , Préface, p. VIII (nous soulignons)

18. Ibid. , Introduction, p. XVI

19. "Gérard de Nerval, nous dit O'Neddy, avait publié dans sa jeunesse des poésies nationales et napoléoniennes qu'il ne voulait pas qu'on lût, déclarant tout le premier que c'était du poncif." (P. Bénichou, *Le Sacre de l'Écrivain*, José Corti, 1985, p. 447)

20. NPLIII, *Les Nuits d'Octobre*, p. 349

contestation et, nous semble-t-il, tout l'intérêt de la question de l'esprit critique. Jouant sur le double sens du terme, notre étude s'interroge sur le rapport entre la contestation politique et l'exercice rationnel du jugement et du doute (21). Ce rapport n'est pas constant dans l'oeuvre de Nerval. L'écrivain approuve la lucidité lorsqu'elle préserve la liberté des citoyens à l'égard d'un pouvoir abusif. Historien averti et journaliste, explorateur du temps et voyageur curieux, Nerval fonde toujours la critique sur l'observation et la comparaison. Mais la raison est pour lui la condition nécessaire et non suffisante de la politique, privée des bases spirituelles qui justifieraient les transformations sociales dont il met en évidence la nécessité.

Si, dans les premiers écrits, la politique est relativement indépendante de la religion, Nerval blâme dès les années 1840 l'impiété de l'homme, générant l'égoïsme et l'anthropocentrisme. Marginalisé à partir de la première crise mentale, il reconsidère son discours critique à la lumière de cette expérience. La *crise* de folie alimente l'esprit critique plus qu'elle le brouille (22). A cause de cette maladie, Nerval connaît en effet une forme d'exclusion et de réclusion l'incitant à dénoncer toutes les autres, dans un réquisitoire pré-foucauldien. Sujet à révélations, il trouve aussi dans le délire la source de l'utopie politique et le désir de réforme ici-bas. On ne peut selon lui guérir l'homme avec la science seule. Revenir à une forme de connaissance antérieure à la rupture épistémologique entre le philosophe et l'homme de sciences, unir le mysticisme et la médecine, l'illumination et la politique, telle est la volonté de Nerval. La découverte de la panacée - telle se présente la politique - ne peut provenir que d'une synthèse aux yeux de l'écrivain tributaire d'un double héritage, celui des Lumières et de l'illuminisme.

La pensée politique et religieuse de Nerval subit en premier lieu l'influence de la philosophie libérale, en bonne partie héritée de Voltaire (23). La liberté d'examen est pour lui

21. "2. Esprit critique, qui n'accepte aucune assertion sans s'interroger d'abord sur sa valeur - 3. Qui critique, qui est porté à critiquer, à censurer"

Le sens 2 de l'adjectif découle du sens intellectuel du nom : "examen de la valeur d'une pensée, d'un texte, sur le plan du jugement, du raisonnement". Le sens 3 est proche du sens moral du substantif : "examen d'un principe, d'un fait, en vue de porter sur lui un jugement de valeur" (*Le grand Robert*, III, 1985, p. 55-56)

22. Nous jouons donc sur trois sens du terme. Critique signifie d'abord "contestataire" mais aussi "porté au doute et à l'esprit d'examen". Enfin, "critique" est un terme médical signifiant "qui a rapport à une crise".

23. André Billaz, *Les Ecrivains romantiques et Voltaire, Essai sur Voltaire et le Romantisme en France (1795-1830)* - Tome II, Presses universitaires de Lille, 1974, p. 807. Le critique nous montre que l'admiration des libéraux pour Voltaire allait jusqu'à l'idolâtrie : "L'admirateur de

l'équivalent religieux de la liberté d'expression. En conséquence, la philosophie, leçon de tolérance, imprègne son oeuvre. Mais, par un mouvement identique à celui qui lui permet de blâmer à la fois le peuple et l'aristocratie, les révolutionnaires et les tièdes bourgeois, Nerval s'arroge le droit de critiquer l'esprit critique voltairien, de dénoncer les bornes du rationalisme. Rationalisme et illuminisme s'équilibrent et se combattent en lui, la deuxième tendance l'emportant peu à peu sur la première. Pour Nerval comme pour Nodier, l'irrationnel prend à sa manière un tour critique. Nerval n'est pas seulement l'héritier d'un siècle douteur, il participe déjà à cette révolution dans l'histoire de la pensée qui ne trouvera son expression décisive que dans la psychanalyse (24). Mais la poussée de l'irrationnel est toujours équilibrée chez lui par certains scrupules, l'ironie et la distance dont a parlé Michel Jeanneret (25).

Il existe donc une *troisième dimension* de la critique. Ni strictement rationnelle, ni strictement illuministe, ni pour, ni contre, ou plutôt tantôt pour, tantôt contre, la pensée nervalienne s'avère complexe et vertigineuse. Elle obéit à un mouvement dialectique, semblable à celui de l'ironie romantique. De même qu'en politique la liberté du génie autorise tous les revirements, l'envergure spirituelle de Nerval justifie l'oscillation entre un point de vue strictement rationaliste et une vision moins rigoureuse : n'est-ce pas en définitive l'étroitesse du jugement que Nerval condamne ? A un jugement partiel et partial, Nerval oppose toujours une vue d'ensemble : nuancier des options politiques, panorama des religions, vision philosophique englobant la connaissance objective et la connaissance intuitive et occulte. La révolte faustienne, s'élevant contre les bornes de l'esprit, met un trait d'union entre deux mondes. Le poème "Vers dorés" contient une protestation contre l'étroitesse d'un savoir trop certain, d'un savoir dominateur et à sens unique, l'anthropocentrisme restrictif du "libre penseur" (26). L'ampleur de vue qui, pour notre auteur, autorise seule un jugement éclairé,

Voltaire le plus connu est alors Etienne de Jouy, qui avait fait ériger chez lui une porte d'autel en l'honneur de Voltaire. "

24. "(...) Animés par la passion du révolu, romantiques allemands et théocrates français n'en accomplissent pas moins une véritable révolution épistémologique. Leur haine de la modernité engendre une conception de l'homme radicalement nouvelle (...) Du coup, tout se renverse et le rationalisme change de camp (...) Les sciences de l'inconscient divulguent la logique des lois et des croyances dont se gaussaient imprudemment les philosophes, et prennent ainsi les Lumières en flagrant délit de cécité intellectuelle (...)" (A. Finkielkraut, *La Défaite de la Pensée*, "Essai", Gallimard, 1987, p. 36-37)

25. M. Jeanneret, "Ironie et Distance dans les Filles du Feu", *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1973, p. 32-47

26. Cette protestation s'exprime ainsi :

Homme, libre penseur ! te crois-tu seul pensant
Dans ce monde où la vie éclate en toute chose ?
Des forces que tu tiens ta liberté dispose,

trouve son expression dans les choix sensibles de l'écrivain. "L'univers", tel est le véritable champ à explorer et non l'espace restreint dans lequel l'homme borne ses rapports avec la nature et avec ses semblables. Dès les *Odelettes*, Nerval choisit de rendre sensibles son goût de la liberté et son ouverture d'esprit. Autant que le discours, les symboles participent à l'élaboration d'un système de valeurs en rupture avec la société contemporaine de Nerval. Les motifs de la prison, de l'enfermement, des instances répressives (gendarmes, fonctionnaires...), participent de la satire sociale tandis que le vagabondage des narrateurs défie les barreaux des maisons de santé. Le voyage rythme également l'écriture et donne à nos oeuvres leur liberté de ton, cette "alacrité vagabonde" dont parle Julien Gracq (27). Le voyage n'a pas vraiment pour Nerval un but thérapeutique. Opposé au nationalisme étroit que certains ont voulu lui prêter (28), il revendique une liberté ne trouvant ses bornes que dans la quête de l'unité perdue. L'une des contradictions de Nerval est de ne prendre ses distances que pour mieux perdre son individualité et se fondre dans une communauté idéale.

Cette réflexion ouvre une nouvelle problématique : dans la mesure où le lecteur fait potentiellement partie de la société mise en accusation, quelle relation Nerval entretient-il avec ce dernier ? Choisit-il le superbe isolement - la tour d'ivoire - ou la familiarité ? Nous montrerons l'ambivalence de Nerval à l'égard de la société, partagé entre l'hermétisme de la forme et le désir de communication, entre le dédain et le désir de se rendre utile en informant. C'est peut-être à l'originalité de l'écriture contestataire, à la finesse des allusions que les critiques de Nerval doivent d'être restées incomprises. Ce dernier donne les clés politiques d'un passage de *Voyage en Orient* dont son contemporain Champfleury n'a pas saisi toute la portée :

"Il n'est pas moins inexact de prétendre que je n'ai remarqué à Cythère (Cérigo) qu'une potence ornée d'un pendu. Je n'ai fait cette observation que

Mais de tous tes conseils l'univers est absent. (NPLIII, p. 651)

Le Petit Robert (Société du nouveau Littré, 1970, p. 989), définit le libre penseur comme celui qui, "en matière religieuse, ne se fie qu'à la raison, ne veut être influencé par aucun dogme établi."

27. J. Gracq, *En lisant, en écrivant*, José Corti, 1980, p. 169

28. "Il est convenu aujourd'hui que Gérard de Nerval était un écrivain du XVIIIème siècle attardé et que le romantisme n'influença pas un pur Gaulois, traditionnel et local, qui a donné dans Sylvie une peinture naïve et fine de la vie française idéalisée." (M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, "Idées", Gallimard, 1954, p. 182)

comme critique de la domination anglaise, qui a confisqué les libertés de l'ancienne république des Sept Iles." (29)

Le choix de l'expression n'est pas innocent. Il doit être corrélé à la question de l'engagement. A partir de 1830, Nerval s'intéresse toujours aux problèmes de son époque mais refuse la lourdeur du discours politique engagé. La satire ne lui convient plus, par trop classique et partisane. Ses premières désillusions l'incitent à s'élever au-dessus de la critique engagée. Il entre dans la phase oppositionnelle définie par R. Chambers. Lors de cette étape, on voit coïncider l'écriture de la critique et la mythologie illuministe dont s'entoure Nerval : la parole subversive est souterraine comme le royaume des fils du feu et secrète comme la Kabbale. Il n'y a pas d'opposition entre l'écrivain politique et l'illuminé.

Paul Bénichou a mis en évidence le danger de l'attitude critique que certains contemporains de Nerval n'ont pas su éviter :

"La littérature est à vrai dire le sacerdoce d'un temps qui ne croit plus aux prêtres, qui n'accepte le divin que sous bénéfice de **doute et de liberté critique** (...). La hauteur nouvelle de ses prétentions et l'imitation des caractères traditionnels du sacerdoce ont pu l'incliner parfois à proclamer sa mission avec une **emphase excessive**. Cet accent, qu'on entend si souvent dans le romantisme, sonne creux. Le siècle, qui sait où sont les vrais prêtres, et qui ne s'en remet plus beaucoup à eux pour son salut, n'est pas prêt à accorder aux nouveaux venus un genre d'autorité qu'il dénie à leurs prédécesseurs. A la limite, il se demande s'il est vrai qu'un écrivain ou un poète soit qualifié pour guider les hommes ; une telle prétention, dès qu'elle prend une forme **trop péremptoire ou précise**, peut paraître absurde à l'homme moyen. Le poète et l'écrivain n'ont été promus que parce qu'il n'y avait justement plus place pour une **autorité** proprement dite dans l'ordre spirituel." (30)

Il semble que Nerval se distingue de ses contemporains, évitant à partir de 1830 les deux écueils guettant l'écrivain en rupture avec l'autorité : le risque de se prendre au sérieux ; le risque de ne proposer aucune alternative au pouvoir contesté par crainte du sérieux. Il a su se garder du dogmatisme comme de l'incapacité à dépasser la négation : à mi-chemin entre l'emphase romantique et la révolte en forme d'impasse qui fut celle des petits romantiques, il a surmonté son désenchantement. La violence verbale de la satire a cédé la place à la

²⁹. NPLI, *Correspondance, Au Rédacteur en Chef du "Messenger des Théâtres et des Arts"*, 4, 5 ou 6 mai 1849, p. 1429

³⁰. P. Bénichou, *Le Sacre de l'Ecrivain*, op. cit. , p. 473-474 (Nous soulignons)

subversion discrète, la subversion discrète à la volonté de réforme sociale et à l'utopie. Le pacifisme de Nerval et son humour ont combattu son orgueil et l'ont préservé des pièges de l'attitude sacerdotale dont Paul Bénichou souligne les limites.

Une fois définies les différentes acceptions du terme "esprit critique" et les enjeux du sujet, il importe de donner quelques éclaircissements quant à la méthode choisie et de prévenir si possible les objections qu'elle pourrait soulever. Cette étude est organisée en quatre chapitres. Les jugements politiques de l'écrivain sont examinés dans le premier chapitre tandis que le second porte sur ses choix spirituels (31). Le troisième chapitre présente la symbolique spatio-temporelle à travers laquelle s'expriment les critiques de Nerval à l'égard de son siècle. Le quatrième chapitre a pour objet les tonalités de la critique. L'étanchéité entre ces chapitres n'est pas totale. Il n'a pas toujours été possible de respecter les champs ainsi délimités. Cette difficulté tient à l'oeuvre elle-même : les critiques de Nerval transcendent les classifications adoptées pour les besoins de l'exposition. En effet, l'oppression politique, la tyrannie de la raison et des dieux monothéistes, l'académisme dans l'art, sont les diverses incarnations d'un même principe, l'instance paternelle. L'activité consciente d'opposition au pouvoir trouve son unité dans le conflit avec ce principe d'autorité et de réalité. La critique n'est donc pas souvent localisée dans un discours aisément repérable. Elle est plutôt la résultante diffuse d'une superposition : les allusions à l'actualité et le discours explicite, le récit et les mythes personnels, les considérations esthétiques et les variations tonales se conjuguent pour produire l'image d'un scripteur en tous points anticonformiste. L'interprétation de chacun des pans évoqués s'autorise implicitement de cet effet contextuel. D'autre part, l'interprétation amène souvent à recomposer la pensée de l'auteur là où il n'y a qu'images et fragments. Quand les symboles nous parlent en discontinu, le discours interprétatif se doit d'être si possible suivi et logique.

A l'intérieur des deux premiers chapitres, l'organisation choisie est globalement chronologique. La première partie montre comment Nerval passe d'un discours partisan, la satire libérale, à une attitude oppositionnelle plus indépendante et plus retorse, après quoi Nerval pense trouver dans les philosophies présocialistes la réponse aux problèmes de son temps. La deuxième partie, moins strictement historique, évoque la dialectique de la raison et de la folie et parallèlement la métamorphose spirituelle de l'écrivain, l'atténuation progressive de la révolte métaphysique. Après un détour par le syncrétisme, les narrateurs dans lesquels il se projette s'acheminent vers une adhésion aux valeurs chrétiennes. Le choix de l'étude chronologique est discutable : la réédition joue chez Nerval un rôle si important qu'elle semble occulter l'innovation. Cette inertie explique certaines lectures de l'oeuvre ne tenant pas compte de l'évolution de la pensée de l'écrivain, privilégiant la structure et le retour

³¹. Le spirituel recouvre le débat philosophique et la question religieuse.

obsédant du même. La critique de Jean-Pierre Richard a mis à juste titre l'accent sur cette permanence. Cependant, l'étude approfondie des textes permet de saisir l'insensible évolution de Nerval à l'égard de la contestation et de l'esprit d'examen. Les troubles de son siècle n'ont pas été étrangers à ces changements. Notre périodisation ne prétend pas gommer la continuité que supposent les rééditions successives. Par crainte de lasser le lecteur, nous n'avons d'ailleurs pas fait de la chronologie l'armature des troisième et quatrième parties : le troisième chapitre envisage les paradoxes permanents de Nerval, ennemi de la clôture et prisant le cercle, dénonçant les prisons sociales et quêtant une communauté introuvable, orphelin de l'Histoire en quête d'une généalogie. Quant à la quatrième partie de cette étude, elle met en évidence les variétés du ton et de l'écriture plus que leurs variantes ou variations.

Cette lecture de Nerval ne rejette aucune approche méthodologique - si ce n'est une lecture qui rendrait l'oeuvre secondaire par rapport à la biographie - . L'analyse de la pensée politique et sociale, l'étude du substrat inconscient de la révolte et de la symbolique spatio-temporelle, la recherche d'un lien entre les représentations de la mélancolie et l'écriture oppositionnelle mettent en oeuvre des outils critiques très différents. Le souci constant de ce travail a été de montrer que la contestation inerve l'ensemble des activités intellectuelles et artistiques de Nerval ; qu'elle imprègne toutes les strates du psychisme, s'exprimant aussi bien consciemment que sur le mode du fantasme. L'omniprésence de la critique s'explique certainement par le rôle stimulant qu'elle a joué dans la création. L'épigraphe de cette introduction dit le caractère vital de l'insolence pour l'un des personnages de *Dolbreuse* auquel il est tentant d'identifier Nerval. Etincelle initiale, la critique est indispensable au surgissement de l'inspiration. Dans la mythologie de la création nervalienne, elle se présente comme une phase transitoire, nécessaire à l'élaboration de la pensée religieuse et politique et à l'invention d'une écriture.

PREMIERE PARTIE

LES JUGEMENTS POLITIQUES

Quiconque émet une critique se fonde à moins de gratuité ou d'incohérence sur des choix implicites ou explicites. Les mots "critère" et "critique" ont d'ailleurs la même racine (1). Le jugement suppose une distinction, un choix. Les critiques de Nerval nous permettent de cerner ses goûts et ses antipathies. Deux sortes de choix sont à distinguer : les prises de position politiques, dictées par les crises de l'histoire, liées à des personnes ou à des intérêts ; les choix plus libres élevant le sujet au-dessus des camps et des partis. Ce dernier type de choix correspond à l'acception sociologique du terme idéologie. Dans un sens large, l'idéologie est "un système d'idées et de jugements, explicite et généralement organisé, qui sert à décrire, expliquer, interpréter ou justifier la situation d'un groupe, propose une orientation précise à l'action historique de ce groupe ou de cette collectivité." (2) Les choix de Nerval sont d'abord nettement engagés et politisés. Jusqu'en 1830, Nerval se range sans beaucoup de prudence aux côtés des libéraux et prend leurs adversaires politiques pour "cibles" de sa poésie. Il fait chorus avec les pourfendeurs de Charles X. La critique engagée réapparaît à un autre tournant historique, en 1850, lorsque la république semble à notre écrivain gravement menacée : dans l'urgence des crises historiques, Nerval veut avant tout mettre sa parole au service de la liberté. Entre ces périodes critiques, Nerval tient un discours moins incisif, représentatif des valeurs romantiques et en rupture avec l'idéologie bourgeoise (3). Précisons que l'idéologie incarnée par Nerval est très différente de celle qu'il conteste et pas seulement par le contenu : dans son cas, l'idéologie n'a rien de triomphant et d'imposant alors que le système de valeurs bourgeois, dominant, tend à devenir "doctrinaire" (4).

Après 1830, le dégoût de la politique l'emporte sur les prises de position dogmatiques, comme l'a montré R. Chambers pour lequel l'engagement de Nerval n'est pas définissable autrement que comme une tactique "oppositionnelle" (5). Cette caractérisation ne

1. "Krinein" (*Le Robert*, III, 1985, p. 55)

2. B. Lerivray, *Guides bleus, Guides verts et Lunettes roses*, Cerf, 1975, p. 19.

3. Dans le sens marxiste du terme, l'idéologie est l'ensemble des valeurs de la classe dominante : "Les idées de la classe dominante sont, à cette époque, les idées dominantes, autrement dit la classe qui est la puissance matérielle dominante de la société est aussi la puissance dominante spirituelle (...)" (K. Marx, *L'Idéologie allemande*, Editions sociales, 1969, p. 74)

4. L'idéologie peut également être considérée comme le synonyme de la doctrine. On la définit alors ainsi : "système global de croyances utopiques, utilisé par un groupe ou une classe sociale ou politique pour assurer un pouvoir nécessairement totalitaire." (J.P. Delsol, *Le Péril idéologique*, Nouvelles Editions latines, 1982, p. 12) . Dans ce sens, elle est nuisible à la distance critique.

5. "L'opposition ne cherche pas à changer les conditions régnantes, à renverser un régime par exemple, mais à y créer des circonstances permettant d'y vivre, ou d'y survivre (...)" (R. Chambers, *Mélancolie et Opposition*, "Ecriture oppositionnelle", 1987, p.99. R. Chambers a

s'applique pas aux débuts très orientés de Nerval. Elle rend parfaitement compte de la volonté de rupture avec la politique partisane que ce dernier affichait avant 1830. Après *Les Faux-Saulniers*, une nouvelle étape est franchie. Nerval montre combien, en Europe, la vie politique s'est figée et fossilisée. Dans *Lorely*, où Nerval réédite *Léo Burckart*, la réitération des propos tenus en 1838 révèle la stagnation historique. Le blocage de l'histoire et sa violence expliquent le désintérêt progressif de Nerval pour les institutions politiques proprement dites. Ses critiques se déplacent, à partir des *Faux-Saulniers*, sur le terrain social et, plus largement, sur un plan éthique : l'altruisme, qui est d'abord pour Nerval le respect de ce que nous appelons aujourd'hui le *droit à la différence*, n'est pas le fort de la société libérale et matérialiste qui lui est contemporaine. Nerval fonde sa défense des déshérités sur ce principe. D'autre part, à la fin de l'oeuvre, Nerval radicalise ses attaques contre la société qui, malgré les changements de régime, lui semble plus que jamais comparable à une vaste prison. A mesure que l'enjeu de la protestation s'élargit, la critique se détache de l'actualité et devient constructive : l'utopie s'impose comme le lieu imaginaire à partir duquel l'imperfection du réel se détache avec plus de relief mais elle est également un modèle.

Ainsi, Nerval dépasse la révolte primaire et stérile qui n'engendre que la violence. Il propose un ensemble de valeurs que sa situation personnelle, très précaire, a pu lui inspirer. Les critiques connaissent une autre évolution : à mesure qu'il prend ses distances avec les institutions politiques et avec le *monde*, il s'implique davantage dans la question sociale. Il passe d'un discours *sur* la politique à une *expérience* intime de la marginalité donnant à ses témoignages la sincérité du vécu. La modalité sociale de la critique, le lien entre la situation personnelle d'un individu et l'évolution de la "civilisation" sont déjà au centre de l'ouvrage de Gabrielle Malandain, *Nerval et l'Incendie du Théâtre*. Notre but sera de faire ressortir l'originalité des oeuvres les plus connues de Nerval, celles de la deuxième période, sur le fond de la première période satirique et conventionnelle. Nous montrerons d'abord que Nerval, ayant renoncé à l'affrontement direct, s'adonne à une opposition beaucoup plus retorse. Puis ce chapitre montrera dans quelle mesure il accède à une phase essentiellement fondatrice, celle du socialisme utopique, sans que l'une ou l'autre des deux dimensions - critique et pouvoir d'affirmation - soient totalement séparables ⁽⁶⁾. Satire engagée, opposition, utopie sociale constituent les trois modes sur lesquels s'expriment successivement les jugements politiques de Nerval.

consacré deux chapitres de cet ouvrage à l'étude de *Léo Burckart* et des *Faux-Saulniers* (p. 71-129)

⁶. Dans les premières satires, Nerval prône déjà la charité et l'enseignement mutuel. Dans *Aurélia*, il continue de critiquer la privation de liberté que constitue l'internement.

On a souvent opposé deux blocs de poésies satiriques inégaux par le volume et par la qualité, les pièces publiées de 1826 à 1830 et les *Poèmes politiques*, publiés en 1831. Le premier groupe comprend six recueils : *Poésies diverses*, *Poésies et Poèmes non publiés* et regroupant des textes composés à l'adolescence, mais aussi des textes plus récents (*L'Enterrement de la Quotidienne* et les *Essais poétiques* datent par exemple de 1824) ; des recueils publiés successivement : *Napoléon et la France guerrière* (avril 1826), *Les hauts Faits des Jésuites et leurs Droits à la reconnaissance des Français* (mai 1826), *Napoléon et Talma* (novembre 1826), *Elégies nationales et Satires politiques* (mai 1827) ; des comédies satiriques en vers, *Monsieur Dentscour, ou le Cuisinier d'un grand Homme* (mai 1826) et *L'Académie* (décembre 1826). Si les premières poésies de Nerval sont loin d'avoir la qualité des *Poèmes politiques* et des *Odelettes*, leur importance quantitative n'est pas négligeable et attire notre attention sur ces oeuvres de jeunesse. La variété des problèmes qui y sont abordés, dépassant les préoccupations strictement libérales - respect des droits politiques - prouvent déjà l'indépendance d'esprit de l'écrivain.

1) L'engagement libéral

L'oeuvre antérieure à 1830 est relativement abondante et presque exclusivement satirique. Cependant, nous n'étudierons pas certaines pièces dénuées d'enjeu critique (7). En revanche, certains poèmes "élégiaques" sont indirectement porteurs de la contestation : les élégies à la gloire de Napoléon constituent le fond héroïque sur lequel se détache la mesquinerie des contemporains de Nerval. Bien que dépourvues de dessein satirique, les élégies viennent donc renforcer par un effet de contraste les critiques de la monarchie de Charles X.

7. Dans le livre second des *Poésies diverses*, les textes *Rondeaux*, "Accourez à ma voix, vers simples et touchants", *Autre [Rondeau]*, *A Tindaris* et *Licidas*, ne font pas partie de notre corpus. Ces poèmes, évocations d'un passé antique pour le premier, médiéval pour le second, sont plus nostalgiques que polémiques. Nous exceptons également certains textes des *Essais poétiques* : *Les Odes d'Horace*, *La Description d'une classe de dessin* et *Le Vaisseau*. Nous ne retiendrons pas non plus les pièces d'esthétique et de critique littéraire, mais les évoquerons lorsqu'il s'agira de définir la position de Nerval sur la littérature.

A ses débuts, la satire politique de Nerval se caractérise par des attaques d'une grande précision. Libéral, il prend part au vaste mouvement d'opposition suscité par les dernières années du règne de Charles X et par le durcissement de la politique de restauration. Dans la mesure où la poésie des années 1826 à 1830 nous semble annoncer l'esprit des productions ultérieures, on voit dès à présent combien il serait faux de prétendre que Nerval n'a pas été sensible à l'actualité et de rester à son propos sur l'idée reçue d'un poète se réfugiant dans le pays des rêves (8). La poésie des années 1826 à 1830 marque au contraire une violente résistance aux entreprises réactionnaires des ministères Villèle (1824-1827) et Polignac (1827-1829) et une volonté offensive contre ces gouvernements. La satire se caractérise dans les différents recueils antérieurs à 1830 par les attaques *ad hominem* d'un écrivain attentif aux détails de l'actualité. Les moindres faux pas de ses adversaires monarchistes nous sont donc retracés à l'intérieur de cette satire personnelle foisonnant d'insinuations à propos de contemporains aujourd'hui oubliés. *L'Académie ou les Membres introuvables*, comédie satirique publiée en 1826, fait ainsi allusion à deux célébrités de l'époque, Brifaut, "homme de génie" et Guiraud, élu de fraîche date par l'Académie française (9). Mais, sans le secours d'une édition savante, les lecteurs du vingtième siècle auraient bien du mal à identifier ces personnages sous les noms d'animaux (10) et les sobriquets (11) qui les désignent.

Les personnages auxquels s'attaque Nerval appartiennent au parti royaliste et campent notre jeune écrivain en ennemi déclaré de la monarchie, le rattachant du même coup à l'opposition libérale vouée à lutter "contre les forces de l'Ancien Régime, la monarchie, les ultras, les contre-révolutionnaires" (12). Dans le chant premier de *L'Enterrement de la Quotidienne* (13), Nerval vise les ultras à travers Alphonse Dieudonné de Martainville, Le Prévot d'Iray et Chateaubriand. *L'Épître à M. de Villèle*, publiée en 1827 dans le recueil *Elégies nationales et Satires politiques* est une attaque personnelle contre le principal instigateur de la réaction monarchiste. De même que Boileau auquel on a beaucoup reproché ses satires personnelles (14), Nerval s'enferme dans un genre qui ne survit pas au temps. Il

8. Un seul exemple suffira à fixer l'image que l'on se fait généralement de Nerval : "Gérard de Nerval, insoucieux des contingences terrestres, marche vivant dans son rêve étoilé" P.G. Castex, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, J. Corti, 1951, p. 400

9. NPLI, p. 139 et p. 150

10. "Gaillon" renvoie à Guiraud (Ibid, p. 150)

11. Le "baron chrestien" désigne le duc de Montmorency (Ibid.)

12. R. Rémond, *Introduction à l'Histoire de notre temps*, Tome II, le XIXème siècle, "Points Histoire", Seuil, 1974, p. 30

13. NPLI, p. 33-35 et notes p. 1486-1487. *L'Enterrement* a probablement été composé en 1824 et il a été regroupé dans les *Poésies et Poèmes*.

14. F. Fleuret et L. Perceau, *Les Satires françaises du XVII ème siècle*, Tome I, Garnier, 1923, "Préface", p. XLVII

souligne d'ailleurs lui-même dans l'avant-propos de *l'Académie* les inconvénients de cette littérature "de circonstance" qui très vite passe "de saison" (15) et, en raison des délais de l'édition, est souvent en retard sur l'événement (16).

Ainsi, les ennemis politiques de Nerval sont nettement désignés dans les premières satires. L'éloge des libéraux fait pendant à la satire des partisans de la monarchie. Les pères spirituels avoués par Nerval à ses débuts ne sont autres que Jouy, Marie-Joseph Chénier et Béranger; parmi ces trois auteurs fortement engagés, c'est à Béranger que Nerval lance l'hommage le plus retentissant dans *Elégies nationales et Satires politiques* et dans *Couronne poétique de Béranger* (1828), anthologie destinée à soutenir le célèbre chansonnier emprisonné (17). Nerval, séduit par l'héroïsme de l'action politique, se présente avec fierté comme le "disciple" d'un homme que ses idées ont conduit derrière les barreaux (18). A défaut d'être lui-même au premier plan dans ce combat politique contre la monarchie, Nerval se veut le soutien moral de ses chefs. Il leur manifeste également son admiration en les imitant : les poésies de jeunesse ne brillent pas par leur originalité. Ainsi, "Ipsara, Chant grec", s'inspire de Béranger (19), *L'Enterrement de la Quotidienne* doit beaucoup au modèle satirique de Marie Joseph Chénier (20) tandis que *l'Épître à M. de Villèle* est à rapprocher de *La Villéliade* de Barthélémy et Méry (21). Dans ces premières années, l'activité critique de Nerval est donc dans l'ensemble encore tributaire de modèles libéraux et d'une pensée d'autant plus commune que ces modèles contemporains ont déjà eux-mêmes puisé leur inspiration aux sources de Byron et de Voltaire.

15. NPLI, p. 1521-522

16. Dans son avant-propos à *L'Académie*, Nerval signale un délai de deux mois entre la rédaction et la publication de sa comédie satirique (Ibid.); quant à *la Complainte sur la Mort de haut et puissant seigneur le Droit d'aînesse*, elle paraît en mai 1826, c'est-à-dire seulement quatre mois après l'annonce d'une loi visant à modifier les lois successorales déterminées par Napoléon.

17. NPLI, p. 1550-1551

18. Ibid. , *Elégies nationales et Satires politiques*, "A Béranger", p. 165-168 :

Mais que dis-je ? Ces fers, ils m'attendent peut-être,

Car le monstre odieux nous a tous menacés :

Le disciple comme le maître

Se verront tous réunis dans ses liens glacés.

19. Claude Pichois signale que le modèle de Nerval pour "Ipsara" était "Psara ou Chant de Victoire des Ottomans" (NPLI, p. 1471)

20. Dans les notes des *Poésies et Poèmes*, Claude Pichois renvoie aux *nouveaux Saints* de Marie Joseph Chénier (NPLI, p. 1484)

21. Ibid. , Notice des *Elégies nationales et Satires politiques*, p. 1535

Comme la plupart de ses contemporains (22), Nerval célèbre en Voltaire l'un des principaux instigateurs de la Révolution française. Loin de rendre hommage à l'auteur du *Siècle de Louis XIV*, l'écrivain ne perçoit de Voltaire que l'esprit frondeur. Il va jusqu'à l'associer aux libéraux dans l'ultime prosopopée de *L'Académie* :

Mais ce qui me fait mal, ce que je voudrais taire,
C'est d'avoir dans mes bras accueilli ce Voltaire,
Raynal, Parny, Chénier, sans-culotte jurés,
Et souche de coquins qui nous ont dévorés !
Ils sont morts, il est vrai, mais il en est bien d'autres,
De la philosophie audacieux apôtres,
Détracteurs du clergé, gens à mauvais dessein,
Et serpents libéraux réchauffés dans mon sein (...) (23)

Le mot "souche" et l'expression "il en est bien d'autres" établissent une filiation directe entre Voltaire et les "serpents libéraux". Héritier spirituel de Voltaire, il se range derrière celui que les libéraux voient comme leur ancêtre. Sa prédilection pour Byron a également une forte connotation libérale. Admirateur de Napoléon, partisan des libertés européennes, *carbonaro* et défenseur de l'indépendance grecque, Byron résume les idées du libéralisme en matière de politique extérieure. Nerval adapte les thèmes favoris de l'auteur de *Childe Harold* dans "A Napoléon, traduit de Lord Biron" (24) ou dans "l'Ode à l'Etoile de la Légion d'Honneur" (25). Il prend aussi la défense des nations opprimées dans "Le Chant d'un Espagnol" (26), trace de cet héritage qui donnait déjà au libéralisme une orientation cosmopolite, avant même que l'armée française allant au secours de la monarchie espagnole se soit heurtée "à la frontière, à une poignée de compatriotes libéraux (...)" (27).

Nerval est fidèle aux ancêtres du libéralisme, Voltaire et Byron. Sa poésie satirique, pour mieux faire corps avec l'idéologie libérale, ne prend pas encore, littérairement parlant, le parti de l'originalité. Paul Bénichou pense à propos de cette période de la production nervalienne que l'expérience traumatisante de Juillet 1830 l'a définitivement

22. Voltaire était alors considéré comme l'emblème de l'irrévérence envers les rois : les libéraux se l'approprièrent et les royalistes le rendaient responsable des atrocités de la Révolution. C'est ce qu'a montré André Billaz (*Les Ecrivains romantiques et Voltaire*, op. cit. , p. 705) en expliquant la célèbre chanson de Béranger qui rend - ironiquement - Voltaire et Rousseau responsables de tous les maux.

23. NPLI, *L'Académie* (1827), p.159

24. NPLI, *Poésies diverses* (1826), p. 8-9

25. Ibid. , *Elégies nationales et Satires politiques* (1827), p.192

26. Ibid. , *Premières Poésies*, p. 11

27. Ceci se passait en 1823 (R. Rémond, *Introduction à l'Histoire de notre Temps*, op. cit. , p. 22)

frappée de caducité (28). Il est vrai que l'échec de la révolution a monté l'écrivain contre les "doctrinaires", autrement dit contre les libéraux modérés. Il est vrai que Nerval a dès lors tourné ses critiques contre la bourgeoisie et, dans les grandes lignes, pris parti pour le peuple. Pourtant, la *philosophie libérale*, sa méthode issue de l'esprit de la Réforme et des Lumières n'ont jamais abandonné Nerval. Elles l'ont aidé à prendre ses distances à l'égard du libéralisme politique lui-même, à l'exemple de Byron que le rayonnement de Napoléon n'aveuglait pas (29). Ainsi, la poésie des années 1830-1831 ne nous semble pas prendre un tournant radical par rapport aux oeuvres antérieures mais confirmer Nerval dans le rôle d'opposant qu'il occupait déjà auparavant, en accroissant son indépendance à l'égard des "partis" (30). La distance critique de Nerval, son désir d'être au-dessus de la mêlée politique, expliquent les fluctuations de l'écrivain après 1830, et notamment la fameuse création du *Carrousel* en 1836, que le seul désenchantement ou *a fortiori* un simple retournement en faveur de la démocratie ne pourraient expliquer. Nerval reprochera plus tard à ses premières poésies leur caractère stéréotypé et non leur couleur politique (31) : l'écrivain place alors la lutte contre le pouvoir dans l'art, dans la forme et dans l'expression autant que dans les idées. La satire lui semble trop conformiste pour s'accorder avec les siennes. La rupture prenant effet à partir de 1830 est donc à la fois vraie et discutable, confirmée par l'aveu de la désillusion politique, infirmée par la lenteur de la prise de conscience : comme le signale Paul Bénichou lui-même, Nerval, "au lendemain de la Révolution de Juillet, (...) recommence à écrire des poèmes du même genre." (32). Il parle également à propos des *Poèmes politiques* de "pièces supérieures de style et de ton à celles qui les avaient précédées" mais qui en "continuent l'esprit" (33). Les points communs ne manquent pas entre les oeuvres satiriques antérieures à la révolution et celles qui lui succèdent. Mais sa première désillusion dissuade définitivement Nerval de mettre ses critiques au service d'un système politique préétabli. Il n'a donc pas selon nous troqué une idéologie contre une autre mais plutôt décidé de rompre avec les servitudes

28. "Il est impossible de ne pas sentir, en outre, une dramatique différence de ton entre les poésies de 1826-1827 et celles de 1830-1831." (Paul Bénichou, *L'Ecole du Désenchantement*, Gallimard, "Bibliothèque des Idées", 1992, p. 223)

29. "La liberté ne se mendie pas, elle se conquiert et l'oppresseur qui cherche à régler ses problèmes par la force, est perdu d'avance (...)". Telles étaient les réflexions de Byron en 1814 lorsqu'il considérait "les erreurs de Napoléon et le lâche triomphe de la réaction européenne devant sa chute" (R. Escarpit, *Byron*, Seghers, 1965, p. 41)

30. Nous n'entendons pas "parti" au sens moderne mais au sens large de "famille politique".

31. "Gérard de Nerval, nous dit O'Neddy, avait publié sous la Restauration des poésies nationales et napoléoniennes, qu'il ne voulait pas qu'on lût, déclarant tout le premier que c'était du poncif." (P. Bénichou, *Le Sacre de l'Ecrivain, 1750-1830, Essai sur l'Avènement d'un Pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, José Corti)

32. P. Bénichou, *L'Ecole du Désenchantement*, op. cit., p. 222

33. P. Bénichou, *Le Sacre de l'Ecrivain*, op. cit., p. 447

idéologiques. Ce qui change n'est pas tant l'objet de la critique que sa force de remise en cause.

2) Les promesses de la poésie libérale

Sa durable opposition aux monarques et sa défense obstinée de la liberté rapprochent le "Nerval bousingo" du "Nerval libéral" que l'on oppose trop souvent. En étudiant "l'époque libérale" nous nous apercevons que la lucidité de Nerval et son ouverture à la démocratie ont précédé l'expérience de 1830 ; une société qui change seulement en façade ne peut d'ailleurs sécréter un discours d'opposition très nouveau sur le fond, mais seulement des réactions et des sentiments plus désespérés⁽³⁴⁾. Dès les poésies de jeunesse, les critiques de Nerval reposent sur une valeur qu'il ne remettra jamais en cause, la liberté. Dans l'une de ses premières poésies, "Ipsara" (1826), une majuscule personnifiée et magnifie cette notion abstraite :

Pour moi que la gloire inspire,
Jeune ami de la vérité
J'ose à seize ans prendre la lyre,
Et faire entendre un chant de Liberté. (35)

Le mot "liberté" est scandé huit fois dans ce texte, relayé par le terme "indépendance". A cette époque, Nerval identifie la liberté et la figure napoléonienne. L'empereur en est le messager et ils vont du même pas. En 1831, cinq ans au moins après la composition d'*Ipsara*, la liberté est toujours le maître mot des *Poèmes politiques* :

En avant, marche ! la Belgique !
Toi notre soeur de liberté,
Viens pour cette guerre héroïque,
La première à notre côté ! (36)

L'idée de liberté fait corps avec la légende napoléonienne. Dans les ensembles poétiques antérieurs à 1830 tels que *Napoléon et la France guerrière*, *Napoléon et Talma* (1826), *La France guerrière* et les *Elégies nationales et Satires politiques* (1827), mais aussi dans certains poèmes succédant à la révolution, l'époque napoléonienne est un modèle et la brillante antithèse de la monarchie. Nerval attribue à l'empereur la libération passagère de

³⁴.La société libérale est une "société en mouvement", "mais cette société est aussi une société inégale" ; "cette société ouvre des possibilités de promotion, mais seulement à un petit nombre."

R. Rémond, *Introduction à l'Histoire de notre Temps*, op. cit. , p. 50

³⁵. NPLI, *Poésies diverses*, p. 5

³⁶. Ibid. , *Poèmes politiques*, "En avant, marche !", p. 310

l'Europe. Dans le poème "En avant marche !" (14 mars 1831), tout se passe comme si les révolutionnaires de Juillet 1830 n'avaient fait que reprendre la progression napoléonienne interrompue par les accidents de l'histoire :

La grande armée enfin se remet en campagne !
Accourez, Nations, sous sa triple couleur;
Que la liberté joue et gagne
La revanche de l'Empereur. ⁽³⁷⁾

Nerval inscrit donc l'idée de fatalité historique au coeur de son poème : l'avancée révolutionnaire a été interrompue au même titre que l'épopée napoléonienne ⁽³⁸⁾. Mais il y a aussi une continuité entre les révolutions par delà ces ruptures. L'esprit de Napoléon n'est pas mort, puisque les peuples se sont remis en mouvement pour la liberté. Le même patriotisme typiquement républicain semble justifier avant et après 1830 l'hostilité de Nerval aux monarques et son attachement à Napoléon. En 1826, dans "Les Etrangers à Paris" ⁽³⁹⁾, il déplorait les conséquences du congrès de Vienne et du Traité de Paris : démantèlement de l'Empire napoléonien et contrôle de la France par la Sainte-Alliance. Cet état d'esprit est encore sensible dans "En avant marche!", à travers la métaphore du "Coq" dont on a coupé les ailes et interrompu "les chants patriotiques" ⁽⁴⁰⁾. Enfin, avant comme après la révolution, le culte napoléonien est subordonné à la critique de la monarchie. Tandis que la légende napoléonienne est attachée à l'idée d'une extension, d'une progression de la liberté, la Restauration obéit à une logique rétrograde. L'idéal libéral est, en tant que force d'opposition, foncièrement progressiste et dynamique ; l'image stéréotypée d'un Napoléon lancé à l'assaut de l'Europe est l'allégorie parfaite de cette aspiration au progrès historique. Dès ses débuts de pamphlétaire, Nerval se veut du côté du mouvement : la liberté est pour lui un concept universel, mais surtout un concept en action. Le poème "En avant marche !" et *La Liberté guidant le Peuple* ont vu le jour la même année (en 1831) et ce n'est certainement pas un hasard. Le mouvement, critère positif du jugement est pour l'instant lié à l'idéologie libérale : pourtant, l'évolution historique fige ce qui était dynamique. L'histoire, à partir de 1830, transfère les pouvoirs de changement et d'évolution, à des groupes idéologiques, à des écoles littéraires, à des classes, à des individus nouveaux. Ainsi, à l'avant-garde, le concept démocratique ⁽⁴¹⁾ se substitue au libéralisme ⁽⁴²⁾, puis le socialisme prend la relève :

³⁷. Ibid. , p. 310

³⁸. La deuxième partie du poème coupe court à l'enthousiasme de la première.

³⁹. NPLI, *Napoléon et la France guerrière*, p. 89

⁴⁰. Ibid. , *Poèmes politiques*, p. 313

⁴¹. Le vingtième siècle perçoit avant tout la continuité entre libéralisme et démocratie. Le dix-neuvième siècle percevait surtout leurs contradictions : "L'idée démocrate entretient avec le libéralisme des rapports complexes (...) Il reprend tout l'héritage des libertés publiques que le

"L'âge libéral correspond grossièrement à la première moitié du XIXème siècle. La belle époque de la démocratie débute vers 1848 et s'étend au moins jusqu'au lendemain de la première Guerre mondiale." (43)

Le progrès lui-même deviendra très vite une valeur institutionnelle. La marche en avant deviendra une marche forcée. Comme le dit Pierre Barbéris dans une analyse de la misanthropie :

"Ce n'est jamais l'idéologie conservatrice qui s'est reconnue dans Hamlet, dans Lorenzo, dans l'homme aux rubans verts; elle s'est toujours autant méfiée d'eux que de l'idéologie du progrès, vite conservatrice et policière-gestionnaire de ses acquis comme de ses projets." (44)

La perception du temps, la philosophie de l'histoire peuvent être critiques (45), à condition qu'elles ne soient pas figées, prisonnières d'un contenu. Le mouvement, le progrès, ne sont pas novateurs par eux-mêmes ; le mouvement est le principe même de l'opposition parce que le juste et le vrai ne sont pas toujours du même côté. Ainsi, ce qui s'impose initialement comme un parti-pris idéologique s'incarnant dans la figure napoléonienne deviendra pour Nerval un parti-pris méthodologique expliquant d'apparentes fluctuations taxées d'opportunisme et bien des contradictions qui n'en sont pas.

En attendant de renier ses premiers engagements, Nerval s'affuble du masque voltairien pour stigmatiser le caractère réactionnaire des Bourbons : "Le bon Temps", chargé par son titre même d'ironie envers les nostalgiques de l'ancien Régime, réactualise la philosophie moderniste du "Mondain" de Voltaire à des fins polémiques. L'héroïsme des chevaliers d'antan ne serait pas d'après ce "poème" sans quelques inconvénients :

Pendant ce temps sa Dulcinée
Dans son castel attendait son amant,
Elle y restait souvent plus d'une année,
Jusqu'à ce que fidèle à son serment
le chevalier vînt offrir à sa belle

libéralisme avait été le premier à inscrire dans les textes." R. Rémond, *Introduction à l'Histoire de notre Temps*, op. cit. p. 52

42. "La démocratie ne s'en tient pas à l'égalité juridique et civile, mais s'intéresse aussi à l'égalité sociale dont les applications et les conséquences ne se révéleront que peu à peu." (Ibid. , p. 55)

43. Ibid. , p. 114

44. P. Barbéris, *Prélude à l'Utopie*, P.U.F., 1991, p. 62.

45. "L'utopie, c'est cela : une tentative pour fonder (ou pour trouver) un autre espace, un autre temps, où les liens de solidarité puissent être ce qui est impensable dans le monde." (Ibid. , p. 32)

Non pas la main car il n'en avait plus (...)

Pour l'instant, Nerval nourrit d'arguments progressistes sa critique de la monarchie, ce qui ne l'empêchera pas, dès que le modernisme sera du côté du pouvoir, de se tourner vers la nostalgie moins officielle des anciennes sociétés communautaires, celles de l'Orient ou de l'île de France, par résistance à l'individualisme libéral⁽⁴⁷⁾. Mais, répétons-le, ce changement n'est qu'apparence : il ne doit pas voiler l'entêtement de Nerval à prendre le contre-pied de l'idéologie dominante, à être en perpétuelle *réaction* face à elle, que ce soit dans un premier temps en écrasant l'univers de son dédain aristocratique ou, plus tard, en se tournant vers le socialisme.

Ni les valeurs défendues par Nerval, ni la nature de ses critiques politiques n'ont fondamentalement changé après 1830 : ses premières protestations contre l'oppression politique n'ont pas été abandonnées. Leur contenu s'est enrichi, les questions sociales venant accroître les sujets de mécontentement du poète. Lorsque Nerval dénonce dans les recueils antérieurs à 1830 l'oppression de la Grèce par la Turquie, l'intervention des Français en Espagne ou les débuts de la colonisation, il met déjà en place le principal sujet de contestation de *Voyage en Orient* : la violation par l'Europe du droit des peuples à disposer d'eux-mêmes. Ainsi, dans *l'Épître à M. de Villèle* (1827), l'un des reproches adressés à l'homme d'Etat touche la manière dont celui-ci, officier de marine à la Réunion pendant la Révolution, y a assouvi un penchant tyrannique qu'il n'aurait pu satisfaire en France :

On dit que loin des jeux, écolier solitaire,
Bonaparte rêvait l'empire de la terre,
Et que de ses grandeurs l'espoir audacieux,
Comme un vaste tableau, passait devant ses yeux.

Sauf la comparaison, peut-être que toi-même
Tu rêvas le pouvoir sinon le diadème ;
Las d'exercer ton bras sur des Noirs révoltés,
Souvent tournant les yeux vers nos bords regrettés,
Tu pensas aux grandeurs, et peut-être... à la gloire. ⁽⁴⁸⁾

La comparaison entre Bonaparte, ange de la liberté, et Villèle, despote aux petits pieds, révèle de la part de Nerval la volonté de jouer des contrastes pour discréditer les hommes politiques de son temps. A travers cette satire personnelle s'annoncent les réserves de Nerval à l'égard de la colonisation. Il accuse les colons de choisir la solution de facilité, s'adonnant hors d'Europe

⁴⁷. R. Rémond fait de l'individualisme l'une des principales caractéristiques de l'idéologie libérale (*Introduction à l'Histoire de notre Temps*, op. cit. , p. 24)

⁴⁸. NPLI, *Elégies nationales et Satires politiques*, (1827), p. 199

à une répression brutale en passe de disparaître sur le vieux continent. Dans *Voyage en Orient*, Nerval fera preuve des mêmes préoccupations: il montrera comment les colons, appartenant prétendument à la fine fleur de la civilisation, profitent de leur titre de *civilisés* pour assouvir leurs bas instincts de domination sur les supposés barbares.

Autre motif de mécontentement persistant, la censure est, avant comme après 1830, l'un des chevaux de bataille de Nerval. Il défend la liberté d'expression et dénonce les tentatives de l'Etat pour racheter les organes de presse appartenant aux ultras, dans le poème *L'Enterrement de la Quotidienne*, probablement composé en 1824 et long de cent-soixante-douze vers. Les pressions diverses exercées à cette intention par le gouvernement - intimidations, pots de vin, perspectives de promotions - avaient éclaté au grand jour grâce à la résistance d'un seul actionnaire (49). Nerval dénonce donc les menées absolutistes du parti officiel. La volonté hégémonique de ce dernier couvre non seulement la presse mais aussi les institutions littéraires. Le pluralisme cher aux libéraux n'est pas le point fort de l'Académie française : ses sièges sont réservés aux sympathisants du pouvoir. Dans *L'Académie*, comédie satirique (1826), le poète tourne en dérision la sclérose de ce bastion conservateur. Engagé successivement à remplacer les académiciens disparus par des monstres, des fossiles ou des momies (50), le *responsable du recrutement* refuse ces propositions burlesques et se tourne vers des personnages relativement incongrus, eu égard aux mérites que suppose en principe le titre d'académicien. Mais ni l'ouvrier, ni le pauvre auxquels on s'adresse ne se laissent tenter par la proposition lorsque leur sont révélées les servitudes pesant sur les membres de l'Académie :

(...) donner la chasse aux gens
Qui pour titre au fauteuil n'ont rien que des talents;
Flatter les grands seigneurs, faire honneur à leur table,
Les égayer, leur plaire, et leur paraître aimable,
Des jésuites vainqueurs soutenir les tréteaux,
Les prôner à toute heure et baiser leurs ergots;
Des idoles du jour imiter les grimaces. (51)

Cette litanie rapproche ni plus ni moins le rôle de l'académicien des fonctions d'un courtisan telle que les décrivait Du Bellay. L'Académie française est donc à la fois le symbole de l'anachronisme du régime de Charles X et l'un des lieux où se manifestent les pressions du gouvernement dans le domaine intellectuel.

49. un certain Michaud, nous dit l'édition de C. Pichois (NPLI, p. 1483-1484)

50. NPLI, "L'Académie", p. 151

51. Ibid. , p. 153

Dans *L'Académie*, Nerval montre à travers les réactions du pauvre et de l'ouvrier le gouffre séparant les institutions d'un autre siècle et le pays réel. Soit, le classicisme de l'esthétique libérale, adoptée par notre écrivain sur le moment, est révélateur de ce que le mouvement libéral pouvait avoir de rétrograde. L'ordre et le bon goût sont en effet transposables sur le plan social : ils nous mettent face aux ambiguïtés du libéralisme, à sa crainte des débordements populaires, au moins égale à sa méfiance vis-à-vis de l'absolutisme. On a pu parler du "libéralisme aristocratique" (52) ; mais la satire nervalienne, dès les années 1826-1830, est en avance sur les bourgeois libéraux, démocratique par sympathie pour le peuple et par mépris pour l'argent. Nerval a très tôt pris conscience des problèmes sociaux affligeant son siècle comme le prouve le poème "Le Pauvre" (53). D'autre part, il a très vite considéré le peuple comme une force politique déterminante, lui accordant le pouvoir de critiquer et louant son intégrité (54). Deux de ses personnages populaires, Cadet-Roussel et Beuglant, dénoncent *Les Hauts Faits des Jésuites* (55). Le dialogue entre les deux personnages témoigne de leur origine modeste et parisienne :

Cadet-Roussel :
 Beuglant, je r'viens de la Grenouillère,
 Et j'te trouve ici tout à point;
 Tu vas éclaircir ma lumière
 Sur eun' question qu'est z'un grand point (...)

Le réalisme un peu outré de ce passage tend à créer une sociolanguage familière. L'indication de lieu, "La Grenouillère", met en place une atmosphère canaille. Dans ce cadre, les personnages populaires assument la fonction traditionnelle de la satire : clamer certaines vérités - d'où le nom de Beuglant - et faire toute la lumière ("Tu vas éclaircir ma lumière"), sous des dehors plaisants et bon enfant. Prêter au peuple l'incrédulité, la curiosité et l'esprit critique n'est pas un mince éloge de la part de Nerval qui met lui-même en pratique ces qualités. A travers les deux personnages traditionnels, dont l'un est savant, l'autre ignorant, Nerval met en scène et en perspective l'initiation du lecteur aux arcanes de la politique. Dans *L'Académie*, Nerval met également le peuple en valeur et lui prête une grande circonspection. Sollicité à un poste

52. R. Rémond, *Introduction à l'Histoire de notre temps*, op. cit. , p. 43

53. NPLI, p. 76

54. Il rejoint Victor Hugo sur le terrain de l'estime - un peu maladroite - envers le peuple :

O terre qui tremblais, ô tempête, ô tourmente;
 Vengeance de la foule au sourire effrayant,
Comment donc as-tu fait pour être intelligente
 Et pour choisir en foudroyant ?

(V. Hugo, *Oeuvres complètes, Poésies I*, "Les Chants du Crépuscule", "Dicté après juillet 1830", p. 686 - Nous soulignons)

55. Ibid. , P. 122-123

d'académicien, "le pauvre" n'est pas une proie aussi facile que son dénuement pourrait le laisser supposer. La tirade de l'indigent remet le tentateur à sa place :

Ecoutez donc, monsieur, je suis un pauvre diable,
Et la place pour moi serait assez sortable :
Mais je ne voudrais point, je vous en fais l'aveu,
Accepter votre argent sans remplir votre vœu :
Ce vœu ne me plaît point, car j'ai de la décence;
Dans mon petit état j'aime l'indépendance.
Ainsi, portez ailleurs de pareils arguments...
Je suis pauvre, il est vrai, mais j'ai des sentiments. (56)

Le peuple ne se laisse pas facilement embobiner. Il ne se laisse pas plus aisément corrompre, qualité méritoire pour une catégorie sociale réduite à la pauvreté, sinon à la misère. Après la révolution de 1830, Nerval tient exactement le même langage, jusqu'à la création du *Carrousel*. Le texte des *Poèmes politiques* intitulé "Le Peuple" (août 1830) célèbre son désintéressement :

Eh bien ! de ces trésors rien pour lui qui le tente;
De les fouler aux pieds sa fureur se contente;
Et dans ce grand château d'où les valets ont fui,
Partout, sans rien détruire, il regarde, il pénètre;
Montrant qu'il est le roi, montrant qu'il est le maître
Et que tout cela c'est à lui. (57)

Le poème insiste sur le mépris dans lequel les moins favorisés tiennent ce qui leur manque le plus, la fortune. Ceci rapproche du peuple notre écrivain, mettant un point d'honneur à garder son indépendance : avant 1830 déjà, dans l'avant-propos des *Elégies nationales et Satires politiques*, (58) Nerval se considérait comme lésé dans ses ambitions sociales pour ne s'être pas vendu au plus offrant, et ce malgré "son peu de fortune".

Ces rares exemples d'intégrité se détachent sur le *fond de vénalité* qui, d'après notre auteur, serait la particularité de son siècle. L'affaire de *La Quotidienne* est l'occasion de rappeler que des journaux ultra se sont vendus au gouvernement. Ainsi, les ultras et les royalistes modérés, rassemblés au chevet de *La Quotidienne* qu'ils ont *tuée* sont confondus dans le même blâme (59). Le temps n'est pas loin où Nerval mêlera la bourgeoisie à ce vaste tableau de la corruption et de l'ambition sans frein. Déjà, le poète l'accuse d'avoir un gros

56. Ibid. , *L'Académie*, p. 146

57. Ibid. , p. 307

58. Ibid. , p. 165

59. Ibid. , *Poésies et Poèmes*, "L'Enterrement de La Quotidienne", Chant troisième, p. 46 (1824)

appétit et peu de place à sa table. Dans *Monsieur Dentscour ou le Cuisinier d'un grand Homme* (1826), le maître-queux de Villèle commente les désillusions du peuple après l'arrivée au pouvoir de la bourgeoisie :

Voyant de possesseur tant de tables changer,
Le peuple qui jeûnait crut avoir à manger :
Mais les nouvelles dents n'étaient pas moins actives :
Ces grandes tables là sont pour peu de convives;
Ce sont de gros gaillards, ayant bon appétit :
L'un tient la poêle à frire, et puis le peuple cuit. ⁽⁶⁰⁾

Cette fable culinaire tend à prouver que l'égalité n'est guère plus pour la bourgeoisie qu'un principe abstrait ; les faits donnent raison au plus fort, d'où l'ascension sociale du cuisinier sans scrupules. Après 1830, dans le poème "En avant marche", Nerval constate la permanence au pouvoir d'une clique accrochée à ses privilèges, noblesse et bourgeoisie confondues. Mais à la truculence des images gastronomiques succède l'écoeurement d'un Nerval qui n'a plus l'appétit de se battre :

Jeunes et vieux, petits et grands,
Inamovible cour à tous les rois fidèle,
Fouillis de dix gouvernements;
Avocats, professeurs à la parole douce,
Mannequins usés aux genoux,
Tout cela vole et rampe, et fourmille, et se pousse,
Tout cela pue autour de nous ! ⁽⁶¹⁾

Les propos amers des *Poèmes politiques* ne font que prolonger l'hostilité de Nerval à la bourgeoisie déjà manifeste avant 1830 - et ce dès les *Fragments d'un Faust* (1827). Mais il est vrai qu'alors l'accent se déplace, l'animosité croissant envers une catégorie sociale qui a failli à ses engagements et à ses devoirs de partage.

Dès les premiers poèmes, le principe égalitaire fonde les critiques de Nerval à l'encontre de la monarchie. Il conteste tous les privilèges dus au rang, dont le droit d'aïnesse. Il reproche notamment à l'Académie française de tenir compte du nom et pas du mérite de ceux qu'elle reçoit, de préférer "L'homme grand au grand homme, et le rang au génie" ⁽⁶²⁾. Or Nerval, convaincu du rôle social de l'éducation, affirme dans *Les Bienfaits de l'Enseignement mutuel* (1829) que les catégories les plus modestes peuvent accéder au prestige intellectuel :

Cependant on a vu de sublimes esprits

⁶⁰. NPLI, p. 110

⁶¹. Ibid. , *Poèmes politiques*, "En avant, marche !", p. 313

⁶². NPLI, *L'Académie*, p. 142

Sortir du peuple... Alors, gloire à leur hardiesse !
La science a pour eux des lettres de noblesse ! (63)

Le jeu de mot sur "lettres" met les écrivains au premier rang des hommes promus par leur talent. Ceci renforce la similarité et la solidarité entre l'écrivain et le peuple. Pourtant se révèle déjà la contradiction qui marquera longtemps - au moins jusqu'aux premiers textes du *Voyage en Orient* - la position "idéologique" de Nerval. Il ne glorifie le peuple que dans la mesure où certains de ses membres sont capables de reformer une élite, si ouverte soit-elle.

Les textes antérieurs à 1830 révèlent donc un esprit beaucoup moins influençable qu'on pourrait le croire, déjà tiraillé entre des aspirations contradictoires, à la fois démocratiques et teintées d'élitisme, le mépris de la bourgeoisie d'argent unifiant cette double tendance. Peut-être l'esprit critique propre à la *philosophie* libérale a-t-il permis cette ouverture. Il a en tout état de cause rendu sensibles à Nerval certaines limites des idées politiques pour lesquelles il s'engageait. Par exemple, les inconvénients de la mystique révolutionnaire libérale lui sont apparus rapidement. La glorification des actions violentes, caractéristique du "messianisme révolutionnaire" libéral (64) est très présente dans l'oeuvre satirique de Nerval avant et immédiatement après 1830. Entre l'injonction républicaine du poème "Ipsara" composé au plus tard en 1826 :

Aux armes, citoyens, Liberté, Liberté ! (65)

et le titre très martial du poème "En avant, marche !", on ne voit pas qu'il y ait beaucoup de changement. La relative pacification de Nerval n'est donc pas venue subitement du choc de la révolution. Elle faisait déjà partie des virtualités de sa pensée dont témoignent quelques réserves à l'égard du culte napoléonien. L'écrivain évoque dans "La Russie", poème du recueil *Napoléon et la France guerrière* datant de 1826, les remords qui hantent la conscience de l'empereur face au sang inutilement versé :

S'il veut autour de lui promener ses regards,
Que voit-il ? Les débris de son immense armée,
Des squelettes hideux errant de toutes parts
Naguère les appuis de tant de renommée. (66)

Un texte du même recueil passe outre la nécessité polémique d'exalter les régimes politiques antérieurs à la Restauration. Nerval s'y révèle en effet conscient des excès de la Révolution française :

63. Ibid. , "Les Bienfaits de l'Enseignement mutuel", p. 238-239

64. R. Rémond définit ainsi la tonalité de la littérature pro-libérale (*Introduction à l'Histoire de notre Temps*, op. cit. , p. 32)

65. NPLI, *Poésies diverses*, p. 4

66. NPLI, p. 82

Tout un peuple égaré se déchirant lui-même,
 Passant de l'esclavage à la licence extrême,
 D'un excès tour à tour dans un autre emporté,
 Avait vu dans son sein des tyrans homicides,
 Et couvrir leurs forfaits du nom de liberté,
 Puis bientôt renversés par un pouvoir semblable,
 Teindre aussi de leur sang l'échafaud redoutable,
 Que leurs proscriptions avaient alimenté. ⁽⁶⁷⁾

Le ton de certains passages de *Dolbreuse* n'est pas loin ⁽⁶⁸⁾. De même, Nerval, malgré son désir polémique d'exalter Napoléon, fait quelques concessions à la vérité historique et module son enthousiasme partisan. La pièce en prose "Elégie nationale" (in *Poésies diverses*, 1826), cesse de mettre la chute de l'empereur sur le compte du seul complot monarchiste et l'explique par un juste retour des choses : Nerval évoque en effet "ce jour où les peuples vaincus enchaînèrent leur vainqueur, ce jour où l'arbre de la liberté que Napoléon voulait renverser, écrasa le conquérant de ses ruines ensanglantées." ⁽⁶⁹⁾. Le constat succinct "C'était un despote, Napoléon" ⁽⁷⁰⁾ montre une certaine lucidité malgré les nécessités de la polémique et les relations complexes de l'écrivain avec la légende napoléonienne ⁽⁷¹⁾. Les dispositions critiques de Nerval lui permettent donc dès les oeuvres antérieures à 1830 de ne pas s'enfermer dans un libéralisme étroit.

3) Révolte et désillusions

Les idées développées dans les *Poèmes politiques* ne divergent pas radicalement de celles que nourrissait Nerval dans les recueils antérieurs. Mais le ton et l'état d'esprit font la différence. Les *Poèmes politiques*, rédigés après 1830, chantent l'enthousiasme de la révolution et la retombée de cet élan. Le plaisir destructeur des premières satires, la jubilation

⁶⁷. Ibid. , *Napoléon et la France guerrière*, "Appendice", "Le Succès", p. 100

⁶⁸. Dans *Dolbreuse*, certains fragments présentent la Révolution comme un massacre inutile :

Tant de saintes victimes sont m[ortes] sur l'éch[afaud]

Tant d'[hommes?] au front ..

(G. de Nerval, "Le Carnet de *Dolbreuse*", in *Etudes nervaliennes et romantiques* n°X, édité par G. Chamarat, in Presses universitaires de Namur, 1993, p. 24)

⁶⁹. Ibid. , p. 27- 28

⁷⁰. Ibid.

⁷¹. Cf. les analyses de P. Bénichou portant sur le culte de Nerval pour Napoléon (dans *L'Ecole du Désenchantement*, "Nerval et Napoléon", Gallimard, 1992, p. 307). P. Bénichou inaugure ainsi le chapitre cité : "La légende de Napoléon est un des domaines où les frontières de la raison et du délire sont, à cette époque, les moins bien tracées."

burlesque de certaines pièces de jeunesse ont déserté les *Poèmes politiques*. Déception et dégoût s'y expriment avec violence et connaissent un crescendo. Le premier poème, "Le Peuple" n'est qu'un cri d'enthousiasme. Le deuxième poème, "A Victor Hugo", exalte encore la révolution mais stigmatise la trahison des libéraux. Les poèmes "En avant, marche !" et "Profession de Foi" portent l'indignation à son comble. Il s'agit en effet pour Nerval de rompre avec l'engagement politique tel qu'il l'a vécu dans les années précédentes. Il emprunte ici une voie le rapprochant d'un écrivain issu du camp politique opposé : Victor Hugo. Si l'un prend ses distances avec le libéralisme, l'autre fait la moitié du chemin en s'éloignant des ultras. Ils accèdent chacun de leur côté à une indépendance de jugement qui dépasse la satire partisane. L'esprit critique est maintenant devenu pour Nerval une manière de penser beaucoup plus qu'un simple instrument polémique : les désillusions de l'après-révolution le dissuadent de prendre parti au sein du jeu politique et l'engagent à le critiquer dans son ensemble. Cette amertume est romantique et non voltairienne ; et elle nous semble allier la *véhémence* du verbe au désenchantement. Comme Victor Hugo, Nerval "est détrompé de tout", comme lui il ajoute à sa lyre "une corde d'airain" (72). On trouve un écho de cette attitude mélancolique dans *Dolbreuse*. Dans cette ébauche, la Révolution de 1830 est perçue à travers la Révolution française. On y déplore l'inutilité du sang versé et le sacrifice du peuple à la cause bourgeoise :

"Voir le peuple suer des sueurs de sang pour qu'un Barras se soule au Luxembourg
avec des hommes comme ceux-là" (73)

Les *Poèmes politiques* réaffirment vigoureusement la sympathie de Nerval pour le peuple, penchant qu'il partage avec Victor Hugo (74). Dans "Le Peuple", l'écrivain considère désormais cette classe comme le moteur de l'histoire, comme une force agissante dont dépend la stabilité de l'édifice social et notamment l'assise des rois (75). Aussi le poème suivant, "Les

72. cf. infra, note 74

73. G. de Nerval, "Le Carnet de *Dolbreuse*", éd. par Chamarat-Malandain, *Etudes nervaliennes et romantiques* n°X, Presses universitaires de Namur, 1993, p. 24

74. "Les Feuilles d'Automne", pièce XL (1831, in *Oeuvres complètes*, "La Pléiade", Gallimard, 1978, p. 807-808) :

Et détrompé de tout mon culte n'est resté
Qu'à vous, sainte patrie et sainte liberté !
Oh ! la muse se doit aux peuples sans défense.
J'oublie alors l'amour, la famille, l'enfance,
Et les molles chansons, et le loisir serein,
Et j'ajoute à ma lyre une corde d'airain !

75. NPLI, *Poèmes politiques*, "Les Doctrinaires", p. 307 ; le cri du peuple fait

[...]que les rois sur leurs trônes s'émeuvent,
pour sentir s'ils sont bien assis.

Doctrinaires", déplore-t-il le règne des notables résolus à nouer une alliance avec les monarques pour écraser cette force montante. Ces "ministres rétrogrades" qui ont trahi la révolution populaire sont les mêmes libéraux qui ont endoctriné le peuple pour renverser Charles X. A partir de ces événements, Nerval voit dans la bourgeoisie une classe frileuse, laissant au peuple le soin d'agir, mais prompte à profiter des retombées des révolutions :

Ils n'étaient donc point là, ces hommes qui, peut-être
Apôtres en secret d'un pouvoir détesté,
Ont en vain renié leur maître
Depuis que le coq a chanté !
Ils n'ont point vu sous la mitraille
Marcher les rangs vengeurs d'un peuple désarmé...
Au feu de l'ardente bataille
Leur oeil ne s'est point allumé ! (76)

Nerval se détourne donc des tenants de *l'idéologie libérale* qui, non contents de manipuler et de trahir le peuple, se sont compromis avec la monarchie. Mais la déception occasionnée par la trahison du parti libéral a des conséquences plus graves : elle radicalise la position critique de Nerval, condamnant désormais la politique en général. Dans la deuxième partie du poème "En avant, marche!", l'indignation connaît un point d'orgue. Nerval ne distingue plus les libéraux des monarchistes qui lui semblent faire partie du même "fouillis". Aussi renie-t-il en bloc :

La Politique enfin, cette prostituée
De tous les trônes absolus. (77)

Il abandonne la satire personnelle et les critiques ponctuelles qui abondaient dans les *Premières Poésies* dès lors qu'il renonce à tout engagement politique *sérieux*. Du poème "Profession de Foi", titre ô combien ironique puisqu'il est à la vérité une profession de scepticisme, seuls douze vers sont attribués à Nerval en toute certitude par Pétrus Borel. Ceux qui les précèdent sont trop mauvais pour qu'on les lui octroie, d'autant qu'il ne les a pas signés. Mais il a participé à la création collective de ce texte. Le préambule aux douze vers formant l'épigraphe de *Champavert* reflète la volonté de rompre avec tous les partis :

J'aimerais mieux, je crois, manger de la morue,
Des karis à l'indienne ou de la viande crue (...)
Travailler à cent sous la colonne au *Corsaire*,
Ou bien au *Figaro*, comme un clerc de notaire,
Ou bien dans *La Revue* à raison de cent francs,
La feuille in octavo, petit romain, sur grand

⁷⁶. Ibid. , p. 306

⁷⁷. Ibid. , "En avant, marche !", p. 312

Papier, - ou dans *La Mode*, ou *Le Globe*, ou *L'artiste*,
Pour rien, - que de m'entendre appeler Philippiste,
Républicain, Carliste, Henriquinquiste, - Chrétien,
Païen, Mahométan ou Saint-Simonien,
Blanc ou noir, tricolore ou gris, ou vert ou rose;
Enfin quoi que ce soit qui croie à quelque-chose. (78)

S'il est difficile de reconnaître ce qui appartient à Gautier de ce qui appartient à Nerval dans ce poème, si des vers de Nerval inaugurent un recueil de Pétrus Borel, c'est que la satire de l'univers politique, loin d'être une protestation isolée, reflète les sentiments d'une génération. Peu importe que la paternité de quelques lignes demeure énigmatique : les auteurs ont voulu donner à leurs critiques une dimension collective et se préoccupaient peu de distinguer leur bien. La création collective n'est-elle pas une forme de contestation des valeurs bourgeoises, un défi à l'égoïsme de la propriété privée ? Nous montrerons dans notre étude des *Petits Châteaux de Bohême* que les valeurs communautaires des habitants du Doyenné, dont faisaient partie les Bousingots, ont représenté pour Nerval un idéal social ; ici, avant même la vie de bohème, les Jeune France tentent de mettre leur pratique littéraire en harmonie avec leurs idées.

78. Ibid. , "Notes et Variantes", p. 1614-1615

Le projet d'écrire un recueil en commun, les *Contes du Bousingo*, s'inscrit dans la perspective critique et idéaliste de "profession de foi", insoumise aux impératifs de la propriété littéraire. Seul notre écrivain apporte sa pierre à l'édifice en 1832 avec "La Main de Gloire, Histoire macaronique" et "Le Monstre vert", preuve que l'enjeu communautaire du mouvement bousingo lui tenait réellement à cœur et que de tous ces révoltés il n'était pas le moins actif. Désormais, les critiques de Nerval à l'encontre de la société se libèrent du cadre étroit de la satire directe, infiltrant la narration et l'intrigue. Comme disait Alceste : "Point de langage!" (79). Notre misanthrope renonce provisoirement au *discours* de la satire, trop impliqué dans le jeu politique. Il préfère régler ses comptes par l'intermédiaire du récit et du surnaturel. P.G. Castex affirme que les romantiques ont choisi le genre fantastique pour se détourner "d'une réalité dont ils trouvent le spectacle insupportable" (80). Nous montrerons cependant dans quelle mesure les conflits historiques, et notamment celui qui oppose les artistes à la bourgeoisie, réinvestissent l'imaginaire. Le rapport entre la révolte satanique et l'action politique se resserre si l'on en croit l'insertion du "monstre vert" (sous le premier titre de "diable vert") dans le recueil *Le Diable vert, Almanach satirique, pittoresque et anecdotique* (81).

1) Satan et le génie bafoué

Le Diable dans la Littérature (82) de Max Milner révèle l'une des significations du diable selon Byron, signification métaphysique qui n'est pas sans mettre la vogue du satanisme en rapport avec le contexte politique des années 1830 :

"Le mal, c'est la condition humaine, telle que les hommes l'acceptent de la main de celui qu'ils appellent Dieu. Les rôles sont dès lors inversés. Le promoteur du bien, l'ami des hommes, celui qui, le premier les a incités à s'évader de ce cercle de souffrance et de servitude où Dieu les avait enfermés, c'est Satan (...) dans *Cain*, il

79. Molière, *Le Misanthrope*, Acte I, scène 3 in *Oeuvres Complètes*, édité par G. Couton, "La Pléiade", Gallimard, 1971, Tome II, p. 161

80. P.G. Castex, *Le Conte fantastique en France*, J. Corti, 1951, "conclusion", p. 400

81. NPLIII, *Répertoire*, p. 1495 (Nous soulignons : le titre du journal associe le fantastique et la satire)

82. M. Milner, *Le Diable dans la Littérature de Cazotte à Baudelaire*, Tome I, José Corti, 1960

ouvre les yeux du héros sur la cruauté et l'injustice de ce Dieu qui veut être adoré de ceux qu'il torture, et qui distribue au hasard ses faveurs." (83)

Le satanisme n'est pas sans liens avec l'indignation que le spectacle d'une société et d'un univers politique corrompus a engendrée dans le cœur des jeunes écrivains au lendemain de 1830. Pétrus Borel, par exemple, tire du spectacle de la cruauté sociale une mise en cause radicale de la théodicée :

"(...) mais si les hommes doivent vivre en société, pourquoi la Providence en fait-elle d'insociables, pourquoi va-t-elle contre son but? Est-elle donc extravagante ? Une Providence ne saurait l'être. D'ailleurs cette raison n'explique rien, car il est des hommes sociables victimes de la société (...)" (84)

C'est donc l'image d'un dieu sadique, précurseur du dieu de Lautréamont, qui hante le discours du narrateur de *Madame Putiphar* (85). Cette révolte spirituelle est indissociable d'un regard critique sur la création : dissocier comme nous l'avons fait les critiques religieuses des critiques politiques est nécessaire pour la clarté de l'exposition, mais contestable eu égard à la compréhension globale de la révolte romantique. Pas plus que celui de Borel le satanisme de Nerval n'est indépendant de ses préoccupations terrestres et du contexte politico-historique. Aussi Nicolas Flamel confond-il dans la même plainte "l'injustice du Ciel et l'ingratitude des hommes" (86).

L'intrigue de *Nicolas Flamel* nous transporte d'emblée au quatorzième siècle, hors de l'actualité et donc de la satire personnelle. Pourtant, génie méconnu, victime d'une société matérialiste qui l'empêche de libérer les hommes de l'ignorance, Nicolas Flamel, semble une image de Nerval et de sa génération. Comme eux, il se dit lésé dans son désir de voir les "lumières" se répandre (87). Comme eux, Flamel hait la bourgeoisie et voit en son propre échec social un signe de sa supériorité. Cette attitude est à l'image de la réaction des romantiques. Ceux-ci ont "installé l'échec comme une des valeurs positives et (...) comme un des titres de fierté du modernisme européen" (88). Ce mépris et cet orgueil incitent Flamel à

83. Ibid., p. 300

84. P. Borel, *Madame Putiphar*, édition Régine Desforges, 1972, p. 12 : "Souvent j'ai ouï dire que certains insectes étaient faits pour l'amusement des enfants : peut-être l'homme aussi est-il créé pour les menus plaisirs d'un ordre d'être supérieur, qui se complait à le torturer, qui s'égaie à ses gémisséments."

85. Ibid.

86. Ibid., p. 321

87. NPLI, *Nicolas Flamel*, p. 319-320

88. R. Chambers, *Mélancolie et Opposition*, op. cit., p. 26

préférer la damnation à une humiliation auprès des marchands ⁽⁸⁹⁾. Satan théorise ce désir d'absolu ⁽⁹⁰⁾ :

" (...) Un mont est quelque-chose de beau, n'est-ce pas ? un abîme l'est-il moins ? ...
Où donc est le mauvais, le méprisable ? Au milieu ! C'est ce qui n'est ni élevé ni profond. "

L'attirance métaphysique du génie pour la démesure, pour tout ce qui est sublime dans le bien comme dans le mal ne fait qu'un avec le mépris des bourgeois. Ce dédain que Nerval partage avec ceux de sa génération s'attache plus à un état d'esprit qu'à une classe définie : les écrivains du Petit Cénacle professaient une profonde "haine du Bourgeois", par dégoût des tièdes et des "juste-milieu", non par préjugé contre des roturiers. Sur le plan du récit, Nicolas Flamel apporte à l'écrivain une compensation imaginaire : le diable remédie à la situation sociale lamentable de son *alter ego*, l'alchimiste, et lui donne une puissance à la mesure de ses ambitions et de son génie. Il lui offre la deuxième chance que Dieu a refusée.

2) Le magicien contre le militaire

Là encore, la magie noire assouvit les fantasmes et répare les injustices. Ce conte, publié à nouveau bien des années plus tard (en décembre 1852) dans le recueil des *Contes et Facéties* institue durablement le fantastique, non comme un moyen d'évasion, mais comme prolongement de la critique. Le fantastique fausse les lois de la société et de la morale conventionnelle. Notre récit ne rétablit la justice que pour la violer ensuite, selon un principe de déconstruction systématique de l'oeuvre par elle-même, caractérisant la démarche négatrice et l'esprit délibérément pervers des petits romantiques.

Notre conte s'en prend manifestement aux représentants de l'ordre, ce qui ne nous étonnera pas de la part d'un écrivain en révolte contre la société répressive de l'après 1830. Gabrielle Pascal a mis l'accent, dans son ouvrage *Le Sourire de Gérard de Nerval*, sur les implications psychanalytiques de cette offensive contre l'ordre. "La Main de Gloire" n'est autre selon elle que le "récit d'un enfant humilié par le père" ⁽⁹¹⁾. Ce commentaire très légitime mérite d'être complété : ici, lecture psychanalytique et politique s'étayent mutuellement, le père pouvant être considéré comme le symbole de l'autorité. Le conte doit

⁸⁹. Ibid. , p. 320 : "quelle dépendance pour une âme qui a quelque fierté ! Flatter, supplier un homme que l'on méprise; avoir à lui rendre compte du pain que l'on mange et de l'air que l'on respire !"

⁹⁰. Ibid. , p. 326

⁹¹. G. Pascal, *Le Sourire de Gérard de Nerval*, V.L.B. éditeur, Le Castor astral, Québec, 1989, p. 87

donc aussi être lu, nous semble-t-il, dans le double contexte de sa publication et de sa rédaction : en 1832 comme en 1852, dates de la première et de la deuxième publication, la conjoncture post-révolutionnaire semble avoir été déterminante. S'il y a *sourire* de la part de l'écrivain, ce *sourire* est quelque peu satanique et couvre un désir de vengeance inassouvie à l'égard des agents de la répression politique. La première phase décisive du conte se conclut en effet par le meurtre d'un arquebusier arrogant, s'étant vanté d'avoir écrasé la révolte de paysans du Berry ⁽⁹²⁾. L'entreprise répressive est explicitement blâmée par le narrateur. Celui-ci prend en effet le parti des révoltés et plaint "les *croquants*, malheureux paysans français à qui les soldats du roi Henri faisaient la guerre pour n'avoir pu payer la taille, et qui ne paraissaient pas près de se régaler de la célèbre *poule au pot*..." ⁽⁹³⁾.

Mais la fiction remédie aux injustices de l'histoire. Eustache Bouteroue, humilié par cet arquebusier, incarne la revanche du faible sur le fort, grâce à l'intervention surnaturelle de la main enchantée. Le personnage s'était bien révolté contre la morgue de son neveu, mais, comme les paysans dominés physiquement, il n'avait pu aller jusqu'au bout de son geste et cet échec n'avait fait qu'aggraver sa situation initiale. Seule l'intervention d'un magicien engendre sa délivrance : la mort violente de l'arquebusier exauce sa rancoeur (et celle de l'écrivain ?) à l'égard de la force publique. Mais une fin si morale n'est pas pour contenter un bousingot : la main enchantée revient sur celui qui l'a sollicitée, non sans avoir d'abord rendu à une justice sans aveu la monnaie de sa pièce. Ainsi, elle fustige d'un seul mouvement les représentants de la force publique, la magistrature dans la personne du magistrat Chevassut, auteur d'un éloge paradoxal de l'escroquerie ⁽⁹⁴⁾, et enfin la petite bourgeoisie représentée par le courtaud de boutique Eustache Bouteroue, instrument de la vengeance des faibles. Celui-ci doit sa mort à son avarice ⁽⁹⁵⁾, vice que les écrivains romantiques et petits romantiques ne cessent de reprocher à la bourgeoisie. Dans ce conte, tout se passe donc comme si le fantastique inversait le processus historique consistant à immoler le peuple sur l'autel de la bourgeoisie. L'hécatombe des représentants de l'ordre et de la vénalité répare sur le plan imaginaire l'insupportable échec de la révolution de juillet. Cependant, on peut se demander en l'absence de "message" explicite de l'écrivain si cette compensation est totalement satisfaisante. La main enchantée se retournant contre Eustache Bouteroue est peut-être également l'image du cycle de la violence et de la répression dont Nerval a pris conscience en 1830 et dont il constatera à plusieurs reprises le fatal engrenage.

⁹². "On nous a envoyés dans le Berry pour exterminer les croquants.", dit le matamore (NPLIII, *Contes et Facéties*, p. 369)

⁹³. Ibid. , p. 371

⁹⁴. Eustache lui applique involontairement une série de soufflets qui le conduiront à la potence (Ibid. , p. 383-384).

⁹⁵. L'une des conditions du magicien à l'accomplissement de sa vengeance était le paiement de cent écus une fois le sortilège accompli (Ibid. , p. 378).

3) Le sergent envoûté

De même que la main de gloire se retourne contre certains représentants de l'autorité, de même, dans "Le Monstre vert", le conteur vindicatif met la magie noire au service de sa haine contre un représentant de l'autorité, un sergent victime des maléfices du diable. Il y a identité entre le journal *satirique* dans lequel est insérée la nouvelle et le héros diabolique, tous deux nommés "le diable vert". Nerval a joué avec cette identité et mis sa critique de la bourgeoisie sous le signe de satan. Le conte sanctionne deux qualités caractéristiques de la petite bourgeoisie aux yeux des romantiques, le bon sens obtus et l'avarice :

IV MORALITE

C'est ainsi que le sergent fut puni de son impiété, - et la couturière de son avarice. ⁽⁹⁶⁾

La fable punit le matérialisme du sergent qui fonde toutes ses actions sur ses chances de promotion sociale. Naturellement, la morale de ce récit est trop belle pour sembler honnête. Pas plus que les personnages le conteur ne croit au diable ; il prend ses distances avec les diableries qu'il ne cherche pas ici à rendre crédibles. Le satanisme n'est autre qu'un prétexte pour attaquer la bourgeoisie sur deux fronts : celui du rationalisme étroit ; celui de la morale hypocrite, dictée par un pouvoir clérical que les démocrates considèrent comme l'incarnation du dogme ⁽⁹⁷⁾.

⁹⁶. NPLIII, p. 396

⁹⁷. "Le catholicisme restauré, contre-révolutionnaire, apparaît donc comme le symbole de l'autorité, de la hiérarchie dogmatique." (R. Rémond, *Introduction à l'Histoire de notre Temps, II, Le XIXème siècle, 1815-1914*, "Points Histoire", 1974, p. 44)

La désillusion de 1830, la répression des différentes émeutes - citons la révolte des Canuts - qui lui ont succédé, incitent Nerval à s'interroger sur des solutions politiques ne passant pas par l'action violente. L'idée selon laquelle la violence engendre la violence semble peu à peu s'imposer à lui, comme l'indiquent notamment sa critique de l'attentat politique. Ainsi, la réflexion et l'arbitrage prennent le pas sur l'engagement, la distance sur la participation. Cette position extérieure lui permet dans un premier temps d'équilibrer les critiques et confère désormais à ses oeuvres politiques une *actualité intemporelle* que l'on pourra aussi appeler modernité. On peut déjà voir dans ce pacifisme le rapprochement progressif de Nerval avec un Saint-Simon, un Fourier ou un Cabet qui tous "se refusent à un bouleversement violent de la société." (98). Nerval, comme les précurseurs du socialisme, tire les conclusions de 1830 : dans *Léo Burckart*, après l'attentat de Fieschi contre Louis-Philippe qui "provoqua un retournement en faveur du roi" (99), il met en scène l'échec des révoltes sporadiques. Il s'achemine donc vers une nouvelle forme d'opposition.

1) *Les Odelettes*

Parmi les *Odelettes*, les premières à avoir été composées (100) sont également les plus tendancieuses. Pourtant, elles méritent d'être distinguées des *Poèmes politiques* qui faisaient encore allusion à des événements précis de l'actualité. Avec les *Odelettes*, Nerval franchit une nouvelle étape vers l'indépendance politique. S'il s'intéresse toujours à la vie publique, notre écrivain se veut au-dessus de la mêlée, à l'écart du champ clos des polémiques. Ainsi, le poème "Cour de Prison", paru en 1830-1831, n'est certainement pas sans rapports avec la révolution et la répression qui lui fut consécutive. Cependant, aucune allusion directe à un événement particulier ne vient limiter la portée intemporelle d'une oeuvre en faveur de la liberté. Difficile de mettre ce texte sur le compte de l'emprisonnement de Nerval, qui lui est postérieur (101) ; plus ennuyeux encore de le détacher de la vie turbulente et anticonformiste qu'il mène alors et le pousse parfois à troubler l'ordre public. Le poème est politique par le contexte historique de sa publication mais il met l'accent sur une

98. Alexandrian, *Le Socialisme romantique*, Seuil, 1979, p. 26

99. Ibid. , p. 17

100. Il s'agit de "Cour de Prison" (1830-1831) et de "Nobles et Valets" (qui appartient à la suite publiée en 1832).

101. NPLI, "Chronologie", p. XL

notion abstraite, la liberté. Ce concept s'oppose aux catégories de la contrainte à travers des images dénuées de connotation partisane. "L'étroit horizon" encerclant le prisonnier, "les murs grillés" ⁽¹⁰²⁾ disent la coercition. Le locuteur se plaint de la laideur de la prison, de la stérilité de l'espace carcéral. Le désir d'affranchissement s'exprime par l'opposition entre le monde figé, clos de la prison et la légèreté du vent. Le poète envie la liberté absolue de l'oiseau :

Oiseau qui fends l'espace,
Et toi, brise qui passes (...)

Ce poème, pour n'être pas rapporté à une situation historique, n'en a pas moins de par l'évocation de la prison une fonction critique dans le contexte où il été publié.

Le poème "Nobles et Valets" (1832) semble concerner plus directement le personnel politique de la monarchie de Juillet, bien qu'il ne soit pas désigné nommément. Le texte constate la décadence des nobles :

Race des larridons, encombrant les hôtels
Des ministres, - rampante, avide et dégradée ⁽¹⁰³⁾;

Le mot "ministre" nous replonge soudainement dans le milieu politique et dans l'univers des intrigues parisiennes, cadre des *Premières Poésies*. La satire est cinglante, qu'elle s'adresse à la noblesse contemporaine de Nerval réduite à faire antichambre auprès des ministres, ou aux bourgeois corrupteurs des aristocrates. Les allégations à la "Race" - ou au "sang"- peuvent étonner de la part d'un homme qui, dans les poésies de jeunesse, mettait le mérite personnel au-dessus de la naissance. C'est qu'à la rigueur le passé justifie à ses yeux un règne pour lequel les *nouveaux maîtres* sont en revanche dépourvus de titres. La rancune à l'égard des traîtres libéraux est encore vivace. Le passéisme équilibre d'ores et déjà la position démocratique de Nerval : le dégoût du présent le conduit tour à tour à honorer le passé et à se tourner vers le socialisme qui alors représentait l'avenir. La même attitude est sensible dans les articles du *Carrousel*.

2) Conservatisme et terrorisme

Taxer Nerval d'opportunisme pour avoir fondé *le Carrousel* nous semble quelque peu expéditif. Avant de le condamner, il faut d'abord l'entendre. Très éloignés, semble-t-il, du parti-pris monarchiste qu'on leur prête allègrement, les deux articles intéressant notre propos ⁽¹⁰⁴⁾ reflètent une grande indépendance d'esprit, vertu inculquée à Nerval par sa déception à

¹⁰². NPLI, *Odelettes*, p. 334-335

¹⁰³. Ibid. , p. 336

¹⁰⁴. Il s'agit des première et deuxième lettres de l'ensemble "De l'Aristocratie en France".

l'égard du libéralisme. Cette indépendance s'affirme de trois façons : par des déclarations explicites - ainsi dans l'introduction à la réédition de 1838 du *Messenger* ⁽¹⁰⁵⁾ - ; par un amalgame original entre "les idées des théoriciens de la contre-révolution" et "celles de Rousseau" que Monique Streiff Moretti a mises en lumière ⁽¹⁰⁶⁾ ; et enfin par des critiques nuancées, visant aussi bien la violence de la foule aveugle que la noblesse. Cette dernière pèche selon Nerval par son inconscience et par son indifférence aux problèmes du temps.

Les textes politiques de 1836 sont loin d'avoir pour le peuple l'indulgence des poèmes satiriques. Ils le désignent comme une masse aveugle et imprévisible, ce qui semble mettre Nerval du côté des écrivains contre-révolutionnaires. Fort de son expérience de journaliste et de critique théâtral, Nerval juge la foule d'après son attitude au spectacle. Il dénonce l'attention "vulgaire d'un auditoire à bon marché, qui siffle, gronde et mugit tour à tour, et dérange à tout propos l'action, du moment qu'il ne la saisit plus." ⁽¹⁰⁷⁾. Ces propos sont assez durs. Ils signalent un désir d'ordre - le peuple se voit en effet accusé de *déranger* l'action - tout à fait éloigné de l'amusement qu'il ressentira dans les années 1840 face au chahut du poulailler ⁽¹⁰⁸⁾. Mais d'un autre côté, Nerval accuse la noblesse, "mauvaise écolière" de ne s'être pas après 1830 adaptée aux circonstances actuelles à l'exemple du romantisme auquel il appartient désormais de ne pas négliger le peuple, nouvelle force politique et nouveau sujet littéraire. Il se propose donc de lui ouvrir les yeux, jouant auprès d'elle le rôle de Voltaire à la cour de Frédéric II. Son rôle de conseillère met "la noblesse d'intelligence" sur un pied d'égalité avec l'aristocratie du sang, ce qui n'est pas sans ambiguïtés - en effet si la noblesse est de ce fait diminuée, la littérature se rapproche de l'élite - . La parole critique de Nerval change de statut. De satirique, elle se fait didactique.

Nuancé dans ses critiques à l'égard des différentes forces politiques, Nerval l'est aussi dans son point de vue sur la nature des transformations historiques qu'il juge par ailleurs nécessaires. Il prend toujours position en faveur du "mouvement", mais pense que les transformations doivent venir de l'Etat, appuyé par des médiateurs à l'écoute du peuple. Il rejette en revanche le recours à des solutions violentes telles que les révoltes et les attentats politiques. Alors que les premières poésies adoptaient souvent la modalité du chant révolutionnaire et constituaient une incitation directe à la révolte, les articles du *Carrousel*

¹⁰⁵. NPLI, p. 1643 : "L'auteur a examiné, sous une forme légère (...) les idées morales et les opinions passionnées qui font leur force dans les divers esprits, en dehors même des positions et des intérêts. " ; l'introduction ajoute une formule retrouvée dans la préface de *Leo Burckart*, indiquant que l'auteur s'est "presque toujours maintenu au point de vue sceptique (...)".

¹⁰⁶. M. Streiff Moretti, "Gérard de Nerval, Ecrivain politique", *RHLF*, Septembre Octobre 1976, p. 818-834

¹⁰⁷. NPLI, *Articles*, p. 342- 343

¹⁰⁸. Ibid. , *L'Artiste*, 3 mai 1844, "Le Boulevard du Temple, Spectacles populaires" , p. 794

recommandent aux écrivains politiques une grande prudence. "De la Poésie politique et des Héros républicains" (1836), souligne le rôle incitatif qu'ont pu jouer les écrivains dans les violences d'origine politique. Il désapprouve ce manque de modération et rappelle que des catastrophes inutiles peuvent être provoquées par les appels à la violence ⁽¹⁰⁹⁾. Nerval blâme les attentats politiques au nom de la morale commune : sur ce sujet, il ne distingue pas le droit politique du droit commun car il utilise volontiers l'expression péjorative "crime politique". Quelques années après les événements sanglants dont Nerval se sent peut-être en partie responsable, lui qui avait fait chorus avec les libéraux, il désigne les révolutions par des métaphores négatives, celles du déluge ⁽¹¹⁰⁾, de l'hémorragie ⁽¹¹¹⁾ ou de l'incendie ⁽¹¹²⁾. Cette désapprobation touche les "philosophes, ou [de] ces prétendus sceptiques qui acquièrent tant d'influence, à partir du temps de la Ligue, et créèrent en France *l'esprit d'opposition* (...) " ⁽¹¹³⁾. L'expression "esprit d'opposition" montre que la question de l'esprit critique préoccupe Nerval. Lui-même a fait partie de l'opposition et ne semble quitter ce rôle que le temps d'écrire ces articles. Pour l'instant, l'expression "esprit d'opposition" a un sens très fort, elle est synonyme d'esprit révolutionnaire. Mais lorsque, quatorze ans plus tard, Nerval fera l'éloge de l'esprit d'opposition dans *Les Faux-Saulniers*, le terme aura un sens tout différent. Il sera alors question d'une critique impartiale et modérée, contrepoids nécessaire du pouvoir. Pour trouver la juste définition de sa fonction, Nerval a donc hésité entre le statut de poète révolutionnaire et de champion de l'ordre, ne trouvant vraiment un moyen terme que dans les années 1850. *Léo Burckart* est une étape importante dans cette réflexion sur les liens entre l'écrivain et les acteurs politiques. Le drame historique met en effet à l'épreuve la formule du despotisme éclairé envisagée dans les articles du *Carrousel* et confronte aux réalités du pouvoir le désir d'équilibre politique qui s'exprimait dans les textes journalistiques.

¹⁰⁹. Cet article du *Carrousel* n'est pas attribué avec certitude à Nerval, mais a de fortes chances d'être son oeuvre (Ibid. , p. 1645)

¹¹⁰. NPLI, p. 345 : "Bien des navires ont sombré", nous dit Nerval qui rattache le naufrage révolutionnaire à l'épisode biblique en parlant de la décrue des eaux puis de "l'alliance" qui lui a succédé.

¹¹¹. "(...) ce grand fleuve aux eaux sanglantes et sombres, que la Révolution fait couler entre deux siècles." (Ibid. , p. 348)

¹¹². la Révolution française, ne laisse derrière elle, nous dit l'écrivain, que "les cendres amères d'une terre épuisée et morte." (Ibid.)

¹¹³. NPLI, "De la Poésie politique et des Héros républicains", p. 1645

3) Le despotisme éclairé

Oeuvre collective, *Léo Burckart* a beaucoup compté pour Nerval. Le fait que Nerval ait souhaité laisser son nom à un drame qu'il avait écrit en collaboration avec Dumas plutôt qu'à un autre, indique la préférence qu'il avait pour elle. Loin de le renier de la même façon qu'il s'est dédit de ses poésies de jeunesse ⁽¹¹⁴⁾, il a réédité le drame à deux reprises avec des variantes formelles considérables : sous forme de volume en 1839 et au centre de *Lorely* en 1852. Nous avons choisi de ne citer dans la première édition que des extraits inchangés ultérieurement. Ce que nous avons retenu du message politique du *Léo Burckart* de 1838 vaut donc également pour la version finale.

Dans *Les Faux-Saulniers*, Nerval souligne la portée critique de la pièce en relatant les obstacles que le gouvernement de l'époque a tenté d'opposer à sa représentation. Il suggère que toutes ces manoeuvres sournoises, confiscation de son manuscrit, retard dans la livraison de certains costumes, sanctionnaient de manière très habile l'indépendance politique de sa pièce qui n'était pas du goût des autorités. La certitude d'une conspiration contre sa pièce s'exprime également dans une lettre au rédacteur en chef du *Messenger des Théâtres et des Arts* :

"Grâce à ma résolution, aidé de votre concours, mon cher ami, le ministre me rendit la pièce, qui est la seule peut-être qu'on ait pu jouer sous la monarchie, sans que l'encre rouge y eût passé. Malheureusement l'infortuné Harel, n'ayant pu faire les frais de décorations nécessaires, la moitié d'un acte immense, qui représentait l'intérieur des sociétés secrètes, dut être supprimé aux répétitions, et je doute que la censure eût mieux fait que ce hasard spirituel." ⁽¹¹⁵⁾

De même que les articles du *Carrousel*, le drame dénote la recherche de l'équité, de l'arbitrage entre les différentes forces politiques :

"On m'eût loué de rendre les conspirateurs ridicules ; on ne voulait pas supporter l'équitable point de vue que m'avait donné l'étude de Shakespeare et de Goethe, - si faible que pût être mon imitation. " ⁽¹¹⁶⁾ .

Dans ce drame, la noblesse paraît haïssable et la bourgeoisie commerçante est ridiculisée. La complaisance de Nerval pour un peuple d'étudiants agitateurs, sa fascination pour les sociétés secrètes, sont équilibrées par la présence de Léo Burckart, personnage de compromis par excellence.

¹¹⁴. cf. le témoignage cité par P. Bénichou (*Le sacre de l'Ecrivain*, José Corti, 1985, p. 447)

¹¹⁵. NPLI, *Correspondance*, 4, 5, ou 6 mai 1849, p. 1429

¹¹⁶. NPLII, p. 31

Indéniablement, le ridicule est dans ce drame une manière de sanctionner la bourgeoisie marchande. D'entrée de jeu, l'appellatif de "philistin" dont est gratifié un aubergiste par les étudiants conspirateurs ⁽¹¹⁷⁾ donne de la bourgeoisie l'image caricaturale d'une classe inculte. L'apologie de l'industrie à laquelle Nerval s'était livré dans le premier article du *Carrousel* ⁽¹¹⁸⁾ n'aura pas de suite. Les étudiants se rendent maîtres des biens de l'aubergiste du fait de leur supériorité numérique et le désespèrent par leurs propos méprisants. Il n'est pas difficile de dire de quel côté se situe l'écrivain dans cette lutte inégale entre la bourgeoisie commerçante et la bourgeoisie intellectuelle, entre une classe frileuse et une jeunesse bohème : la crainte provoquée chez l'aubergiste par une invasion estudiantine constitue l'un des ressorts comiques du premier acte.

L'aristocratie est loin d'endosser le rôle ridicule qui échoit à la bourgeoisie marchande. Cependant, son portrait, qui n'est pas même atténué par le comique, est rien moins que flatteur : l'inconscience et l'intérêt sont les traits dominants de cette classe. Le prince, que Leo Burckart, son ministre, voudrait préserver d'une fin tragique, vit au milieu des plaisirs et se croit à l'abri des menaces révolutionnaires ⁽¹¹⁹⁾. Sans doute l'avertissement vaut-il pour Louis-Philippe, totalement inapte à régler les problèmes occasionnés par la Révolution industrielle ⁽¹²⁰⁾ et favorisant de ce fait une situation explosive au sein de la classe ouvrière. Quant au chevalier Paulus, espion et secrétaire de Léo Burckart pour lequel "l'importance du résultat devrait faire excuser le moyen" ⁽¹²¹⁾, il fait preuve de machiavélisme. Ce principe guide son ascension au sein de l'Etat et semble couronné de succès puisque Leo, indigné du procédé, se voit en définitive contraint de le récompenser en favorisant son avancement. Cette peinture du milieu aristocratique nous révèle donc le déshonneur de ses membres et la corruption qui gagne involontairement le gouvernement destiné à lui servir de paravent. L'insouciance du prince à l'égard des réalités politiques fait écho aux avertissements du *Carrousel*. Nerval souhaite mettre en perspective les tentatives d'assassinat dirigées contre Louis Philippe en 1835 et 1836 : il ne cherche pas de justifications morales à une action qu'il

¹¹⁷. *Oeuvres complémentaires de Gérard de Nerval*, IV, Théâtre 2, *Léo Burckart*, "Lettres modernes", Minard, 1981, p. 78

¹¹⁸. NPLI, p. 346

¹¹⁹. OCR, p. 226

¹²⁰. "Captif de la bourgeoisie qui était son support et son garant, le gouvernement de Louis-Philippe n'osait pas se pencher sur le monde du travail, corriger du moins les abus les plus criants, fixer par une loi la fourchette des salaires (...) Il ne se préoccupa jamais du travail des femmes, des risques d'accident, du sort des estropiés. Liberté entière était laissée aux patrons." (G. Bordonove, *Ces Rois qui ont fait la France, Louis-Philippe*, Pygmalion, Paris, 1990, p. 189)

¹²¹. Ainsi, il fait passer l'amour de sa maîtresse avant les intérêts de son royaume, qui lui commanderaient un mariage de raison (Ibid. , p. 232)

réprouve mais montre que la responsabilité des attentats politiques incombe trop souvent à leurs victimes aveugles et négligentes.

Dans les articles du *Carrousel*, Nerval avait parfois la dent dure pour le peuple et condamnait sans appel la violence. Dans *Leo Burckart*, l'idéal révolutionnaire trouve cette fois à s'exprimer. Il s'incarne dans le personnage de Frantz et la cohorte des étudiants. La tendance révolutionnaire éclate non sans force et non sans échos dans le public à travers la fameuse tirade :

"Les rois s'en vont... je les pousse !" (122)

Il est bel et bien question dans ce drame de "supprimer" la tyrannie. Nerval met à l'épreuve du théâtre le moyen de libération politique le plus expéditif qui soit. La pièce conjugue d'autre part deux séries de références littéraires, celle du drame shakespearien (123) et celle du drame à la Schiller (124). Or ces modèles renvoient respectivement à la tradition carnavalesque et populaire, et à un théâtre violemment satirique; ces deux influences nous permettent de comprendre de quel côté se situe Nerval bien que son discours n'intervienne en aucune façon dans la pièce. Malgré son opposition à l'assassinat politique, le drame n'en insiste pas moins sur une volonté de changement. L'univers carnavalesque, où peut s'exercer sur le mode imaginaire le pouvoir du peuple, est très à la mode au moment où Nerval et Dumas composent *Léo Burckart*. Victor Hugo en a fait l'instrument d'une parole politique déguisée dès *Cromwell* et dans *Le Roi s'amuse*, pièce frappée d'interdiction en 1832 malgré la faiblesse de ses attaques. Nerval s'était déjà familiarisé avec l'idée du monde à l'envers dans une scène de *Nicolas Flamel* (125). Mais le motif ne devient vraiment subversif que dans la "fête des fous" par laquelle débute pour ainsi dire notre drame. On y voit un étudiant prendre temporairement la place du roi véritable, rendre des jugements et tenir tête au ministre en titre.

Cette scène de carnaval reste en deçà de l'affrontement : Léo réussit à dompter les hors-la-loi qui ne se sentent pas, pour l'instant, de taille à lutter. Ce n'est que partie remise. L'atmosphère bon enfant de ces saturnales une fois dissipée, les étudiants montrent un visage

122. OCR, p. 85 et NPLI, p. 38 (*Les Faux-Saulniers*)

123. "(...) le même reproche pourrait être adressé aux drames historiques de Shakespeare (...)", nous dit Nerval à propos du "scepticisme" dont on l'a accusé (NPLIII, *Scènes de la Vie allemande, Léo Burckart*, p. 72)

124. Nerval définit *Léo Burckart* comme "une composition dramatique, traitée librement à la manière de Schiller" (Ibid.)

125. Certains personnages de ce texte auraient pu aussi bien appartenir à la cour des miracles de *Notre-Dame de Paris*. Nerval emploie d'ailleurs pour caractériser le décor d'une scène le terme de "cour des miracles en raccourci" (NPLI, *Nicolas Flamel*, p. 329)

moins souriant. Dans le quatrième acte du drame de 1839 - et dans la cinquième journée de la version de 1852 - se dévoile le sérieux de l'activité d'opposant politique. Nerval nous fait assister à l'initiation de Léo : celui-ci, lors d'une séance du tribunal secret de la Jeune Allemagne, croyait voir dans le rituel de ses jeunes adversaires politiques un nouveau signe de leur immaturité ⁽¹²⁶⁾. Mais il ne tarde pas à quitter son attitude paternaliste ⁽¹²⁷⁾ et à s'apercevoir que ses héritiers ont évolué et sont en train de déborder sa politique réformiste. Dans notre drame comme dans les *Poésies* ⁽¹²⁸⁾ ou dans *Les petits Châteaux de Bohême*, Nerval voit dans le conflit de générations le moteur de l'histoire ; ce renouvellement permanent justifie le bref séjour de Burckart au gouvernement ; à peine croit-il y avoir imposé ses idées qu'elles sont déjà anachroniques comme il l'explique lui-même au prince :

"Dans tous les pays du monde où une secousse révolutionnaire fait de la minorité une majorité et des idées proscrites les idées régnautes, il se trouve toujours, lorsque le mouvement progressif s'arrête, que ceux-là mêmes qui l'ont fait se trouvent dépassés par les esprits généreux et rêveurs qui veulent arriver aux résultats extrêmes sans passer par les phases intermédiaires." ⁽¹²⁹⁾

L'ancien opposant définit ici comme une loi d'accélération de la liberté. Elle met en échec toute possibilité de conservation des forces en présence. La loi historique dégagée par Burckart et à laquelle il se plie en laissant le champ libre, donne raison au mouvement. Contrairement au discours libéral qui prône la temporisation, la foi dans des facteurs d'élévation sociale tels que l'éducation et l'industrie, les révolutionnaires veulent une action immédiate. Ainsi, le rituel de la société secrète propose une inversion complète de la hiérarchie sociale. Waldeck prononce cette formule consacrée lors de la cérémonie d'admission :

"Je mettrai l'esclave à table et le maître à terre." ⁽¹³⁰⁾

Cette résolution laisse peu de place aux compromis. Or Nerval condamne les méthodes expéditives, le renversement pur et simple d'une classe dominante ne pouvant conduire à la liberté de tous. Le drame comme sa préface vont dans le sens de l'article du *Carrousel*

¹²⁶. Cf. la similitude des propos entre l'acte I (scène 13) et l'acte IV (scène 2). Dans le premier (OCR, p. 138), Burckart parle de "jeux d'enfants", d'"espiègleries d'écoliers", dans l'acte IV (Ibid. , p. 282), il parle de "comédie d'enfants" pour désigner l'assemblée secrète.

¹²⁷. Léo adopte avec les étudiants un ton protecteur : " (...) moi qui, après vous avoir parlé en maître, vais vous parler en père. Allons, enfants (...)" (OCR, I, 13, p. 138)

¹²⁸. NPLI, p. 732 : il s'agit des poèmes écrits entre 1841 et 1846 et notamment "A Louise d'Or Reine" ou "Le Christ aux oliviers"

¹²⁹. OCR, op. cit. , III, 6, p. 230

¹³⁰. OCR, ibid. , IV, 3, p. 284-285

réprouvant l'assassinat politique ⁽¹³¹⁾ . Dans la préface de *Léo Burckart*, deux ans après avoir critiqué les actions violentes, Nerval n'a pas changé d'avis puisqu'il déclare :

"(...) J'ai toujours haï l'assassinat politique, qui n'amène jamais que le contraire du résultat qu'on attend (...)" ⁽¹³²⁾

Ainsi, Nerval envisage la politique comme un équilibre fragile, comme un système de poids et de contrepoids extrêmement sensible aux moindres modifications, analyse contemporaine de celle d'Alexis de Toqueville ⁽¹³³⁾. Le progressisme de Nerval achoppe sur le souvenir d'un échec. Le drame bourgeois encadre le carnaval ; Frantz n'écoute que son coeur mais Léo parle le discours de la raison et se pose, tout comme Nerval pendant les années 1836-1839, en arbitre du jeu politique. Quelque peu traumatisés par leur responsabilité morale à l'égard des révoltes et des attentats, Nerval et son personnage principal tiennent le milieu entre l'absolutisme et le fanatisme révolutionnaire, ce milieu qui est un point d'équilibre et non le signe d'un opportunisme tiède. Nous pourrions donc parler d'une forme de libéralisme modéré si le "scepticisme" de l'auteur ne venait remettre en cause toute forme d'engagement de sa part. Nerval demeure critique à l'égard de tous les partis en présence, si du moins on admet la conformité de ses voeux personnels avec ceux de Burckart :

"Tenant compte de la facilité des erreurs humaines, j'ai supposé un honnête homme, ami de la justice et du progrès, qui essaie, d'un côté, de modérer les esprits trop impatients, et qui, de l'autre, refuse de s'associer à une réaction aveugle." ⁽¹³⁴⁾

Le souci principal de Nerval est désormais d'échapper à tout enthousiasme fanatique et de garder sa distance critique à l'égard des différentes doctrines, en bon disciple de Voltaire. Frantz même, qui se jette à corps perdu dans l'action politique au point de s'apprêter à commettre un assassinat, refuse de ne faire qu'un avec sa cause comme ses camarades fanatisés :

"Quand tout sera prêt, appelez-moi. Non pas même, faites-moi un signe et vous me retrouverez, courageux et fidèle. En attendant, laissez-moi marcher dans mes plaisirs ou mes peines, au-devant de mes espérances ou de mes déceptions. Je hais cet esprit farouche qui méprise toute fantaisie, toute gaieté, tout amour (...). Croyez-

¹³¹. cf. supra p. 31-32

¹³². OCR, op. cit., *préface*, p. 2

¹³³. C'est pourquoi celui-ci accorde tant d'importance à la séparation des pouvoirs. Le projet d'écrire *De la Démocratie en Amérique* (1853-1840) lui a été inspiré par le contraste entre "les nations d'Europe (...) ravagées par la guerre ou déchirées par les discordes civiles" et la stabilité du peuple américain (A. de Tocqueville, *De la Démocratie en Amérique*, "Bouquins", R. Laffont, 1986, p. 40). Il espère que, grâce à des réformes constitutionnelles, "les mouvements du corps social pourront [dans les futures démocraties] être réglés et progressifs." (Ibid., p. 46)

¹³⁴. Ibid.

moi, mes amis, on peut préférer les bougies d'un salon aux lampes d'une tabagie, le vin de chypre à la bière, une femme élégante à une fille d'auberge et n'en pas moins aimer pour cela l'Allemagne, n'en pas être moins pour cela un bon patriote. " (135)

"L'esprit oppositionnel" dont parle R. Chambers n'est pas seulement une forme de duplicité mais aussi une manifestation d'indépendance radicale de la part des romantiques (136). Cet esprit nous semble trouver ses sources dans la distance critique ou encore dans le scepticisme dont se réclame Nerval. L'attitude de Frantz est un mélange de détachement aristocratique et d'engagement en faveur de la démocratie comparable à celui des Jeune-France. Ce monologue aurait pu servir de justification tardive à des écrivains qui étaient à la fois "ennemis de la réaction" et "suspects aux démocrates" (137). Le 30 août 1831, un article du *Figaro* dénonçait en ces termes l'inconséquence des membres du Petit Cénacle :

"Novateur, il [le Jeune France] prend naturellement parti pour la liberté, il est patriote, quelquefois républicain. Mais c'est par étrangeté. Car il ne s'habille pas comme le peuple. IL rougirait au contraire d'être dans ce cas. Mais il défend le peuple parce que le peuple est spontané, brut, dramatique, carré, fortement coloré, barbu." (138)

L'accusation méconnaît la cohérence profonde résultant de la liberté irréductible de l'artiste, de son anticonformisme radical annonciateur du dandysme. Pour Frantz, l'engagement politique recrée des contraintes diamétralement opposées, mais comparables dans leur symétrie, à celles de la vie de cour. Il s'émancipe donc des attitudes stéréotypées attachés à sa cause politique et brandit le drapeau de l'excentricité comme l'a fait et le fera encore Nerval. Il revendique la révolte individuelle, déjouant les pièges de l'engagement que les générations futures d'écrivains politiques ne sauront pas toujours si bien contourner.

Léo Burckart débouche sur un constat d'échec, celui de la monarchie éclairée. En particulier, et sans revenir sur des considérations de morale politique déjà explicitées par Ross Chambers, l'homme de pouvoir manque à la fois à son voeu d'impartialité et à son rôle d'arbitre. Le chevalier Paulus, ne pensant qu'à ses intérêts personnels, désillusionne Burckart sur ce point :

¹³⁵. NPLIII, *Lorely, Scènes de la Vie allemande*, Léo Burckart, p. 116

¹³⁶. "S'il y a dans les premières années du Second Empire, une "gauche" et une "droite" de la littérature française, les grands textes que j'appellerai modernistes échappent, en raison de cette duplicité, à cette catégorisation, de toute manière grossière." (R. Chambers, *Mélancolie et Opposition*, op. cit. , p. 23)

¹³⁷. R. Jasinski, *Les Années romantiques de Théophile Gautier*, Vuibert, 1929, p. 77

¹³⁸. *Ibid.* , p. 78

"Un homme d'Etat qui veut demeurer au pouvoir doit s'appuyer ou sur le peuple ou sur le prince, ou sur la popularité, ou sur la faveur. Or, l'un de ces appuis vous manque déjà, et l'autre va vous manquer bientôt. " (139)

Le chevalier sous-entend que l'esprit partisan peut seul réussir en politique, l'indépendance et l'équité conduisant immanquablement à la solitude (140). Notre drame est donc à la fois en continuité et en rupture avec les articles du *Carrousel*. Il prolonge la critique du fanatisme politique et des solutions violentes apportées aux conflits historiques. Mais *Léo Burckart* apporte des éléments nouveaux. Tout d'abord, le drame renoue avec le peuple en faisant appel au carnavalesque. Ensuite, il met en scène l'échec de la solution proposée dans le *Carrousel* : la coopération entre le pouvoir monarchique et le pouvoir spirituel que représente la littérature (141). Pour lui, il est définitivement admis que l'écrivain doit dans la mesure du possible se tenir en dehors de la vie politique. Ce drame représente la politique comme un échiquier sur lesquels les pièces se déplacent sans que changent les règles du jeu. Nerval ne cessera de dénoncer le blocage de l'histoire dans ses écrits journalistiques.

139. OCR, p. 247-248

140. La conclusion du drame donne d'ailleurs raison au chevalier, l'intrigue se soldant par de brillantes promesses pour lui tandis que Burckart "abandonne [ses] rêves d'autrefois et [ses] actes d'hier" (Ibid. , p. 314)

141. L. Burckart était un écrivain politique avant d'accéder au pouvoir.

IV - JOURNALISME D'OPPOSITION - 1838-1848

"Traditionnellement, le pouvoir, c'est ce qui se voit, ce qui se montre, ce qui se manifeste (...) Le pouvoir disciplinaire, lui, s'exerce en se rendant invisible ; en revanche, il impose à ceux qu'il soumet un principe de visibilité obligatoire."⁽¹⁴²⁾

Tandis que la production littéraire des années 1840 à 1848 est peu marquée par la politique, les articles alors publiés par Nerval dénoncent les mesures autoritaires de la monarchie de Juillet. Ces allégations concernent l'action répressive du pouvoir à l'égard des comédiens et de l'art populaire; il rappelle que ces derniers ont toujours suscité la méfiance des autorités religieuses et civiles. Ainsi, la réflexion politique de Nerval s'élargit et prend une dimension socio-historique. Il ne s'intéresse plus seulement aux personnages ou aux partis politiques mais aux méthodes de répression les plus banales et les plus quotidiennes. Du même coup, il associe l'histoire de l'art à celle des persécutions politiques, la culture populaire et l'opposition. Porteur d'un jugement sur l'histoire, il adopte un ton plus proche du constat nostalgique que de l'agressivité pamphlétaire. Ses observations n'en sont pas moins destinées à ouvrir les yeux du lecteur sur les atteintes portées à la liberté d'expression et de création. C'est à une censure sournoise et quotidienne que les artistes et les écrivains se heurtent à partir de 1837, d'où la nécessité d'adopter une tactique de circonstance ⁽¹⁴³⁾ : une censure de fait plus qu'une répression avouée s'abat sur eux, comme en témoignent les historiens actuels. En 1835 était parue une loi de censure sur la presse sous l'impulsion d'Adolphe Thiers, trois mois après l'attentat contre la personne de Louis-Philippe. Elle n'était valable que pour deux ans ; néanmoins, une censure de fait s'est exercée sur le pays par la suite, signe que le gouvernement voulait "brider l'esprit critique" ⁽¹⁴⁴⁾ sans l'avouer par des mesures légales. Mais cette situation ne date pas d'hier et Nerval en est conscient. Depuis l'Empire déjà, et plus encore pendant la Restauration, maintes tracasseries avaient déjà rendu la vie dure aux petites salles populaires, dont certaines avaient dû fermer leurs portes, la censure réduisant tantôt le

¹⁴². M. Foucault, *Surveiller et Punir*, "Bibliothèque des Idées", Gallimard, 1975, p. 189

¹⁴³. Nous développons ici la thèse de R. Chambers sur l'écriture oppositionnelle de Léo Burckart (Chapitre III, "Duplicité du Pouvoir et Pouvoir de la Duplicité", *Mélancolie et Opposition*, les Débuts du Modernisme en France, José Corti, p. 72-95)

¹⁴⁴. "Après l'attentat de Fieschi (le 28 juillet 1835), les "lois de septembre" bridèrent la liberté d'expression, rendant notamment presque impossible l'exercice de la critique politique dans les journaux. Pour les théâtres aussi, l'atmosphère s'alourdit; non seulement il y eut l'établissement d'un régime d'autorisation préalable, mais le gouvernement se donna la garantie d'une clause de clôture pour des motifs d'ordre public (...)" (P. Berthier, *Le Théâtre au XIX^{ème} siècle*, P.U.F., 1980, p. 8)

nombre d'actes, tantôt le nombre d'acteurs pouvant paraître sur scène ⁽¹⁴⁵⁾. Les menées des différents gouvernements contre les théâtres populaires s'inscrivaient dans une tendance plus large datant de la fin de l'Ancien Régime, consistant à ressentir la gaieté du peuple comme une menace pour l'ordre public. Dans son *Histoire culturelle de la France*, Maurice Crubellier ne dit pas autre chose. Il constate l'hostilité du clergé et des autorités civiles à toutes les turbulences traditionnelles à partir du moment où la raison et l'Etat deviennent tout puissants. Paradoxalement, la Révolution française met fin à certaines licences de l'ancien Régime :

"Le droit au désordre que la jeunesse regarde comme un droit absolu et sans cesse renouvelable : droit à l'amusement, au bruit, au châtement des personnes dont la conduite déplaît à la communauté sociale, à diverses compensations, n'est plus admissible dans la société nouvelle : l'ordre étatique est indivisible comme la république et comme la raison. Le rationalisme culturel, qu'il soit jacobin ou bonapartiste, est totalitaire. Les fêtes ne sauraient subsister, si elles doivent subsister, que dans le cadre des règlements, ceux qu'édicte hier le clergé, puis ceux des préfets et des municipalités. " ⁽¹⁴⁶⁾

Tous ces éléments mettent en évidence la clairvoyance de Nerval quant à son époque, l'écrivain ayant analysé tous ces faits avec beaucoup de justesse sans pour autant avoir le recul des historiens. Le titre du premier des trois articles publiés dans *L'Artiste* sur le Boulevard du Temple, haut lieu du théâtre populaire, "Le Boulevard du Temple / Autrefois et Aujourd'hui" ⁽¹⁴⁷⁾, en dit long sur la méthode comparative que Nerval souhaite adopter. L'histoire s'impose dès lors à lui comme le mode de questionnement du présent le plus fructueux, comme le moyen le plus sûr de ne pas être dupe de l'actualité et donc comme l'un des principaux atouts de l'esprit critique. L'enquête historique va démontrer que le progrès des libertés est loin d'être avéré et dévoiler l'action pernicieuse des gouvernements contre des manifestations théâtrales qu'il juge subversives. Elle permettra en même temps d'établir une généalogie de la résistance au pouvoir. Les trois articles sur le Boulevard du Temple, l'un de mars 1844, les deux derniers de mai 1844, sans être directement satiriques parce qu'aucune agressivité ne s'y fait sentir, n'en sont pas moins porteurs d'un constat défavorable à la monarchie de juillet. Dès ce moment, la philosophie de l'histoire est subordonnée à une vaste critique de la société moderne ⁽¹⁴⁸⁾. Face à l'émergence d'une répression occulte, il appartient à l'opposant de rendre

¹⁴⁵. Ibid. , p. 7

¹⁴⁶. M. Crubellier, *Histoire culturelle de la France*, "Collection U", 1974, Armand Colin, p. 85; Encore aujourd'hui, les déguisements ne sont autorisés sur la voie publique qu'au moment de Mardi gras.

¹⁴⁷. NPLI, *Articles*, *L'Artiste*, 17 mars 1844

¹⁴⁸. Cette hypothèse, G. Chamarat l'a développée à propos des *Faux-Saulniers* et d'*Angélique* (voir notamment *Nerval et l'Incendie du Théâtre*, p. 75)

visible ce qui est caché et de se rendre lui-même invisible. La référence constante de Nerval à l'occultisme n'est pas ici la marque d'un esprit coupé de la réalité.

1) La censure voilée et dévoilée

L'article du 17 mars 1844 intitulé "Le Boulevard du Temple / Autrefois et Aujourd'hui" tisse de nombreux parallèles : l'analogie entre le sort du théâtre en Italie et en France, les comparaisons entre la scène italienne des années 1830 et celle des années 1840, entre l'état du théâtre français à la fin du dix-huitième siècle et pendant la monarchie de juillet; enfin, la confrontation plus décisive entre la liberté d'expression d'un journaliste du dix-huitième siècle et les contraintes pesant sur notre écrivain. De tous ces parallèles se dégage l'idée d'une régression des libertés peu flatteuse pour le régime en place.

Le parallèle entre le théâtre populaire d'hier et celui d'aujourd'hui met en évidence l'action de nettoyage policier - et politique - entrepris contre les divertissements de boulevard depuis la fin de l'ancien Régime. Le même acharnement caractérise les architectes français résolus à rétrécir le Boulevard du Temple ⁽¹⁴⁹⁾ et la police napolitaine. Elle a en effet "balayé tous ces bateleurs sans aveu qui vivaient si bien en faisant rire, et qui sont passés sans nul doute à l'état de meurtriers" ⁽¹⁵⁰⁾. Nerval attire l'attention du public sur les moyens d'action détournés dont dispose une société répressive, méthodes certes moins rapides qu'une intervention policière, mais tout aussi efficaces parce que plus discrètes. L'écrivain montre que la censure, redoublant son action, fait de sa propre existence un sujet tabou. Tel semble l'objectif du récit où Nodier rend visite à un théâtre des Champs Elysées. Première constatation, le comédien qui jouait Polichinelle a été censuré sur un couplet de son répertoire, trop anglophobe au goût du gouvernement. Deuxième grief à l'égard de la monarchie de juillet, sa censure interdit au comédien de rendre publiques les causes de la suppression du couplet. Ce que Nerval dénonce, c'est donc à la fois un gouvernement qui ne tolère aucune dissidence et la dissimulation d'une censure qui voudrait se faire oublier. L'écrivain, en situant la scène dans une "humble baraque, abandonnée des enfants et des militaires" ⁽¹⁵¹⁾, nous laisse mesurer la surveillance capable de s'exercer sur un théâtre plus fréquenté.

¹⁴⁹. Les prévisions de Nerval à ce propos se sont d'ailleurs vérifiées lors des travaux d'Hausmann en 1862. Le "Boulevard du Crime" "fut jeté à bas par les décisions d'Hausmann. Le percement du futur boulevard Voltaire condamna tous ces théâtres à la disparition ou au déménagement." (Patrick Berthier, *Le Théâtre au dix-neuvième siècle*, op. cit. p. 11)

¹⁵⁰. Ibid., p. 780

¹⁵¹. NPLI, p. 778

La disparition progressive des lieux de divertissement populaire est pour Nerval le signe d'une liberté amoindrie. Elle s'accompagne d'une répression accrue à l'égard des formes d'expression plus savantes que sont la littérature et le journalisme. Se comparant à un "auteur de la fin du dix-huitième siècle", notre écrivain lui reconnaît une plus grande licence qu'il n'en a lui-même :

"On voit que la liberté des critiques de cette époque s'étendait des théâtres jusqu'aux boutiques." (152)

L'écrivain conclut d'ailleurs l'article par une remarque à ce sujet :

"Les pamphlétaires d'alors avaient des privilèges de style et d'investigation que l'on conteste fort à nos feuilletonistes qui leur ont succédé. Il y aurait aujourd'hui dix procès pour chaque page d'écrits pareils, frondant sans façon auteurs, acteurs, directeurs et limonadiers. Il est vrai que cela s'imprimait à *Memphis* ou bien dans le fond du Puits de la Vérité." (153)

2) Secrets et jeux de l'opposition

Les conclusions de cette enquête historique sont donc bien pessimistes. L'esprit frondeur a toujours été persécuté et cela continue. En remontant dans le temps, Nerval instaure un lien entre lui-même, "G. de N.", et les auteurs du dix-huitième siècle : il tient à l'obligation de rester dans l'ombre. La même stratégie d'énonciation - le détour, la transposition - s'impose aux écrivains satiriques ou réformateurs. Les plus anciens parlent depuis un lieu imaginaire (*Memphis* ou le puits de vérité). Nodier s'affuble du surnom de *Polichinelle* (154). Le comédien ne parle des rois qu'au moyen de pronoms indéfinis (155). Quant à l'auteur de notre article, il ne se sent pas autorisé à reprendre tous les arguments de son collègue du dix-huitième siècle et se garde bien d'accusations trop précises ou trop véhémentes. Le journaliste s'inscrit donc dans une tradition satirique à laquelle on ne peut appartenir et s'initier qu'à condition de savoir déchiffrer certains signes. Les tenants de l'esprit critique apparaissent - tels Burckart signant Léo, tels les révolutionnaires allemands assemblés dans des sociétés secrètes (156) - comme les adeptes d'un ordre clandestin. Sans doute les rapports de Nerval avec la franc-maçonnerie l'ont-ils amené à créer un lien entre le fonctionnement des loges et la démarche des opposants au pouvoir. Le père de Nerval était

152. Ibid. , p. 781

153. Ibid. , p. 782

154. Le saltimbanque s'abreuve pendant sa conversation avec Nodier d'un "*Polichinelle* liquide" mais ce détail était certainement un clin d'oeil de Nerval au pseudonyme de Nodier.

155. Ibid. : Il parle de "l'Autre" pour désigner Charles X (Ibid. , p. 779 et *Notes* p. 1797)

156. O.C.R., IV, *Léo Burckart*

franc-maçon et notre écrivain a composé un poème destiné à une réunion philanthropique de la loge des Sept-Ecossais ⁽¹⁵⁷⁾. L'écrivain n'a donc pas seulement été mis en contact avec les franc-maçons par le hasard de liens de parenté superficiels. Ils ont influencé de bonne heure sa réflexion politique et inspiré l'une de ses premières productions.

Mais cette activité secrète ne revêt pas la solennité qu'elle affichera par exemple dans *Voyage en Orient*. Il s'agit plutôt ici d'un jeu du chat et de la souris entre le pouvoir et les opposants. Puisque les pseudonymes et allusions sont, si l'on en croit le *nom de guerre* choisi par Nodier, un "secret de polichinelle", la cryptographie est moins pour les écrivains satiriques une façon de se protéger qu'une marque feinte de respect et de soumission à la censure. Pour peu que l'on s'incline devant l'autorité de l'Etat en feignant d'en avoir peur, on peut pratiquement tout dire, telle est la leçon de ce texte qui joue double jeu : se réfugier sous un pseudonyme transparent, se montrer conscient des pouvoirs de la censure et donc soucieux de la "lettre" des lois sur la presse, mais en trahir l'esprit, insister sur ce qu'elle veut effacer, à savoir son existence même. Ce jeu constituera l'une des principales stratégies des *Faux-Saulniers*, six ans après cet article. Ici s'affirme donc le caractère ludique de l'activité d'opposant. La communauté des esprits frondeurs ne se prend pas au sérieux comme le montre Nerval dans le préambule de son premier article sur le Boulevard du Temple, plein d'ironie à l'égard de lui-même et du prétendu "dévouement à l'art" ⁽¹⁵⁸⁾ qui le pousse à aller se divertir dans des lieux peu recommandables. L'humour est de fait mis à l'honneur dans les deux autres articles sur le Boulevard du Crime et justifie le sentiment de solidarité entre l'écrivain et les comédiens menacés. Dans "Le Boulevard du Temple / Spectacles populaires" ⁽¹⁵⁹⁾, Nerval présente la lutte inégale entre la police et les petits théâtres comme un combat entre le sérieux et la fantaisie, entre l'ordre et l'anarchie :

"Il n'y a plus de tréteaux ! ... Où sont les tréteaux de Bobèche ? Où sont ceux de Galimafré, son rival ? art perdu, noms éternels ! En vérité, la joie populaire s'en va : les règlements de police l'ont tuée." ⁽¹⁶⁰⁾

De fait, le tableau que brosse Nerval des lieux de divertissement populaire évoque un climat de débauche et de brassage social, de turbulence et de vie s'accommodant assez mal du respect de l'ordre ou de la morale. On s'y montre peu déférent à l'égard des personnes de la bonne société composant le parterre et placées stratégiquement en position d'infériorité. Nerval s'en amuse dans son développement sur les "Vivres dramatiques" ⁽¹⁶¹⁾:

¹⁵⁷. NPLI, Notice des *Bienfaits de l'Enseignement mutuel*, p. 1551-1553

¹⁵⁸. Ibid. , *L'Artiste*, 17 mars 1844, p. 778

¹⁵⁹. Ibid. , 3 mai 1844

¹⁶⁰. Ibid. , p. 791

¹⁶¹. Ibid. , p. 794

"- Maintenant, que voulez-vous que l'on fasse d'un débris de saucisse, quand on dîne à l'amphithéâtre; - on le jette négligemment sur les messieurs de l'orchestre et des galeries : tous les peuples sont faits ainsi.

Plaisir de peuple, direz-vous; eh non, plaisir de seigneur. Bonstetten raconte qu'au plus beau temps de l'aristocratie vénitienne, les bourgeois du parterre étaient forcés de tendre des parapluies, parce que les seigneurs des loges ne se gênaient point pour cracher sur eux."

Ici, l'écrivain rapproche le peuple et la noblesse, allant à l'encontre des préjugés. Il se plaît à évoquer des situations où la hiérarchie sociale est remise en question. Lui-même s'inclut dans le public bourgeois croulant sous les "trognons de pommes" et autres détritrus (162). Il illustre ainsi sa parfaite maîtrise du "rire populaire ambivalent" exprimant "l'opinion du monde entier en pleine évolution dans lequel est compris le rieur" (163). L'écrivain anoblit le peuple, lui reconnaissant une intelligence à laquelle la gaieté n'enlève rien. Les spectacles qu'il affectionne soulèvent des questions trop délicates pour que la police les tolère : ainsi, Nerval évoque la forme de "protestation contre l'esclavage" que représente un spectacle du Gymnase pittoresque, *Le Tremblement de Terre de la Guadeloupe* (164). Il suggère également que l'intérêt de l'Etat est d'interdire les divertissements populaires parce qu'il préfère maintenir les classes modestes dans l'ignorance :

"Le roi de Prusse va consacrer, dit-on, un théâtre à la représentation des plus grands faits historiques; le cirque pourrait aussi réaliser cette pensée au profit de l'instruction et de la moralité populaires; mais un tel établissement aurait besoin d'être encouragé par l'Etat. " (165)

D'autre part, une allusion dans cet article à Rousseau, autodidacte, démocrate avant la lettre et père de la pédagogie, renforce l'idée selon laquelle le théâtre populaire jouerait un rôle éducatif peu apprécié du gouvernement (166) :

"Rousseau mettait son suprême bonheur à lire pendant son dîner, n'est-il pas aussi spirituel, quand on ne sait pas lire, d'écouter en dînant un spectacle qui intéresse ?"

L'entreprise d'acculturation (167) ainsi dénoncée va de pair avec la campagne menée contre les nouveaux pédagogues du peuple, les écrivains et journalistes.

162. Ibid.

163. M. Bakhtine, *L'Oeuvre de François Rabelais*, 'Tel', Gallimard, 1970, p. 20-21

164. NPLI, *L'Artiste*, 3 mai 1844, p. 794

165. Ibid. , p. 795

166. Ibid. , p. 794

167. "Acculturation : issu du vocabulaire des anthropologues nord-américains de la fin du XIXème siècle, le terme désigne les mécanismes d'apprentissage et de socialisation, l'intégration d'un individu à une culture qui lui est étrangère et, plus fondamentalement, les processus et

3) Mission de l'homme de lettres

Pédagogique semble en effet aux yeux de Nerval la mission des savants et des écrivains, si du moins l'on en croit son commentaire de janvier 1845 sur le livre d'Arsène Houssaye intitulé *Portraits du dix-huitième siècle* ⁽¹⁶⁸⁾. La légère condescendance avec laquelle il explique que le peuple ne *pense pas l'histoire* mais reste un exécutant, est en accord avec la couleur libérale du journal dans lequel l'article a été publié. Il déclare sans ambages :

"(...) une grande révolution n'est point l'oeuvre de l'esclave qui brise sa chaîne, mais de l'homme éclairé qui reconquiert ses droits. " ⁽¹⁶⁹⁾

Ainsi, le potentiel subversif du peuple suggéré par exemple dans les articles sur le boulevard du Temple ne serait véritablement mis en mouvement que par les penseurs. Il faudrait d'après ce texte que les philosophes du dix-huitième siècle convoquent "les classes inférieures à de bruyantes saturnales" pour qu'elles se mettent en marche. Notre écrivain a décidément du mal à choisir entre une interprétation libérale et une philosophie démocratique de l'histoire. Un mois plus tard, cette fois dans *L'Artiste*, il semble encore changer d'avis, évoquant les sources populaires - carnavalesques - de la démocratie et regrettant que la Révolution - plus bourgeoise que populaire dans ses chefs - ait supprimé les traditions qui rappellent cette dette ⁽¹⁷⁰⁾ :

"(...) la plupart furent supprimées par la Révolution (...) Si les Latins regrettaient le temps de Saturne, n'avons-nous pas à regretter la Grèce et Rome, tristement parodiées dans nos institutions modernes? La *Démocratie* elle-même, à qui nous répondons ici, ne cherche-t-elle pas à ramener le règne des dieux de la matière ou de ses forces divinisées?"

Malgré cette hésitation sur le rôle véritable du peuple dans les bouleversements historiques, Nerval reste convaincu de la nécessaire résistance de l'écrivain au pouvoir et de l'importance de sa mission.

changements entraînés par les contacts et interactions réciproques entre groupes ethniques différents (assimilation, affrontement, création de nouvelles identités.). G. Ferréol, *Dictionnaire de Sociologie*, A. Colin, "Cursus", 1991, p. 5

¹⁶⁸. NPLI, *Le Constitutionnel*, 28 janvier 1845, "Portraits du dix-huitième siècle...", p. 897

¹⁶⁹. Ibid. , p. 898

¹⁷⁰. Ibid. , "Le Boeuf gras" , *L'Artiste*, 9 février 1845, p. 902. Nerval souligne le lien entre la métaphysique et la politique, entre le retour aux religions oubliées ("dieux de la matière") et le renouveau social.

(*L'Artiste*, 1er septembre 1844, NPLI, p. 835)

4) Paradoxes sur la prison

Dans l'article "Mémoires d'un Parisien" (171), Nerval rappelle dans le récit de sa détention les entreprises répressives du gouvernement de Louis-Philippe ; mais ce récit est aussi l'occasion pour lui de mettre à l'épreuve le discours des républicains. Il exprime en effet avec un humour glacial des sentiments mitigés à l'égard du peuple. Cette froideur nouvelle - qu'on songe à l'enthousiasme du poème "Le Peuple" - manifeste sa distance à l'égard des engouements hâtifs dictés par l'ignorance : Nerval se méfie des engagements irréfléchis qui engendrent les trahisons. Ses critiques portent sur les idées reçues. On ne doit pas cependant négliger le caractère paradoxal de cet article où l'élitisme et le mépris aristocratiques jouxtent l'exaltation de la vie en communauté. L'émergence de la prison comme lieu utopique marque l'influence des nouvelles doctrines sociales et religieuses sur Nerval.

Contexte politique

L'article "Mémoires d'un Parisien" amalgame probablement des souvenirs de 1831 et de 1832 : en effet, Nerval a, semble-t-il, séjourné deux fois en prison (172). Le titre de l'article ("Sainte Pélagie, en 1832"), exhibe cependant la volonté de rattacher historiquement cette détention au complot de la rue des Prouvaires et de prendre pour sujet la répression politique :

"Il s'agissait alors, autant que je puis m'en souvenir, du célèbre complot de la rue des Prouvaires, auquel on avait rattaché notre pauvre souper par je ne sais quels fils embrouillés." (173)

En soulignant son innocence, le narrateur attire l'attention sur l'arbitraire policier et sur l'existence de ce que nous appellerions aujourd'hui "le délit de faciès" :

"(...) du sein d'une foule immense, composée, comme toujours, en majorité de simples curieux, on extrayait les plus barbus et les plus chevelus" (174)

Il est vrai que la barbe n'était pas alors un attribut indifférent puisqu'elle signalait une identité bousingote et, plus largement, des opinions de "gauche" (175). Les policiers ont, nous montre Nerval, une conception de l'ordre très sélective puisqu'à trouble égal, ils choisissent d'arrêter les ennemis politiques du régime.

171. NPLI, p. 744, *L'Artiste*, 11 avril 1841

172. NPLI, p. 1630

173. Ibid. , p. 744

174. Ibid. , p. 745 ; le "délict de barbe" est à nouveau l'objet de la satire dans *Les Faux-Saulniers*

175. Ibid. , note 6, p. 1790

Les clichés républicains à l'épreuve

L'inconscience comique du prévenu qui, pris de boisson, s'endort profondément lors de sa première nuit de détention, dédramatise ce séjour en prison. Le narrateur ne se sent pas le moins du monde impliqué par la condition qu'il décrit. A la différence de Victor Hugo (176), qui mettait beaucoup de rage froide dans la peinture des lieux carcéraux, ou d'Eugène Sue qui se plaisait à créer des situations pathétiques mettant aux prises le "bon" prisonnier avec la racaille (177), ou encore de Pétrus Borel qui faisait de l'emprisonnement une lente agonie et une abominable déchéance (178), Nerval ne raconte pas son séjour en prison dans un but social. Lorsqu'il insiste sur certains détails sordides, ce n'est pas pour en appeler à la pitié, mais à la complicité horrifiée du lecteur. Son ironie, visant particulièrement le lexique pénitentiaire, montre un net détachement, et même un certain dégoût à l'égard de ses compagnons d'infortune. Ainsi, Nerval utilise les italiques lorsqu'il rappelle que ses codétenus le nommaient "*le nouveau*" (179). Ce graphisme laisse percevoir la réticence du narrateur vis-à-vis de ce vocable par lequel les prisonniers s'approprient sa personne. De manière comique, Nerval donne une explication au caractère peu "social" de son texte. Il déclare en toute franchise et sans aucun scrupule idéologique qu'il est plus facile d'être républicain de loin que de près. Exposé à la "*corvée*", le narrateur paie ses compagnons pour y échapper :

"On comprend avec quel plaisir je me rachetai de la charge que m'imposait l'égalité républicaine, et je me disais, en y songeant, qu'il eût été peut-être moins pénible, en fait de corvée, de faire la chambre d'un roi que celle d'un peuple. Les gens qui avaient fait la Jacquerie n'avaient peut-être pas prévu ma position. " (180)

Malgré l'humour de ce passage, on ne saurait sans parti-pris passer sous silence la pose aristocratique du narrateur. Il est possible que la volonté de provoquer le public soit à l'origine de cette attitude. Rien n'est épargné pour bousculer le confort des idées toutes faites : dans ce texte, la fascination-répulsion pour les "classes dangereuses" n'a pas encore cédé la place à la charité et à la pitié d'un écrivain lui-même marginalisé.

176. V. Hugo s'implique - parlant notamment à la première personne - dans un récit qui n'a pas de fondement autobiographique, celui du *Dernier jour d'un Condamné*.

177. On se remettra en mémoire le chapitre où la prison est comparée à une "fosse aux lions" avec toutes les références aux martyrs chrétiens que cela implique (E. Sue, *Les Mystères de Paris*, Editions libres, Hallier, 1978, tome IV, p. 30)

178. P. Borel met beaucoup de hargne, de révolte sadienne dans sa description du calvaire de l'homme en prison qui "expie les torts de sa race" (*Madame Putiphar*, Edition Régine Desforges, 1972, p. 342-343)

179. NPLI, p. 748 ; on retrouve cette ironie dans *Les Faux-Saulniers* (NPLII, histoire de l'archéologue suspect, p. 85) : "On y plaça l'archéologue (...) Un seul voleur se trouvait dans cette voiture. Il (...) dit au nouveau pendant qu'on attelait : "Bonjour, vieux zigue (...)"

180. Ibid.

"Paradoxe et Vérité"

Le parti-pris autobiographique et réaliste de Nerval a pour but de dégonfler la baudruche des belles paroles philanthropiques. Les clichés démocratiques ne correspondant à aucun contact réel avec le peuple, Nerval préfère un éloge paradoxal de la prison qui, par ricochet, atteint l'univers extérieur. Il décrit la prison comme un Etat en miniature, véritable république des opposants au pouvoir, unis par leur condition d'adversaires du gouvernement dans une parfaite harmonie :

"Il était merveilleux de voir l'ordre parfait et même l'union qui régnaient entre ces prisonniers de diverses origines" (181).

La prison acquiert peu à peu l'allure d'une utopie, par un renversement de valeurs qui affecte négativement le reste de la société. Nerval pousse assez loin le paradoxe qui fait de la prison "l'idéal de l'indépendance absolue" où l'on jouit de "toutes les libertés et de tous les droits de l'homme et du citoyen" (182). Phalanstère ou république, le regret de cette abbaye de Thélème pousse le prisonnier à une conduite étrange :

"Je dînais fort gaiement avec plusieurs de mes nouveaux amis lorsque j'entendis crier mon nom au bas de l'escalier avec ces mots : "Armes et bagages ! " qui signifient : en liberté. La prison m'était devenue si agréable, que je demandais à rester jusqu'au lendemain. Mais il fallait partir. Je voulus du moins finir de dîner ; cela ne se pouvait pas. Je faillis donner le spectacle d'un prisonnier mis de force à la porte de la prison. " (183)

Nerval exagère à dessein l'agrément de son lieu de séjour. La question posée dans ce passage est la suivante : si l'on est plus libre à l'intérieur de la prison qu'au dehors, si l'on y est plus heureux, qu'en est-il de la société ordinaire ?

Cet art du paradoxe, Nerval l'institue ouvertement comme un instrument de critique et de dévoilement privilégié dans l'article intitulé "Paradoxe et Vérité" (184), et publié dans *L'Artiste* le 2 Juin 1844. Cet article, résumant sous la forme de maximes philosophiques les griefs de Nerval à l'égard de son temps, file le paradoxe sur la prison déjà inauguré dans *Dolbreuse*, ébauche datée de 1830 (185). La déclaration suivante nie toute idée de progrès moral :

181. Ibid. , p. 746

182. Ibid., p. 749

183. Ibid., p. 750

184. Ibid. , p. 809

185. In *Etudes nervaliennes et romantiques*, X, Presses universitaires de Namur, mars 1993

"Aujourd'hui l'on mettrait Jésus à Bicêtre, on guillotinerait Mucius Scaevola, et l'on condamnerait Brutus aux travaux forcés." (186)

Elle englobe dans la même condamnation la répression politique et la réclusion des fous. Pour Nerval, qui a vécu son premier internement, folie et dissidence politique ont la même portée subversive. La part de l'humanité incarcérée - dont il a fait partie à double titre, en tant que fauteur de trouble et en tant que malade mental - serait selon lui la meilleure. Le sujet est désormais impliqué personnellement dans ses réflexions amères sur l'Etat carcéral. Une réflexion approfondie justifie sa critique de la société. Dans l'ébauche de *Dolbreuse* et dans certains passages de "La Main de Gloire", déjà, Nerval tenait à peu de choses près les mêmes propos (187). L'expérience vécue n'est pas déterminante mais conforte une pensée élaborée indépendamment des circonstances. Elle révèle à travers les trois maximes suivantes l'écart entre la morale apparente, cautionnée par les lois, et la vertu :

"La vertu, chez les uns, c'est la peur de la justice ; chez beaucoup, c'est faiblesse, chez d'autres, c'est calcul." (188)

"Il serait plus aisé de faire observer les lois et de maintenir l'ordre dans un peuple de scélérats que dans un peuple d'hommes vertueux ; plus la race humaine ira se détériorant, plus l'ordre s'y établira d'une manière satisfaisante. Botany-Bay est un modèle de civilisation." (189)

"Où vous voyez les lois mieux observées, croyez qu'elles sont mieux éludées, et que moins il y a de fripons aux galères, plus il y en a dehors." (190)

Nerval dénonce le vice des régimes autoritaires qui font régner la crainte et non l'amour du Bien, la ruse et non la morale. La police maintient l'ordre ; mais l'ordre n'est qu'une façade : il

186. NPLI, p. 809

187. On trouve dans *Dolbreuse* à peu près la même sentence : "Et qui ont fait de la soc[iété] un mauv[ais] lieu où les caresses d'une femme sont à celui q[ui] offre le plus d'or" (Ibid. , folio 2, recto, p. 14)

188. Ibid. , p. 810

189. Ibid. , p. 811. Botany-Bay était une colonie pénitentiaire australienne. Cette maxime et celle qui la précède soulignent l'insuffisance des lois déjà affirmée dans *Dolbreuse*. Dans ce brouillon, il apparaît en effet que la distraction favorite des contemporains de Nerval est de contourner une justice soucieuse de faire régner l'ordre et non la vertu. Ainsi, un personnage de ce texte affirme : "Mon a[mi ?] tout ce qui n'est pas déf[endu] est permis. Voilà la morale du siècle" ("*Dolbreuse*", folio 3, verso, p. 18). Un autre passage contient la même idée : "Et comme à Sp[arte] ce n'est plus le délit qu'on punit c'est la malad[resse]" (Ibid. , folio 6, recto, p. 30)

190. Ibid. On trouve textuellement cette déclaration dans *Dolbreuse*, folio 1, recto, p. 11 : "Je ne vois pas de raison pour que la race hum[aine] s'améliore Pour que l'on ait gagné en honneur et en vertu mais en savoir vivre et savoir faire oui plus d'esprit moins de coeur Ou vous voyez la loi mieux observée croyez qu'elle est mieux éludée et moins il y a de fripons aux galères, plus il y en a dehors."

est inversement proportionnel à la vertu d'une collectivité. Sans nul doute, Nerval règle ici ses comptes avec le gouvernement de Louis-Philippe qui, devenu impopulaire, doit en partie sa survie à des mesures coercitives. Ainsi, Nerval oppose radicalement le Bien à la sécurité de l'Etat et l'ordre à la vertu. Il n'y a pas pour lui de bonne action en soi : il mesure la valeur d'un acte à la liberté de son auteur.

Une autre attaque sanctionne le décalage entre l'égalité de droit et l'inégalité de fait. Déjà, dans l'article "Mémoires d'un Parisien", Nerval montrait que l'argent régissait la vie de la prison comme la vie extérieure, notamment par la distinction entre les prisonniers ordinaires et les locataires de la "pistolet", expression métonymique du pouvoir de l'argent (191). De même, dans "Paradoxe et Vérité", il oppose l'immoralité de son siècle et les agissements du Christ :

"Le Christ, dont la parole fut *égalité*, ne choisit pas ses apôtres ni parmi les puissants, ni parmi les riches, ni parmi les forts ; il les prit même simples d'esprit et les illumina de son souffle, pour montrer que si l'intelligence est maîtresse du monde, c'est comme provenant du ciel. " (192)

Ce sont les principes de la société bourgeoise issus de la Révolution française que Nerval remet ici en cause ainsi que les injustices sociales révélées, au tournant du siècle, par les enquêtes sanitaires. C'est aussi peut-être son propre orgueil, lui qui voulait fonder une *noblesse d'intelligence* et connaît désormais la fragilité de la raison. Nulle couleur politique ne se dégage de ces maximes si ce n'est le désir de s'opposer au gouvernement, par quelque extrémité que ce soit. La phrase :

"Les systèmes les plus contraires viennent souvent aboutir à un même résultat ; l'extrême chaleur fait éprouver la même sensation que le froid excessif. " (193),

lue dans le contexte de "Paradoxe et Vérité", nous semble être la métaphore politique résumant la position de Nerval, d'autant qu'elle nous rappelle les "Mémoires d'un Parisien", où les partis d'opposition républicaine et carliste se trouvent dans la même prison (194), réunis pour des opinions diamétralement opposées.

Bien que fragmentaires et très hétérogènes, ces articles portent en germe la philosophie de l'histoire développée dans les textes futurs : la vision qu'a Nerval de l'avenir n'offre pas l'idée d'un progrès mais la perspective d'une régression. En effet, la comparaison entre le passé et le présent permet non seulement de constater la résurgence de l'arbitraire,

191. Ibid. , p. 746

192. Ibid. , p. 810

193. Ibid. , p. 810

194. Ibid. , p. 747

mais aussi de discerner une nouvelle forme de coercition qui, par le biais de la surveillance, s'étendrait à l'ensemble de la société et non plus à l'univers circonscrit de la prison. L'acquis essentiel des écrits journalistiques est l'histoire comparative que Nerval ne cessera d'utiliser pour évaluer son époque. D'autre part, à travers cet article se fait jour un haut souci de moralité auquel la justice superficielle de ses contemporains ne répond nullement. Déjà, les allusions à la parole évangélique, et notamment aux *Béatitudes*, annoncent l'évolution de Nerval vers l'idée d'une association entre politique et religion.

La période comprise entre les prémisses de la révolution de 1848 et l'avènement de l'Empire correspond pour Nerval à une phase d'espoirs et de désillusions politiques. Face à la récupération de la révolution, Nerval dénonce la persistance de l'arbitraire et de l'oppression. Il développe une vision pessimiste de l'histoire. Il voit dans ce retour de l'autorité en France et dans les débuts de la colonisation en Orient le résultat de l'éternelle lutte historique entre les *francs* et les peuples autochtones.

1) L'espoir

Dans *Les Monténégrins*, Nerval est sous l'influence du bouillonnement intellectuel qui a précédé la révolution : la pièce a en effet été achevée en 1847. Il se montre fidèle à la liberté des peuples et met en scène l'insurrection grâce à laquelle les Monténégrins espèrent reconquérir l'indépendance nationale. L'amour entre un soldat napoléonien et une espionne du Monténégro tempère le conflit historique : l'oeuvre défend d'une manière un peu facile l'existence de valeurs universelles - l'humanité, l'amour - transcendant les oppositions entre les hommes. L'intérêt principal de la pièce que Nerval n'a pas revendiquée réside à nos yeux dans le nouveau point de vue de l'auteur à l'égard du mythe napoléonien : alors que dans les oeuvres de jeunesse prévalait l'éloge de l'empereur perçu comme le libérateur de L'Europe, le grand personnage apparaît ici dans sa fonction d'opresseur des peuples, à travers le regard de résistants patriotes.

Les *Monténégrins*, par leur optimisme, constituent une parenthèse dans la production des années 1830 à 1849, seul moment où, entre deux révolutions manquées, Nerval semble reprendre espoir. Dès mars 1848, l'enthousiasme retombe et "Le Peuple" datant d'août 1830 est à nouveau publié, répétition qui dit la difficulté de créer face aux balbutiements de l'histoire. *Le Marquis de Fayolle*, oeuvre inachevée, confirme ce pessimisme historique.

2) Le roman historique caduc

Les troubles mentaux affectant la santé de Nerval ont sans doute été en grande partie responsables de l'inachèvement du *Marquis de Fayolle*. Cependant, Nerval a manifestement *choisi* de ne pas reprendre le feuilleton interrompu et c'est sur la cause de cette capitulation que nous voulons nous interroger. Elle s'explique à notre avis par les multiples contradictions en germe dans le roman : distorsion entre la réalité fratricide des révolutions et le désir de compromis gagnant peu à peu les deux principaux protagonistes, Georges, le républicain, et son père royaliste ; partage de Nerval entre la tentation tragique et la conscience de la dérision de l'histoire ; tension, surtout, entre le réel décevant et la philosophie de l'histoire positive sous-jacente au roman historique.

Jacques Bony met l'inachèvement du *Marquis de Fayolle* sur le compte d'un refus du "recours au père" (195). Cette solution mêle astucieusement les motifs psychanalytiques et les raisons politiques. Pourtant, le marquis de Fayolle n'a rien d'un père autoritaire et obtus comme c'est si souvent le cas dans l'oeuvre de Nerval, ce qui déclenche alors légitimement la critique et la révolte. Il semble plutôt que la volonté d'atténuer le conflit entre le père et le fils, soit responsable de l'impossibilité à dénouer le roman. Le roman rapproche affectivement et politiquement le père et le fils malgré leur appartenance à des partis opposés. Il nous semble donc plutôt que nous soyons face à deux postulats incompatibles : un idéal de paix et de compromis, et la nécessité de tenir compte de la réalité historique passée et présente, notamment des journées de juin, de l'instauration d'une dictature militaire dès ce moment (196), de sa prolongation jusqu'en décembre 1848 et du retournement de l'opinion en faveur des droites, aboutissant à l'élection de Louis-Napoléon Bonaparte, candidat du parti de l'ordre, avec soixante-quinze pour cent des suffrages le 11 décembre 1848 (197).

L'intrigue du *Marquis de Fayolle* dévoile le rêve de Nerval : reconstituer la famille humaine disloquée par l'adversité politique. La volonté de rapprochement du marquis à l'égard d'un fils tardivement révélé, ses propos pacifistes et les doutes de Georges quant au bien-fondé de son action révolutionnaire nous autorisent à penser que Nerval imagine de faire composer la noblesse et la bourgeoisie, la monarchie et la république. D'ailleurs, chacun des deux personnages porte dès le départ en soi un compromis : le marquis, aristocrate éclairé,

¹⁹⁵. "De même que la Révolution s'est terminée par un appel au Père en la personne de Bonaparte, la deuxième République a déjà placé à sa tête un personnage qui, comme Fayolle, porte un nom illustre et s'est fait auparavant le champion de la démocratie." NPLI, "Notice", p. 1902

¹⁹⁶. R.Rémond, *La Vie politique en France*, Tome II, 1848-1879, Armand Colin, 1969, p. 25

¹⁹⁷. Ibid. , p. 76

souligne lui-même la contradiction entre son action politique en faveur de la monarchie et sa participation, jadis, en Amérique, à la défense d'une "République contre le principe royal" (198). De son côté, Georges est un "bâtard" : il est sans le savoir un noble acquis aux idées nouvelles, tout comme son père. Chacun des deux personnages ressent la monstruosité des guerres civiles : ils ont en commun l'héritage de Voltaire et la haine du fanatisme. Nerval insiste sur la symétrie des deux personnages et, à quelques pages d'intervalle, montre que le père et le fils sont dans les mêmes dispositions : le marquis de Fayolle déclare que la guerre civile lui "fait horreur" (199) et la compare à un "effroyable incendie". De son côté, Georges connaît un cas de conscience lorsqu'il réalise, ironie savamment concertée par le romancier, que son père d'adoption a été tué et sa mère emprisonnée au nom des idées qu'il défend (200). Absurde peut lui apparaître la *libération forcée* des bénédictines, passant par l'entremise des *bleus* d'une claustration volontaire à un emprisonnement imposé. Cet épisode réveille ses scrupules religieux et modère son ardeur républicaine.

D'autre part, l'intrigue favorise un rapprochement entre le père et le fils incarnant des forces politiques opposées. Le marquis de Fayolle se montre conscient de sa faute et soucieux de l'expiation. A partir du chapitre XII de la première partie, où le marquis se met en quête de son fils, le roman historique bascule dans l'idéalisme. La symbolique est transparente : père prodigue, le marquis de Fayolle incarne l'aristocratie, négligente à l'égard du peuple et décidée à réparer son incurie. En effet, rien, pas même l'humiliation, ne détourne le marquis de cette quête : on le voit renoncer à sa superbe et prendre un "ton suppliant" pour apprendre d'une paysanne ce qu'est devenu son fils (201), le tout sur fond de carnaval :

"Une autre troupe de paysans, hommes, femmes et enfants, apportait *le père Carnaval*, que, le lendemain, mercredi des Cendres, on devait noyer dans l'étang d'Epinais en expiation de ses gloutonneries des jours gras." (202)

Cette notation "couleur locale" ne semble pas gratuite mais chargée symboliquement : ce père expiant ses jours de débauche n'est autre que l'image bouffonne du marquis de Fayolle et de toute la noblesse inconséquente. Mais l'allégorie n'est pas purement critique : comme *Carnaval*, Fayolle est appelé, par une attitude de contrition, à se régénérer après le sacrifice. Le carnaval, résolution symbolique et consensuelle des conflits sociaux latents s'oppose à la révolution et à la guerre civile. En cela, il correspond au désir de conciliation qui semble celui de Nerval dans cette ébauche romanesque. Ainsi, la critique générale se dégageant de cette

198. NPLI, *Ibid.*, p. 1244-1245

199. NPLI, p. 1245

200. "Georges, assis dans un coin du parloir, semblait abîmé dans de douloureuses pensées." (*Ibid.*, p. 1237)

201. *Ibid.*, p. 1194

202. *Ibid.*

étude est celle du fanatisme politique ; mais cet idéal de paix sociale est incompatible avec la véritable histoire des révolutions, celle de 1789 comme celle de 1848.

L'histoire est-elle une tragédie, un dilemme entre les liens familiaux et la politique ou un drame ? Là encore, l'impossibilité de trancher entre deux visions et deux esthétiques concurrentes semble avoir perturbé la bonne conduite de l'intrigue. Les deux tonalités se mêlent en effet dans l'oeuvre. Ainsi, comme dans la tragédie, l'idée d'une fatalité pesant sur une famille et d'une nécessaire expiation est omniprésente. Cette notion tragique, réactualisée par Joseph de Maistre, est particulièrement sensible au père Péchard dont le nom est à cet égard très significatif (203). Autre caractéristique de la tragédie, politique et famille interfèrent. Au moment de la confrontation entre la comtesse de Maurepas et son fils illégitime, la supérieure de l'abbaye trouve des accents raciniens pour apostropher sa progéniture (204), mais la scène s'arrête au seuil du tragique puisqu'elle n'en vient pas à maudire son fils. D'autre part, la connaissance qu'a le marquis de Fayolle de l'existence de son fils retarde l'éventuelle catastrophe occasionnée par l'appartenance des deux personnages à des partis opposés. Ainsi, le geste du marquis baissant les armes devant son fils et lui passant les pouvoirs en lui tendant son épée est anti-tragique : il appartient au drame et non à l'esthétique classique (en même temps, il s'éloigne de l'histoire contemporaine de Nerval). Nous savons d'après les réflexions de l'écrivain dans l'un des articles du *Carrousel* que sa conception de l'histoire moderne est éloignée de la tragédie. Il la désigne comme "une comédie plus risible que joyeuse, un drame médiocre plus bizarre que saisissant" (205) et les événements récents ne l'ont certainement pas fait changer d'avis. Nerval est donc partagé entre une vision divinisée, idéaliste, et une conception plus humaine de l'histoire. Une telle indécision peut avoir été dommageable à la conduite du récit et révèle sans doute les incertitudes de l'écrivain quant à la philosophie de l'histoire, ce mélange de réalisme sceptique et de foi en la transcendance qui ne cessent de débattre (206).

Enfin, la comparaison entre *Les Faux-Saulniers* et *Le Marquis de Fayolle* nous éclaire sur la position de Nerval à l'égard du roman historique à la Walter Scott, tel que l'a analysé G. Lukacs : s'il remanie considérablement le genre dans *Les Faux-Saulniers* c'est sans doute qu'il le trouve, en tant que tel, inapte à illustrer l'histoire moderne et la rupture de 48. Dans son ouvrage sur le récit Nervalien, J. Bony note que Nerval aborde souvent un genre

203. La marquise de Maurepas, sous l'influence de Péchard, pense également que "la main de Dieu" agit sur les événements historiques et prodigue ces châtements (Ibid. , p. 1241)

204. "Quant à vous, dit-elle en fixant sur Georges un regard irrité... Quant à vous qui venez insulter Dieu jusque dans son temple (...)" (Ibid. , p. 1240)

205. Ibid. , p. 342

206. Cette ambivalence est d'ailleurs sensible du point de vue de la répartition des personnages qui s'opposent deux à deux et du point de l'instance narrative, elle-même dédoublée.

lorsqu'il "tombe en désuétude" (207). Cette habitude n'a pas seulement des aspects négatifs : pour avoir éprouvé en écrivant *Le Marquis de Fayolle* l'inadaptation de la philosophie de l'histoire de Walter Scott à une époque de désillusion, Nerval renouvellera le genre; le pastiche inabouti du roman historique Scottien, est une étape nécessaire à la création d'une forme plus originale et moderne de roman historique. La philosophie nervalienne de l'histoire est incompatible avec l'optimisme du roman historique classique, fondé sur la croyance en une résolution positive des conflits (208). Sa critique persistante de l'idée de progrès politique et social (articles de 1844 sur le théâtre populaire) ne peut s'accorder avec l'esprit de Walter Scott. *Le Marquis de Fayolle* impose en effet l'histoire comme méthode d'investigation critique, lucidité hostile au *romanesque* dans son sens le plus plat. Le prologue du roman montre les narrateurs fictifs, l'un rêveur, l'autre réaliste et lucide, en quête du sens de l'histoire :

"Vers la fin de Septembre, deux voyageurs, dont l'un écrit ces lignes, avaient entrepris une tournée en Bretagne. Tous deux fouillant le passé et recherchant dans les châteaux en ruine des enseignements pour l'avenir." (209)

Nerval remet ici à l'honneur l'étymologie du mot histoire - "enquête". L'historien travaille sur le terrain : il se déplace physiquement et mentalement, avec toutes les remises en question que suppose le voyage - comme le montrera aussi le récit oriental - . Il est également mobile sur l'échelle du temps : on ne fouille pas seulement des vestiges mais bel et bien *le passé*. Cet exercice intérieur, imaginaire, est le fondement indispensable de l'esprit critique dont la compétence repose sur la comparaison. Le passé n'intéresse pas Nerval en tant que tel : le rôle de l'historien est de faire signifier une représentation figée de l'histoire, "la ruine", pour le présent et pour l'avenir. Sa parole sera donc éminemment critique et didactique. Dans le prologue du *Marquis de Fayolle*, Nerval met seulement en place le projet d'un roman historique en accord avec ses ambitions critiques. Il ne l'accomplira vraiment que dans *Les Faux-Saulniers*, pleinement conscient de la menace pesant alors sur la république. *Le Marquis de Fayolle* est une contradiction dans les termes : il s'inspire d'un modèle scottien alors que Nerval a déjà conçu l'idée d'un roman historique modernisé. L'image des deux historiens est en effet le prélude à la vision éclatée de l'histoire qui domine dans *Les Faux-Saulniers*.

207. J. Bony, *Le Récit nervalien*, José Corti, 1990, p. 37

208. Selon Georges Lukacs (*Le Roman historique*, "Payothèque", Payot, 1972, p. 27), le roman historique classique reflète la philosophie hegelienne de l'histoire comme "support et facteur de réalisation de l'esprit humain."

209. NPLIII, p. 1133

3) L'antiroman historique moderne

Comme les articles de 1844 sur le théâtre, le feuilleton paru en 1850 dans *Le National* remet en cause l'idée de progrès. Nerval gauchit volontiers la réalité historique pour lui donner une signification tendancieuse. En donnant Angélique de Longueval pour aïeule de l'abbé de Bucquoy ⁽²¹⁰⁾, le narrateur accorde une dimension mythique à l'activité oppositionnelle de ses personnages, centrale dans *Les Faux-Saulniers*. Les opposants appartiennent désormais à une famille qui a ses lettres de noblesse. Implicitement, cette filiation permet à Nerval de poser la question suivante : le narrateur, originaire du Valois, a-t-il plus de liberté que ses ancêtres ? L'aller-retour permanent entre le présent du narrateur et l'histoire n'est pas seulement une contrainte due à l'absence du manuscrit sur l'abbé de Bucquoy : il est pour Nerval un moyen de mesurer son époque à l'aune du passé.

L'analogie et la dislocation

"Dans la mesure où ce n'est pas le caractère unique des événements qui est représenté, l'histoire est modernisée (...) L'histoire se dissout en une multitude de curiosités et d'excentricités." ⁽²¹¹⁾

La réponse de Nerval à la question sur le sens de l'histoire est évidemment négative. L'histoire n'est pas progression, résolution positive des conflits mais répétition, comme l'indique le recours permanent à l'analogie entre des époques éloignées sur l'échelle du temps. L'existence de cycles historiques met en cause l'idée d'une progression continue et d'une liberté accrue. En plaçant un poème sur l'incendie de la Bastille au centre du feuilleton ⁽²¹²⁾, l'écrivain semble indiquer que la destruction de ce symbole a fermé un cycle

²¹⁰. "Gérard fait d'Angélique la grand-tante de l'abbé, d'une façon entièrement fantaisiste, il faut bien le dire." (J. Bony, *Etudes nervaliennes et romantiques*, VII, "Le Dossier des Faux-Saulniers", 1984, p. 27)

²¹¹. G.Lukacs, *Le Roman historique*, op. cit. , p. 195-196

²¹². Le narrateur transcrit ces vers d'André Chénier au début de *l'Histoire de l'Abbé de Bucquoy* :
L'enfer de la Bastille à tous les vents jeté

d'oppression pour en inaugurer un nouveau, où la coercition serait moins visible mais d'autant plus redoutable. Au début de l'oeuvre, Nerval résume le premier cycle antérieur à la révolution dans un compte rendu de l'histoire de l'abbé de Bucquoy :

"Ce livre se rapporte à l'histoire spéciale de la Bastille : il donne des détails sur la révolte des Camisards, sur l'exil des protestants, sur cette célèbre ligue des faux-saulniers de Lorraine, dont Mandrin se servit pour lever des troupes régulières qui furent capables de lutter contre des corps d'armée et de prendre d'assaut des villes telles que Beaune et Dijon. " (213)

Ainsi, la fin du premier cycle coïncide avec celle de l'ancien Régime (la mort de Mandrin ne la précède que d'un demi-siècle). Le point choisi par Nerval au sein de cette durée n'est pas, loin de là, une période faste : l'abbé de Bucquoy a vécu au moment de la monarchie absolue de Louis XIV, à une époque où les résistances à un pouvoir abusif sont pratiquement anéanties :

"Les hôtels du Marais étaient le dernier refuge de l'opposition bourgeoise et parlementaire. Quelques personnes de la noblesse, derniers débris de la Fronde, se faisaient voir parfois dans ces vieilles maisons, dont les hôtels déserts regrettaient encore les jours où les conseillers de la Grande Chambre et des Tournelles traversaient la foule en robe rouge, salués et applaudis comme des sénateurs romains du parti populaire. " (214)

Cette période historique voit cependant l'amorce d'un mouvement d'hostilité au pouvoir amplifié au milieu du XVIIIème siècle grâce à Mandrin et culminant à la Révolution française. Après cette explosion commence une deuxième phase historique, à la fois semblable, la liberté y étant toujours réduite, et différente par les méthodes du pouvoir. Le narrateur en est le héros, réplique de l'abbé de Bucquoy auquel il ne cesse de se comparer. L'analogie entre les deux cycles historiques débouche sur le constat d'une régression : la solitude des opposants au pouvoir est accrue. Contrairement à l'abbé de Bucquoy, qui s'était entouré des contrebandiers, le narrateur ne fait jamais que s'apparier, tantôt avec son "ami breton" (215), tantôt avec son ami d'enfance Sylvain.

L'excentricité des forces de renouvellement historique n'a d'égale que l'organisation accrue des forces conservatrices. A mesure que les esprits subversifs sont plus

Vole, poussière infâme et cendre inanimée;
Et de ce noir tombeau la sainte liberté,
Altière, étincelante, armée,
Sort. (NPLII, p. 120)

213. Ibid. , p. 7

214. Ibid. , p. 129

215. Ibid. , p. 53

isolés, les instances répressives prolifèrent et coordonnent plus efficacement leur action, si l'on en croit l'enquête sur les prisons et la surveillance à laquelle se livre Nerval. Tout d'abord, *le motif du gendarme à travers les âges* dit l'étroite analogie entre le passé et le présent. Dans son commentaire de l'histoire d'Angélique de Longueval, le narrateur s'exclame :

"Encore les gendarmes ! (216) ... c'est-à-dire déjà les gendarmes ! "

La confusion entre les deux adverbes indique la difficulté du conteur à distinguer les moeurs monarchiques de celles de son temps. Le gendarme hante véritablement le narrateur, épouvantail d'un feuilletoniste menacé par l'amendement Riancey (217) et suspendu comme sur une corde raide entre le roman et l'histoire. Policiers, gendarmes, militaires, sont omniprésents, tantôt menaçants, tantôt ridicules. Le narrateur lui-même semble gagné par la manie policière, lancé sur la piste d'un livre et de l'abbé de Bucquoy (218). La contagion de l'esprit policier dit le climat de terreur régnant alors et rappelle l'obligation d'exactitude pesant sur l'écrivain, auquel l'amendement Riancey interdit de romancer l'histoire. L'écrivain n'est plus libre d'imaginer mais se trouve dans la situation d'un juge d'instruction chargé d'accumuler preuves et témoignages. Mais le comique de cette situation, c'est qu'elle se retourne contre le système judiciaire et ses méthodes d'investigation, le sujet de *l'enquête* du narrateur étant le système judiciaire lui-même.

Turner en dérision les "privileges de l'autorité" qui persistent malgré l'abolition de la monarchie, tel est le but d'une scène se déroulant entre deux militaires de camp de Satory (219). La scène a un rapport direct avec l'actualité. L'armée, subjuguée par le prestige impérial, est figurée ici sous les traits du simple militaire convaincu par l'argument d'autorité. Nerval reproche à l'armée son absence d'esprit critique grâce à l'allégorie du dompteur de phoques. Le parallèle entre l'animal savant qui a besoin d'un "assez grand nombre de harengs" pour commencer ses "exercices" et le militaire qui sert une cause en échange de quelques coupes de champagne est assez lumineux. Acerbe sans le laisser paraître, Nerval n'hésite d'ailleurs pas à faire pencher la balance du côté de l'animal :

"J'admiraïs combien l'esprit du Nord agissait, même sur ces êtres mixtes. Le pouvoir ne peut rien obtenir d'eux sans de fortes garanties. " (220)

216. Il s'agit d'une allusion à l'état militaire de l'amant d'Angélique (NPLII, p. 58)

217. "A mon retour de Paris, je trouvai la littérature dans un état de terreur inexprimable", (NPLII, p. 5)

218. Ainsi, il se prend à parler à la première personne du pluriel, comme si, dans son enquête sur l'abbé, il faisait équipe avec le ministre d'Argenson dont il parcourt les archives : "Nous tenons le loup par les oreilles" dit-il. (NPLII, p. 12)

219. Ibid. , p. 25

220. Ibid.

"La surveillance hiérarchique" (221)

"Mais le principe de clôture n'est ni constant, ni indispensable, ni suffisant dans les appareils disciplinaires. Ceux-ci travaillent l'espace d'une manière beaucoup plus souple, plus fine." (222)

La crédulité des agents de l'ordre, simples instruments du pouvoir politique, n'est pas pour rassurer Nerval sur le sort de la liberté, en quoi il n'a pas tort (223). A l'armée que soumet un autocrate potentiel s'adjoint le bataillon des fonctionnaires, nouveau renfort d'un pouvoir centralisé. Si l'ancien Régime a connu l'espionnage, comme l'atteste discrètement l'histoire de l'abbé de Bucquoy (224), la surveillance organisée et tacite apparaît dans notre récit comme l'instrument privilégié des tyrannies modernes. On y montre le fonctionnaire, type social nouveau, assumant en toute conscience le rôle d'un mouchard. Le narrateur semble en effet enveloppé dans un réseau composé de participants très divers : un conservateur de la bibliothèque nationale, un libraire catholique et la poste. Tout semble conspirer contre le projet littéraire du héros. Celui-ci demandant un livre "pour un travail historique", le conservateur de la bibliothèque Mazarine adopte à son égard une attitude soupçonneuse. Apparemment très informé sur les limites imposées aux écrivains par l'amendement Riancey, le bibliothécaire agit comme s'il était personnellement chargé de l'application des lois (225):

"(...) mais la censure, aujourd'hui, ne vous laissera pas mettre au théâtre un abbé."

"- c'est pour un travail historique que j'ai besoin du livre."

"Il me regarda avec attention, comme on regarde ceux qui demandent des livres d'alchimie. "Je comprends, dit-il enfin, c'est pour un roman historique, genre Dumas. "

L'homme scrupuleux ne consent à rechercher l'ouvrage demandé qu'une fois rassuré sur la moralité de l'emprunteur et sur l'innocuité de son projet. A ces interrogatoires s'ajoutent les tracasseries administratives et les atermoiements de bibliothécaires "malicieux".

La participation des fonctionnaires au maintien de l'ordre donne du pouvoir une image tentaculaire. Le narrateur, cherchant à fuir le climat oppressant de Paris, n'arrive pas à

221. M. Foucault, *Surveiller et Punir*, "Bibliothèque des Idées", Gallimard, 1975, p. 173

222. Ibid. , p. 144

223. Le coup d'Etat du 2 décembre 1851 qui suivit d'un an la publication des *Faux-Saulniers* donne raison à Nerval.

224. Le parti de la cabale était, sous Louis XIV, "fortement surveillé" (NPLII, p. 129).

225. NPLII, p. 18

échapper à cette toile d'araignée ⁽²²⁶⁾. La poste a selon lui retardé - c'est-à-dire intercepté et lu - son courrier :

"Revenu à Senlis, je me demande seulement pourquoi la poste a mis vingt et une heure, il y a huit jours, pour transmettre à Paris une lettre jetée par moi-même dans la boîte le jour de la Toussaint, à six heures du soir. (...) Serais-je encore suspect à Senlis ?" ⁽²²⁷⁾

Cette violation de la vie privée s'accompagne d'atteintes à la liberté de circulation. Dans deux épisodes en miroir, celui de Senlis qui implique le narrateur, et celui de "l'archéologue suspect", l'*habeas corpus* est mis à mal par les gendarmes. Un motif bénin provoque la première arrestation : le narrateur et son ami ne s'étaient pas munis de "passeport pour visiter la grande banlieue de Paris" ⁽²²⁸⁾. Que dire des raisons pour lesquelles l'archéologue est devenu subitement "suspect" ? Il avait eu le malheur de provoquer l'étonnement, puis la méfiance d'un gendarme en regardant une église ⁽²²⁹⁾ ! Cette faute gravissime entraîne le prévenu dans l'engrenage de l'autorité et de la solidarité administratives. Le substitut ne peut mettre en doute la compétence de ses pairs. Selon lui, "(...) un fonctionnaire municipal du département de l'Oise [n'a] pu prendre sur lui de faire arrêter un homme qui regardait une église." ⁽²³⁰⁾ A son insu, le substitut dénonce l'absurdité du chef d'accusation tout en refusant au prévenu la possibilité d'être innocent, à partir du moment où il a eu maille à partir avec la justice. Le climat planant sur notre feuilleton est pour le moins kafkaïen.

Autre relais du pouvoir, privé cette fois, l'ordre moral entrave les projets du narrateur, de concert avec l'ordre politique ⁽²³¹⁾. L'abbé de Bucquoy n'est pas seulement un opposant à la monarchie absolue. Il est également un moine défroqué. Le libraire catholique auquel le narrateur demande l'ouvrage ne tolère pas qu'un "fils de Voltaire" s'empare d'un sujet si sensible ⁽²³²⁾. La note du scripteur nous signalant que ce libraire habite "en face la caserne des gendarmes" n'est pas là par hasard : il s'agit d'insinuer que l'Eglise et le pouvoir ont des vues communes et de faire allusion au pouvoir de l'ordre moral. Les embûches semées sur le parcours du narrateur sont pour lui autant de "hasards qui tombent à point". Ainsi, la représentation de *Léo Burckart*, douze années plus tôt, avait déjà suscité la malveillance des autorités. Faute de pouvoir s'exercer, la censure avait vraisemblablement mis à contribution le

²²⁶. M. Foucault parle de l'apparition à l'âge classique d'un "*quadrillage*" de l'espace et du temps (*Surveiller et Punir*, op. cit. , p. 144)

²²⁷. Ibid. , p. 72

²²⁸. Ibid. , p. 53

²²⁹. Ibid. , p. 84

²³⁰. Ibid. , p. 85

²³¹. De fait, l'amendement Riancey contenait des restrictions morales.

²³². Ibid. , p. 111-112

directeur du théâtre pour retarder l'arrivée d'un important accessoire : le masque des conspirateurs. "Rendre les conspirateurs ridicules" (233), telle avait été la conséquence de cette action sournoise. Nerval dénonce le complot gouvernemental, mais sur le mode de la dénégation :

"Quelqu'un me dit : -"Harel vous trahit". - Je n'ai jamais voulu le croire. (234)

Pourquoi émettre ce soupçon s'il n'est pas fondé ? De la calomnie, il reste toujours quelque chose. Cette accusation en négatif est un procédé similaire à celui de la censure. Celle-ci, tout en autorisant la pièce, fait ce qui est en son pouvoir pour perturber sa représentation. Nerval souligne l'évolution de la répression politique vers une surveillance occulte, sinon vers l'espionnage. Pour lui, ce trait participe, comme nous l'avons déjà dit à propos des articles de 1844, de la régression des libertés. Ses connaissances historiques lui permettent de montrer que l'ancien Régime n'a rien à envier à son époque :

"Le régime de la censure serait de beaucoup préférable. Sous l'ancien Régime, avec l'approbation d'un censeur, - qu'il était permis de choisir, - on était sûr de pouvoir sans danger produire ses idées, et la liberté dont on jouissait alors était extraordinaire quelquefois. J'ai lu des livres contresignés Louis et Phélippeaux qui seraient saisis aujourd'hui incontestablement. " (235)

L'arbitraire et les privilèges

"Le privilège a été brisé en mille morceaux dont aucun ne s'est perdu. La patente a succédé aux parchemins, le fait au droit, les écus à l'écusson." (236)

Le progrès historique n'est pour Nerval qu'une apparence. La survivance de l'arbitraire et des privilèges renforce ce constat de stagnation, sinon de recul des libertés. Les *Faux-Saulniers* se présentent comme une longue variation sur le thème de l'arbitraire. Le régime de faveur dont le narrateur bénéficie lui-même à plusieurs reprises vient conforter sa réflexion sur l'archaïsme des institutions officielles telles que les lettres de recommandation (237), les traitements spéciaux (238), les privilèges. L'inégalité, principe sous-jacent à

233. Ibid. , p. 31

234. Ibid. , p. 38

235. Ibid. , p. 6

236. NPLI, "Paradoxe et Vérité", in *L'Artiste*, 2 juin 1844, p. 811

237. Se voyant confisquer le manuscrit de *Léo Burckart*, le narrateur reçoit d'un personnage important une lettre pour la censure : "De ce jour, toutes les portes s'ouvrirent pour moi", nous dit-il. (Ibid. , p. 31)

l'arbitraire, est une loi intemporelle si l'on en croit l'enquête historique à laquelle se livre le narrateur. Les privilèges de la fortune ont remplacé ceux que pouvait conférer le rang à l'époque d'Angélique ; c'est du moins ce que suggère le narrateur en passant sans aucune transition de son histoire à celle de l'héroïne. Tracassé par des gendarmes, il voit sa situation s'améliorer grâce à sa prodigalité. Il conclut ainsi l'épisode :

"Ils seront traités comme des princes, - qui ont de l'argent. " (239)

Il enchaîne aussitôt sur le récit d'Angélique à propos de son amant roturier :

"Le mauvais traitement que lui avait fait subir mon père (...)"

Cette soudaineté laisse supposer que deux siècles d'histoire et trois révolutions n'ont pas rompu le régime des privilèges. Le réemploi du terme "traiter" ("Ils seront traités comme des princes (...)"/ "le mauvais traitement (...)") à quelques lignes d'intervalle est volontaire et tend à rapprocher des régimes politiques opposés, la monarchie et la république. Seule les sépare la nature du privilège, nobiliaire dans un cas, pécuniaire dans l'autre. Nerval dénonçait déjà dans *Dolbreuse* un changement de régime n'affectant que la forme de l'inégalité et non le principe de la société :

"La quest[ion] ch[ange] de f[orme] La Patente rempl[ace] les parch[emins] et les écus l'écusson - autre[fois] on était bat[?] rotur[ier] - auj[ourd'hui] on n'a p[as] d'arg[ent] cela résume tout - " (240)

L'abbé de Bucquoy aurait-il lutté en vain contre les iniquités, lui qui fut l'auteur d'un "projet pour faire de la France une république, et y détruire (...) le pouvoir arbitraire ?" (241). Le narrateur le laisse entendre, contraint de reprendre le flambeau un siècle plus tard:

"Dans le caractère de notre nation, il y a **toujours** une tendance à exagérer la force, quand on la possède, ou les prétentions du pouvoir, quand on le tient en main. " (242)

Pessimiste, il nous invite à constater la permanence des abus et des inégalités à travers l'histoire dont seules changent les apparences.

²³⁸. Le feuilletoniste se trouve à Vienne, ville placée sous le "régime de la censure". Le directeur du bureau de la censure lui permet de lire les journaux interdits. Notre personnage tient des propos peu amènes à l'égard d'un tel favoritisme : "Voilà des façons spirituelles et généreuses qu'on ne rencontre que chez les fonctionnaires allemands, et qui n'ont que cela de fâcheux qu'elles font supporter plus longtemps l'arbitraire." (Ibid. , p. 6-7)

²³⁹. Ibid. , p. 59

²⁴⁰. G. de Nerval, "Les Carnets de *Dolbreuse*", édité par G. Chamarat, folio 1, verso, in *Etudes nervaliennes et romantiques*, Presses universitaires de Namur, mars 1993, X, p. 13

²⁴¹. NPLII , p. 95

²⁴². Ibid. , p. 7 - Nous soulignons

Le roman en pièces détachées

A une conception non évolutive et même régressive de l'histoire correspond une nouvelle forme de roman historique. Les *Faux-Saulniers* rompent avec la linéarité narrative du roman historique à la Walter Scott qui s'étend entre deux dates séparées par le moment d'une crise. Loin de respecter la chronologie, le narrateur agence son récit d'une manière apparemment chaotique, mais en réalité habilement concertée :

"De même qu'il est bon dans une symphonie même pastorale de faire revenir de temps en temps le motif principal, gracieux, tendre ou terrible, pour enfin le faire tonner au finale avec la tempête graduée de tous les instruments, - je crois utile de vous parler encore de l'abbé de Bucquoy (...) Le finale se recule encore, - et vous allez voir que c'est encore malgré moi..." (243)

Le personnage assumant la régie narrative n'est pas seulement gouverné par les hasards de la quête du livre de l'abbé de Bucquoy, comme la fiction tendrait à le laisser croire afin de couper court à la notion de maîtrise compositionnelle, d'autorité et de paternité littéraires. Nerval ne se contente pas de mettre au premier plan le rôle du lecteur afin de stimuler son esprit critique, sa vigilance. Il le met sur la voie d'une lecture cohérente dont la visée est spécifiquement critique.

Mais la portée subversive de la composition ne tient pas seulement à l'art de la digression motivée. L'organisation du feuilleton reflète l'absence de progrès dans l'histoire. La première partie des *Faux-Saulniers*, intitulée "Au Directeur du National", a principalement trait à l'histoire du présent ou du passé récent - la monarchie de Juillet -. La deuxième, "Histoire de l'Abbé de Bucquoy", se déroule au dix-septième siècle. Ainsi, l'inversion chronologique des deux principales divisions du roman, le récit le plus ancien succédant au récit d'actualité, mime la régression historique. De même, l'extrême fragmentation du récit traduit la discontinuité, le caractère sporadique des luttes pour la liberté dans une histoire peu conforme à la vision hégélienne dont Nerval avait connaissance, au moins de manière générale (244). L'atomisation du roman historique s'exhibe comme le résultat de circonstances particulièrement difficiles. Si le narrateur est condamné à analyser l'histoire, c'est en vertu de l'amendement Riancey :

"Mais à quoi bon ces préparatifs ? Me sera-t-il permis seulement de mettre en scène les faits, à la manière de Froissard ou de Monstrelet?- On me dirait que c'est le procédé de Walter Scott, un romancier, et je crains bien qu'il me faille me borner à

243. Ibid. , p. 93

244. Il compare l'obscurité de ses sonnets à celle de la métaphysique hégélienne. (NPLIII, p. 458)

une analyse pure et simple de l'histoire de l'abbé de Bucquoy... quand je l'aurai trouvée." (245)

Les métaphores désignant la composition romanesque placent l'oeuvre sous le signe du découpage (246), de la déconstruction, du démontage (247), ou de la disjonction (248). Ce faisant, Nerval ne se contente pas de souscrire à la tradition antiromanesque. La déstructuration du roman historique traditionnel répond aux conditions mêmes de la création. En donnant forme à ces contraintes conjoncturelles, Nerval transforme ce genre littéraire en miroir brisé du présent. Il crée donc, en réaction aux mesures stérilisantes du gouvernement, une forme extrêmement vivante, entièrement rapportée à l'actualité. La modernisation de l'histoire, fréquente après 1848, n'est pas chez lui, bien au contraire, le signe d'une "nette hostilité contre la démocratie" (249). Elle est une manière de dévoiler les menaces pesant sur la liberté, dans une perspective critique et pédagogique.

Ce pessimisme n'est pas sans rapports avec l'opinion négative que Nerval se forge alors du peuple fasciné par le prestige de la famille impériale et prêt à lui sacrifier la république. Un article de 1849, "Le Diable rouge" (250), tirait déjà les conséquences de la révolution de 1848 par le biais d'une allégorie : l'histoire de la révolte des anges contre l'Eternel (251). Celle-ci s'achevait par le repentir de Lucifer et le triomphe de Dieu, grâce à la bêtise du démon et à la collaboration entre Adonaï et Satan :

"(...) il n'est pas démontré que Dieu, le père suprême, ait frappé d'une malédiction éternelle l'imprudent Lucifer. A l'époque même de sa chute sa femme Astarté, qui n'avait cessé de le dissuader de rien entreprendre contre la bonne cause, fit observer au Seigneur que ce pauvre *diable* était si bête, qu'il n'avait pas su résister aux manoeuvres coupables et à la faconde avocassière de Satan." (252)

245. NPLII, p. 17

246. " (...) à défaut d'enjolivements romanesques, on peut du moins découper des silhouettes historiques pour le fond du tableau. " Ibid.

247. Nerval parle de "démonter la machine (...), d'en montrer les ressorts et les rouages - l'anatomie si l'on veut. " Ibid. , p. 341

248. "Puisqu'il nous est défendu de faire du roman historique, nous sommes forcés de servir la sauce sur un autre plat que le poisson; c'est-à-dire les descriptions locales, le sentiment de l'époque, l'analyse des caractères, - en dehors du récit matériellement vrai. " Ibid. , p. 60-61

249. G. Lukacs, *le Roman historique*, op. cit. , p. 197

250. NPLI, *Le Diable rouge, Almanach cabalistique*, octobre 1849, p. 1267-1270

251. La falsification de l'étymologie rend l'allégorie transparente : Nerval assimile le peuple au démon grâce à la confusion entre *demos* et *daïmon* (Ibid., paragraphe II, p. 1268).

252. Ibid. , p. 1269

Cet extrait donne le ton de l'article. La leçon de la fable tient en deux mots : le peuple ne s'est révolté contre son maître que pour tomber aussitôt sous la domination d'un autre. Le diable rouge, neutralisé, se retrouve bientôt gardien de prison :

"On lui confia la surveillance de l'enfer terrestre (...)" (253)

Ironique est Nerval à l'égard de la récupération des rebelles par le pouvoir. La pitié manifestée par l'auteur à l'égard de la faiblesse du peuple semble moins destinée à fustiger qu'à provoquer une réaction énergique du lecteur à un moment où tout n'est pas perdu. C'est avec malice qu'il plaide non coupable pour Lucifer :

"On l'accuse, avec quelque raison, de matérialisme et de communisme, et il est fortement suspecté de n'avoir pas été étranger aux événements de l'an dernier. Nous croyons que ses intentions étaient pures, - et que la malice naturelle aux hommes en a exagéré les résultats (...)"

Cette disculpation, fondée sur l'irresponsabilité morale des acteurs de la Révolution est destinée à réveiller leur orgueil endormi. La critique semble moins constatative que pragmatique : elle lance au lecteur un défi qu'il lui est encore possible de relever et agit comme un aiguillon.

lutte des races / lutte des classes (254)

Un paradoxe n'a certainement pas manqué d'effleurer l'esprit du lecteur. A quoi bon la critique dans le cas d'un écrivain convaincu de la nécessaire dégradation de la liberté ? Nerval se livre en effet à un travail d'éveil pédagogique à l'égard du lecteur, aspect de la tradition excentrique écarté par D. Sangsue dans son ouvrage sur l'antiroman. Or il existe à notre avis un lien très étroit entre les motifs récurrents du feuilleton (l'arbitraire, la prison, la révolte) et le didactisme du texte. Non seulement l'écrivain se veut critique (par l'intermédiaire du *je*), mais il s'efforce de mettre le lecteur dans les mêmes dispositions d'esprit. Le but n'est pas seulement pour lui d'être déchiffrable et de mettre en cause telle ou telle mesure répressive, il s'agit également, en cultivant le sous-entendu, en perturbant sans relâche le confort intellectuel du lecteur, de lui inculquer la vigilance. Le but du récit excentrique a toujours été de susciter une attitude active face aux événements et aux

253. Ibid. , p. 1270

254. Selon G. Lukacs, la deuxième moitié du XIXème siècle voit disparaître l'idée d'un compromis et émerger la notion de lutte pour l'existence : c'est le darwinisme appliqué à l'histoire. Elle s'illustre par la philosophie nietschéenne et par celle d'A. Thierry : "Pour Thierry, le problème de la race, qu'il n'a jamais analysé jusqu'au bout, faisait partie de sa conception centrale de l'histoire en tant qu'histoire des luttes de classes." (G. Lukacs, *Le Roman historique*, op. cit. , p. 195-196)

discours ; intemporelle, indépendante de l'esprit de parti, cette *école de la lucidité* est rendue nécessaire par une conjoncture historique particulièrement *critique*. Persuadé de l'utilité de sa mission, l'écrivain ne peut cultiver une philosophie de l'histoire totalement négative :

"Je pense qu'à moins de fortes convictions dans un sens donné, tout écrivain doit avertir le pouvoir s'il se trompe, - et le peuple s'il est trompé." (255)

L'histoire répétitive ne grève pas l'avenir de manière irréversible, pas plus qu'elle ne compromet l'idéal du censeur moral. Le lent et sourd travail de la résistance au pouvoir donne à l'histoire une dynamique insoupçonnée. A l'analogie se superpose la généalogie des révolutions que Nerval reprend à Augustin Thierry. La Révolution française n'est donc pas, comme les réactionnaires auraient voulu le laisser croire, un regrettable accident, mais l'aboutissement de conflits séculaires entre la lignée des Gaulois (colonisés) et des Francs (colonisateurs). Les conflits entre le peuple et les nobles ne sont plus conjoncturels, mais structurels. Ils résultent des droits d'antériorité auxquels peut prétendre tout peuple envahi. Pour Nerval, l'histoire n'est donc qu'un long démêlé entre "deux races différentes" (256), entre les Sylvanectes, peuple autochtone, et les francs. Elle se poursuit jusqu'à l'époque moderne sous la forme d'une opposition entre le peuple et le pouvoir centralisé dont Nerval dénonce à plusieurs reprises le caractère "féodal" (257). Le narrateur aime quant à lui à se placer de par ses origines du côté des insurgés :

"Issu, par ma mère, de paysans des premières communes franches, situées au nord de Paris, j'ai retenu, des impressions d'enfance, le vif sentiment du droit qui règne dans la Flandre française - comme en Angleterre et dans les Pays-Bas. " (258)

Cette réflexion, dont l'arrière-plan autobiographique est transparent, accompagne la plainte du narrateur contre l'autorité "féodale" qui a ordonné son expulsion. Il n'est pas étonnant, lorsque l'on connaît les difficultés de Nerval avec son père, qu'il place les origines de sa révolte du côté maternel. Il n'est pas non plus étonnant que cette critique de l'autorité survienne à l'occasion de contrariétés matérielles menaçant l'indépendance financière de l'écrivain et lui rappelant que pour avoir choisi le métier d'artiste et non la profession de médecin, il s'est exposé, faute de pouvoir joindre les deux bouts, à se voir reprocher incessamment cette situation.

255. Ibid. , p. 96

256. Ibid. , p. 74

257. On trouve un exemple de ce reproche p. 95, a tort, nous semble-t-il puisque la noblesse s'est souvent opposée au pouvoir absolu du monarque, notamment pendant la Fronde.

258. NPLII, p. 96

Ainsi, le Nerval des années 1850 ne se sent pas en harmonie avec la bourgeoisie dont il est issu et qui, globalement, a voté la réaction par peur des "rouges". Mais il ne fait pas preuve de fanatisme révolutionnaire pour autant :

"Les ouvrages littéraires que j'ai publiés depuis longtemps ont toujours porté l'empreinte du libéralisme avant la République comme depuis." (259)

Le terme de libéralisme ne signifie pas que Nerval se reconnaisse dans la bourgeoisie d'affaires, mais dans le parti de la liberté et de l'indépendance d'esprit. Comme nous l'avons déjà dit, le libéralisme de Nerval est une philosophie englobant aussi bien la liberté religieuse que la politique, et non une idéologie de classe. Malgré quelques exceptions en faveur de la république des lettres dont il pense qu'elle "est la seule qui doit être quelque peu imprégnée d'aristocratie (...)" (260), Nerval semble toujours aussi favorable au peuple dont il tente d'expliquer les violences par l'intervention d'agents provocateurs :

"(...) il est impossible de ne point blâmer les incendies - et les dévastations privées, - rares pourtant de nos jours. Il se mêle toujours à la foule en rumeur un élément hostile ou étranger qui conduit les choses au-delà des limites que le bon sens général aurait imposées, et qu'il finit toujours par tracer." (261)

"Le jour de la révolution de Février, on brûla quelques voitures, - dites de la liste civile ; - ce fut, certes, un grand tort, qu'on reproche durement aujourd'hui à cette foule mélangée qui, derrière les combattants, entraînait aussi des traîtres." (262)

Une fois de plus, Nerval se montre hostile aux excès sanguinaires dont il fut à deux reprises le témoin impuissant mais il est loin, cette fois-ci, d'en faire porter l'entière responsabilité au peuple. La même volonté pacifiste et le même désir de stabilité politique l'incitent à se méfier des solutions trop radicales renforçant les tendances réactionnaires d'une partie de l'opinion et du pouvoir. Il envisage l'histoire comme une série d'actions et de réactions. Les abus de l'autorité, comme ceux de la foule, amènent des "réactions en sens contraire(s)" (263). L'écrivain préfère donc aux chocs frontaux une critique indirecte, susceptible d'infiltrer les esprits en douceur :

"Il y a plusieurs sortes de réactions [aux abus de l'autorité] : les unes prennent des biais, - les autres sont des réactions qui consistent à s'arrêter." (264)

259. Ibid. , p. 30

260. Ibid. , p. 9

261. Ibid. , p. 88

262. Ibid. L'hypothèse de la provocation a été évoquée à propos des journées de juin 1848 (R. Rémond, *La Vie politique en France*, op. cit. , p. 58)

263. Ibid.

264. Ibid.

La méthode oppositionnelle que Nerval met face à la brutalité de l'anarchisme a fait l'objet d'une étude de R. Chambers (265). Cette stratégie a l'avantage de dépasser le cadre politique: tenir un discours critique détourné, c'est échapper à la *langue de bois* et aux contraintes d'une attitude violemment partisane que Nerval veut à tout prix éviter. Tenir un discours non sérieux, c'est manifester, par sa légèreté de ton, une certaine indépendance, mais c'est aussi dénoncer la mascarade des discours politiques. Tout est illusion, boniment, du discours du narrateur aux promesses des gouvernants :

"Ne me reprochez pas le peu de sérieux d'un tel récit : il peut rencontrer quelques analogies dans le travail des partis politiques. Que de fois on a pipé les assistances crédules avec des oiseaux morts, - ou empaillés." (266)

Les spectacles de rue sont la métaphore privilégiée de la vie politique. L'épisode du phoque nous en donnait déjà l'exemple : le marché de dupes conclu entre les armées de Satory et "Badinguet" était mis en parallèle avec le *contrat* passé entre le phoque et le dompteur. Le théâtre n'est pas seulement à mettre en rapport avec le problème de l'identité se posant à Nerval. Il est plus banalement utilisé par lui comme la métaphore satirique traditionnelle du règne des apparences (267), appliquée aux pratiques politiques et sociales (268). A la comédie sincère du narrateur livrant "les coulisses, les foyers et les *trucs*" de son oeuvre (269) s'oppose la dissimulation inavouée des hommes de pouvoir, pourtant hostiles à tout ce qui n'est pas *sérieux*.

La spécificité des *Faux-Saulniers* est de manier une critique à la fois circonstanciée, visant des textes de lois particuliers et des hommes, cités ou pas, comme par exemple Montalivet (270), de se caractériser par une grande sympathie pour le peuple sans pour autant s'enfermer dans une vision étroite de l'actualité ou dans une position partisane. L'écriture critique du biais, l'excentricité de la composition et enfin l'éloge du mouvement traduisent l'aspiration du narrateur à une liberté inconditionnelle. A l'image de ce désir, la critique ne s'interdit aucun moyen et ne s'interdit aucune curiosité : parce que la politique a elle-même outrepassé sa fonction en substituant la surveillance à la répression, sans se préoccuper en contrepartie des questions sociales, l'écrivain s'autorise aussi quelques débordements.

265. R. Chambers, *Mélancolie et Opposition*, J. Corti, 1987

266. NPLII, p. 52

267. cf. par exemple J. Starobinski, *Montaigne en Mouvement*, Gallimard, 1982, p. 12

268. G. Malandain lie les deux problématiques : "Si l'ironie, douce ou amère, suffit à exhiber la facticité du théâtre social, la ronde des images régies par le théâtre intérieur enchante et retient magiquement dans son cercle." (*Nerval et l'Incendie du Théâtre*, p. 12-13)

269. Ibid., p. 141

270. NPLII, p. 33

4) L'Orient occidentalisé

Les Faux-Saulniers et *Voyage en Orient* forment en quelque sorte un tout. Le constat de Nerval sur l'Europe précède (271) et amplifie sa vision de la France, vaste prison sans barreaux. C'est à Vienne, cette porte de l'Orient, que Nerval a découvert la surveillance sans relâche d'une police informée du moindre de ses déplacements et du contenu de ses lettres. Là, les Etats européens ont vérifié l'hypothèse d'une société-prison, formulée dans *Dolbreuse*. En Autriche, le bureau de la censure s'est en effet avéré paradoxalement "l'endroit le plus libre de l'Empire" (272), tandis que la coercition s'exerçait partout alentour. Comme les prisons décrites dans les "Mémoires d'un parisien", les bureaux de police fourmillent d'hommes potentiellement *dangereux* que le pouvoir a su désamorcer en les achetant avec une place (273). Le bague et les administrations procurent donc deux moyens différents de neutraliser les agitateurs en puissance. Le pouvoir de *récupération* des gouvernements était déjà le sujet de *Léo Burckart*, comme l'a montré Ross Chambers. L'Allemagne et l'Autriche sont, ici comme dans le drame, un miroir de la situation française. Couper les esprits frondeurs de la masse, tel est le but commun à Riancey lorsqu'il entrave la diffusion des idées sociales dans la presse, et à l'administration viennoise lorsqu'elle achète ses opposants avec des postes impopulaires, ou les distingue par des faveurs. Après 1848, le problème de la communication entre les dirigeants et le peuple est plus crucial que jamais dans la mesure où la révolution a en quelque sorte inauguré la lutte des classes (274). Mais les dirigeants empêchent la portion intellectuelle de la bourgeoisie de jouer un rôle médiateur.

L'acculturation

L'Orient a connu lui aussi ses heures de brimades quotidiennes et la résistance à l'oppression. Caragueuz, équivalent oriental de notre Guignol, oppose aux règlements la

271. Le voyage oriental précède l'écriture des *Faux-Saulniers*. La plupart des chapitres du *Voyage en Orient* ont été écrits et publiés séparément avant 1850, même si la sortie du volume est postérieure à la diffusion des *Faux-Saulniers*.

272. NPLII, *Voyage en Orient*, p. 222

273. Ibid. , p. 744-749

274. R. Rémond présente la révolution de 1848 comme la "première épreuve de forces qui revête véritablement le caractère d'une guerre sociale (...) quelque-chose qui ressemble véritablement à la lutte des classes." (*La Vie politique en France*, op. cit. , p. 58).

même stratégie que le narrateur des *Faux-Saulniers*. Lui aussi joue sur le "non-interdit" (275). Il s'applique à prendre les lois au pied de la lettre pour en trahir impunément l'esprit :

"Dans les pièces modernes, presque toujours ce personnage appartient à l'opposition. C'est ou le bourgeois railleur, ou l'homme du peuple dont le bon sens critique les actes des autorités secondaires. A l'époque où les règlements de police ordonnaient, pour la première fois, qu'on ne pût sortir sans lanterne après la chute du jour, Caragueuz parut avec une lanterne singulièrement suspendue, narguant impunément le pouvoir, parce que l'ordonnance n'avait pas dit qu'elle dût enfermer une bougie. " (276)

Mais, en ce qui concerne les libertés, bien des comparaisons tournent au désavantage de l'Occident. Le pouvoir du sultan est "plus borné que celui d'un monarque constitutionnel" (277) : contrebalancé par l'influence des "ulemas", le sultanat a sur les monarchies mais aussi sur l'empire l'avantage d'un véritable équilibre entre les pouvoirs, équilibre auquel, nous l'avons vu, Nerval est très sensible parce qu'il le pense nécessaire à la paix d'un Etat et au progrès des libertés. Prendre en compte la volonté populaire ne favorise pas nécessairement la tolérance (278). Peut-être Nerval, lorsqu'il formule ces considérations sur la tyrannie populaire, pense-t-il aux conséquences néfastes du suffrage universel en France. Chez Nerval comme chez Montesquieu ou Voltaire, l'Orient continue d'avoir tour à tour la fonction d'un miroir et d'un point de comparaison. Il est en quelque sorte "*le fonds du puits de la vérité*" pour Nerval, très marqué par l'esprit critique du dix-huitième siècle.

L'Orient, d'abord considéré comme lieu de renaissance pour notre occidental en voyage, s'avère très vite contaminé par les maux de l'Europe moderne et cette dégradation est d'après lui due à l'influence des colonisateurs potentiels. G. Chamarat a dégagé les principaux aspects de cette influence néfaste (279). Nerval persiste à dénoncer le complexe de supériorité des européens. Rattachons cette accusation à un intérêt déjà ancien pour le respect de la souveraineté des peuples. Cette préoccupation était exprimée dans les premiers poèmes, à l'occasion des troubles en Grèce et en Espagne, dans *Dolbreuse* (280) ou encore dans *Les Monténégrins*. Nerval est tenace dans son combat en faveur de la liberté : seul le ton change,

275. "Les Nuits du Ramazan" ont été publiées la même année que *Les Faux-Saulniers* (NPLII, p. 1554). R. Chambers signale ce jeu de la littérature romantique avec "le non-interdit" (*Mélancolie et Opposition*, op. cit. , p. 23)

276. NPLII, p. 650

277. Ibid. , p. 610; voir aussi la boutade du narrateur à propos des pratiques amoureuses : "L'Orient est plus avancé que nous dans le communisme." (p. 584)

278. La puissance des chefs religieux et la voix du peuple obligent le sultan à faire exécuter un Arménien surpris avec une femme turque et musulmane.

279. G. Chamarat-Malandain, *Nerval et l'Incendie du Théâtre*, p. 37-41

280. "Parler de l'Irland[e] ou de la Pol[ogne]" ("*Les Carnets de Dolbreuse*", op. cit. , p. 25)

une observation à peine teintée d'ironie se substituant au pamphlet véhément. Notre écrivain fait preuve d'une lucidité peu commune, mettant en cause l'esprit colonial naissant, présentant ses graves inconvénients, tels que l'acculturation, alors qu'il ne s'avoue pas encore massivement ; mieux, il adopte une perspective politique dépassant le cadre étroit des continents. Pour lui, nulle différence entre la domination culturelle de Paris sur les provinces françaises et l'influence des modes occidentales sur l'architecture, le costume et l'ameublement orientaux. Dans l'un et l'autre cas, le "progrès" est synonyme de disparition des particularismes locaux, de normalisation, de soumission à l'académisme et à l'esprit cartésien (281). Nerval déplore que les Egyptiens, aveuglés par le prestige de l'Europe, contribuent eux-mêmes à perdre leurs traditions, préférant par exemple à leurs objets artisanaux "quelques meubles de pacotille qui feraient l'orgueil d'une loge de portier" pourvu que les chambres du harem soient "décorées à l'européenne" (282). L'appauvrissement culturel auquel aboutit la domination d'un seul peuple entame une période de déclin déjà fort avancée en Europe, aux yeux du narrateur. Le processus historique de décadence n'est en Orient que le prolongement de l'évolution européenne; il met en cause le même archétype de l'oppression politique et sociale, celui du "franc". C'est en effet par ce terme que Nerval désigne les colons : il parle du "*Franc* autochtone, la race, pour mieux dire qui appartient à l'Orient" (283) et en trace un portrait à charge :

"Devant la porte [d'un cabaret chrétien] se tient habituellement un mortel à face enluminée et à longues moustaches (...) son dédain pour les costumes du pays et la conscience qu'il a de la supériorité des modes européennes l'ont induit en des raffinements qui donnent une certaine originalité à sa garde-robe délabrée."

L'usage du mot "franc" accuse le parallèle entre la situation des habitants du Valois et celles des orientaux, peuples autochtones vivant dans une relative liberté puis colonisés. Le récit historique des *Faux-Saulniers* rapproche déjà les "sylvanectes", opprimés mais rebelles, des orientaux :

"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 habitent ces régions entrecoupées de forêts et couvertes de marécages , - devenues des lacs aujourd'hui. " (284)

281. Ainsi, l'instauration de "rues à angles droit" est opposée aux spécificités de l'architecture orientale (NPLII, p. 397)

282. NPLII, p. 368

283. Ibid. , p. 280

284. Ibid. , p. 74

Mythe et Histoire

Dans une circulation ininterrompue, l'Occident exporte sa barbarie en des contrées que Nerval présente comme le berceau de l'opposition au pouvoir. A l'origine de l'activité oppositionnelle est le mythe d'Adoniram, fondateur de toute "puissance occulte" en lutte avec l'autorité. L'architecte et sculpteur manie en effet les symboles de la maçonnerie qui deviendra elle-même le refuge des opposants et des hérétiques. L'aspect fabuleux de l'histoire de Soliman et de la reine du matin ne doit pas nous inciter à négliger sa portée critique et actuelle. Malgré un cadre narratif étranger à son époque et à la France, le récit est le biais d'une réflexion sur l'histoire : le mythe permet à Nerval de proférer à la fois une critique de l'autorité politique et une apologie prometteuse du peuple.

Dans la mesure où le conte présente Salomon comme le tyran couvert d'or d'un peuple dont il flatte le matérialisme pour mieux l'aliéner, l'histoire de Soliman reflète les maux de la société industrielle et bourgeoise occidentales. Elle véhicule la critique virulente de toute politique rétrograde par l'intermédiaire de de la reine de Saba. Celle-ci décoche au roi des rois une multitude de traits soulignant les contradictions et les hypocrisies de ses écrits. Elle blâme le pessimisme de Salomon, porté à vilipender les progrès de l'humanité sous des prétextes religieux. Elle l'accuse de "tenir la société dans les langes et l'indépendance humaine en tutelle." (285). Balkis insinue que la prétendue morale de Salomon n'est qu'un prétexte pour soumettre les hommes :

"(...) j'ai conclu qu'il vous sied de matérialiser votre peuple pour commander plus sûrement à des esclaves." (286)

Le matérialisme qu'elle rend responsable de l'asservissement du genre humain n'était-il pas justement la nouveauté de la société industrielle au développement de laquelle assistait Nerval ? La reine de Saba reproche également à Salomon son sexisme et dément la faiblesse féminine en faisant valoir sa supériorité intellectuelle sur le roi des rois.

Soliman symbolise après le prince de *Leo Burckart* l'incapacité d'un pouvoir toujours dépassé par les événements et ignorant de son peuple. Mais le conte n'est pas seulement critique. De même que la généalogie des opposants, dans *Les Faux-Saulniers*, il contient une promesse, accomplissant la prophétie des dieux souterrains : l'aspiration de Soliman à l'immortalité est compromise par l'existence du ciron, dont le discret travail de

285. Ibid. , p. 703

286. Ibid. , p. 684

sape symbolise la nature secrète des opposants au pouvoir ⁽²⁸⁷⁾. La fable du ciron, l'insecte le plus modeste de la création, exprime la revanche des humbles sur la majesté pesante du roi des rois. Ce n'est pas seulement la chute des tyrans mais aussi le règne des artistes solidaires du peuple que promet notre texte. Adoniram se sent plus proche des ouvriers que des monarques. Il exerce sur eux un pouvoir magnétique, met en mouvement la foule par un simple signe de son té, nonobstant la jalousie manifeste de Soliman auquel Adoniram vient de révéler "l'existence du peuple" ⁽²⁸⁸⁾. Abandonné de tous, il croit reconnaître la *vox populi* dans la clameur de ses ancêtres divins :

"La voix du peuple m'appelle ! " ⁽²⁸⁹⁾

L'attraction mutuelle d'Adoniram et des ouvriers s'explique par leur communauté dans le travail. Nerval compare l'artiste à un ouvrier : pour lui, la technique ne fait qu'un avec la création comme l'indique d'ailleurs l'origine du mot "poésie". Les ancêtres du sculpteur et forgeron évoluent dans un domaine où règnent les travailleurs et que Nerval appelle allusivement les "usines éternelles":

" (...) Adoniram... l'ouvrier, dans ce monde où les ouvriers étaient rois, ressentit une allégresse et un orgueil profonds." ⁽²⁹⁰⁾

L'artiste est voué à transformer les rapports politiques en faveur du peuple comme Tubal-Kaïn, ancêtre d'Adoniram, l'explique au créateur :

"Quand tu ne seras plus sur la terre, la milice infatigable des ouvriers se ralliera à ton nom, et la phalange des travailleurs, des penseurs abaissera un jour la puissance aveugle des rois, ces ministres despotiques d'Adonaï. " ⁽²⁹¹⁾

Signe d'espoir ou refuge dans la fiction, "Les Nuits du Ramazan" compensent le pessimisme historique de *Voyage en Orient*, porteur d'un constat lucide sur la colonisation. Le rayonnement de ses idées rachète en effet la mort du génie assassiné pour insoumission. Nerval rend compte ici d'une problématique qui lui est contemporaine, celle du rapport entre le peuple et le génie. Il reprend l'idée de l'artiste instituteur du peuple mais la met en regard avec une vision égalitaire et réciproque : c'est de la voix du peuple que dépend le bonheur de l'artiste ; d'autre part, la classe ouvrière et le génie sont dans la même position sociale, dévoués à l'humanité, mais méprisés par celle-ci.

²⁸⁷. "Le ciron s'avança, mystérieux...invisible...Il s'attacha à l'un des piliers qui soutient le trône, et le rongea lentement, lentement, sans jamais s'arrêter(...) Il travailla deux cent vingt-quatre ans...Puis tout à coup le pilier rongé fléchit sous le poids du trône, qui s'écroula avec un fracas énorme. " (Ibid. , p. 771)

²⁸⁸. Ibid. , p. 698

²⁸⁹. Ibid. , p. 717

²⁹⁰. Ibid. , p. 726

²⁹¹. Ibid. , p. 730

Les problèmes politiques de l'Occident et de la France sont donc au coeur de *Voyage*. Mais ils sont transposés et inscrits dans une perspective théologique, comme c'est également le cas dans l'histoire du calife Hakem. Hakem est une figure étrange, roi que l'on enferme, roi qui se déguise pour se rapprocher du peuple, image idéale d'un gouvernant en rapport direct avec ses sujets. Dans le premier conte de *Voyage en Orient*, les administrateurs de l'Etat sont en effet les véritables responsables de la dilapidation des biens communs et de la famine ⁽²⁹²⁾. Ils constituent un écran néfaste interposé entre la base et le sommet de l'Etat. Au contraire, la magie et les métamorphoses du calife lui permettent de connaître les sujets de mécontentement de sa nation. A l'opposé de Soliman, totalement ignorant des soucis de son peuple, plus inquiet de sa gloire que du bien-être de ses sujets, Hakem applique sans transiger le moins du monde une politique égalitaire :

"Partout le calife entrainait et trouvait un grand amas de blé; aussitôt il ordonnait qu'il fût distribué à la foule et prenait le nom du propriétaire. "Par ma promesse, leur disait-il, votre tête est sauve; mais apprenez désormais à ne pas faire chez vous d'amas de blé, soit pour vivre dans l'abondance au milieu de la misère générale, soit pour le revendre au poids de l'or et tirer à vous en peu de jours toute la fortune publique ." ⁽²⁹³⁾

Cette citation ne met-elle pas à l'honneur certains principes trop cruellement absents d'une civilisation régie par la loi d'airain ? Nerval veut que le sens du partage anime le pouvoir politique. Hakem est présenté comme un *être humain*, avec ses faiblesses - hachisch et tendances incestueuses -, capable de se reconnaître en autrui et de communier avec lui : ainsi peut être interprété le double (Yousouf) que l'on peut rapprocher du Saturnin d'*Aurélia* ⁽²⁹⁴⁾. Ici se fait jour la nécessité de l'inspiration en politique comme en poésie. Hakem ne tire pas sa science politique de la raison mais reçoit l'idée de justice de conseillers de l'au-delà : un vieillard aveugle, aux apparitions et disparitions mystérieuses, suggère à Hakem de distribuer du pain au peuple. Humain à l'égard des opprimés, implacable à l'égard des accapareurs, Hakem est à l'origine d'une flambée de violence inaugurant une ère nouvelle, socialement et théologiquement parlant :

"A vous, enfants, cette ville enrichie par la fraude, par l'usure, par les injustices et la rapine ; à vous ces trésors pillés, ces richesses volées. Faites justice de ce luxe qui trompe, de ces vertus fausses, de ces mérites acquis à prix d'or, de ces trahisons parées qui, sous prétexte de paix, vous ont vendus à l'ennemi. " ⁽²⁹⁵⁾

²⁹². Ibid. , p. 541

²⁹³. Ibid. , p. 542

²⁹⁴. Ce qui nous permet ce rapprochement est la situation d'extase dans laquelle se déroule à chaque fois la communion et l'apparition de Saturne dans l'histoire du calife Hakem ("bientôt, Saturne, pâle, mais couronné d'un anneau lumineux, grandissait et se rapprochait").

²⁹⁵. NPLII, p. 534-535

Hakem mêle dans cette harangue les accents prophétiques et le discours social. Elle provoque une révolution sanglante qui améliore le sort des pauvres et des minorités (296).

Les deux mythes inclus dans *Voyage en Orient* unissent révolte spirituelle et contestation sociale. Nerval, en multipliant les références théologiques, inscrit la perspective d'une amélioration sociale dans l'ordre religieux. Il fait de la justice et de la souveraineté populaire l'aboutissement nécessaire de siècles d'oppression. Le socialisme de Nerval tient plus du millénarisme que du matérialisme historique, déjà récusé par l'échec du *Marquis de Fayolle*. Les "précurseurs du socialisme" ne sont pas seulement les illuminés du recueil éponyme : il y en a beaucoup d'autres pour Nerval qui semble s'identifier à eux. L'ensemble de son oeuvre offre un panorama des doctrines sociales passées et présentes de l'Europe et de la Méditerranée, que ce soit à travers les articles réunis dans *Le Diable rouge. Almanach cabalistique pour 1850*, dans *Voyage en Orient*, ou dans *Les Illuminés*.

²⁹⁶. Ibid. , p. 554 "C'est à dater de ce moment qu'il réforma les édits sévères prononcés contre les chrétiens et les juifs (...)".

VI- INTERIORISATION D'UNE PHILOSOPHIE SOCIALE - 1852-1855

"(...) à l'exception de Cazotte, fidèle royaliste, tous les héros choisis par Nerval lient leurs théories métaphysiques à des revendications socialistes qui vont, chez Restif, jusqu'au communisme. (297)"

Après une période satirique, puis une phase d'opposition marquée par l'émergence d'une philosophie de l'histoire en désaccord avec l'idée de progrès, les pointes contre le pouvoir continuent de se raréfier et la gamme de la contestation de s'élargir. Comme la plupart des socialistes romantiques ou utopistes, Nerval veut prendre ses distances avec le caractère critique, c'est-à-dire révolutionnaire, du XVIIIème siècle dont les libéraux ont pris l'exemple. Sans doute l'intérêt de l'oeuvre nervalienne serait-il moindre si l'écrivain n'avait donné à sa contestation une contrepartie positive. Bien que les critiques s'appuient à partir de 1850 sur le réalisme de l'observation, l'apport de l'idéalisme n'est pas moins nourricier : il est en contrepoint avec le regard lucide de Nerval sur son siècle. C'est maintenant à la philosophie pré-socialiste qu'il en appelle pour faire ressortir le contraste entre son idéal et le réel, entre l'attitude commune et la morale. Comme dans la plupart des textes de tradition critique, l'utopie est l'envers d'une réalité déficiente, non une fuite ou un refuge dans l'abstrait. La "théomanie" elle-même prolonge la philosophie de l'histoire et ne fait qu'un avec le discours social. Le socialisme se définit alors non comme la doctrine d'un parti constitué puisque l'unification n'a pas eu lieu. Il ne faut pas non plus comprendre le socialisme de Nerval au sens marxiste du terme, dans une perspective historique marquée par le matérialisme :

"socialiste, adjectif et nom, est attesté, pendant la Révolution pour désigner (1798) un adversaire de la Révolution, probablement un membre d'une société alliée aux royalistes. Il est à nouveau dérivé (1830) comme nom du partisan d'une doctrine d'organisation sociale qui entend faire prévaloir le bien général sur les intérêts particuliers." (298)

²⁹⁷. G. Schaeffer, *Une double Lecture de Gérard de Nerval / Les Illuminés et Les Filles du Feu*, La Baconnière, Neuchâtel, 1977, p. 12

²⁹⁸. *Le Robert, Dictionnaire historique de la Langue française*, 1992, p. 1958. L'origine **réactionnaire** du mot "socialiste" révèle les implications utopiques attachées au terme avant

C'est par opposition à l'individualisme libéral que se constitue le socialisme dont se réclame Nerval, influencé par les idées de P. Leroux ⁽²⁹⁹⁾. Après 1850, il apparaît de plus en plus clairement que, chez Nerval, la problématique sociale investit à la fois l'énoncé et l'instance d'énonciation ; elle s'exprime en effet depuis l'enfer de la civilisation dans lequel se plongent les narrateurs nervaliens. Là où l'esprit critique semble s'être tu, il devient en définitive l'âme et la voix du texte.

1) *Les Prophètes rouges*

"(...) aucun écrivain romantique n'a eu de pensée sociale qui lui appartienne en propre. Autres choses sont ses réactions de sensibilité devant la vie, sa conception de l'aventure humaine. Tous, sans exception, ont emprunté leurs conceptions aux saint-simoniens, aux fouriéristes ou à Pierre Leroux ; et quelques-uns seulement ont eu la loyauté de le reconnaître." ⁽³⁰⁰⁾

Nerval fut justement de ceux-là. L'emprunt ne lui a jamais causé de soucis : il accordait ses idées socialistes avec une pratique littéraire très "partageuse". Il rendit hommage aux prophètes rouges et aux illuminés, principalement dans deux articles intitulés "Les Dieux inconnus" et "Les Prophètes rouges". Ceci ne nous dispense pas de recherches sur sa famille philosophique et politique, plus étendue encore que ne le laissent supposer les actes d'allégeance directs aux illuminés et à leurs successeurs. Dans la sphère des utopies ou socialismes romantiques ⁽³⁰¹⁾, les similitudes sont assez nombreuses, notamment entre le fouriérisme et le saint-simonisme ⁽³⁰²⁾. Aussi l'oeuvre de Nerval a-t-elle moins subi l'empreinte d'un mouvement particulier que l'imprégnation d'un ensemble de doctrines dont le journaliste note avec amusement la prolifération et les particularités dans l'article "Les Dieux

qu'il ne se fige dans un sens idéologique. Etre socialiste c'était au départ être associé contre, être opposant, blanc ou rouge.

²⁹⁹. Le mot "socialisme" "se répand à partir de 1830, défini par P. Leroux pour désigner la doctrine socialiste et opposé à *libéralisme*." (*Le Robert, Dictionnaire historique de la Langue française*, 1992, p. 1958-1959)

³⁰⁰. Alexandrian, *Le Socialisme romantique*, op. cit. , p. 28

³⁰¹. Les interprétations divergent. Peut-être la question est-elle surtout le sens à donner au terme d'utopie. Imaginer un ailleurs idéal ne signale pas nécessairement la fuite devant la réalité. Il faut envisager l'utopie comme une critique positive et constructive des sociétés existantes, et non comme un signe de lâcheté ou de veulerie. Que certains philosophes aient tiré un programme politique de leurs rêves peut être perçu comme la remise en cause d'une pensée trop rationnelle dont l'insensibilité et la froideur empêchent l'élévation et la grandeur.

³⁰². Alexandrian, *Le Socialisme romantique*, op. cit. , 147-148 : "En outre, le saint-simonisme reprendra à son compte certaines idées de Fourier - association universelle, émancipation de la femme, etc. - afin de ne pas être distancié par le fouriérisme."

inconnus" (303). Il semble cependant qu'*Aurélia* se rattache davantage aux idées de Pierre Leroux qu'aux autres doctrines, idées que l'on retrouve d'ailleurs partout, et notamment chez Victor Hugo (304). Dans "Les Prophètes rouges", Nerval signale l'évolution de la politique et veut changer le point de vue habituel associant le spiritualisme au conservatisme, le progressisme au rationalisme :

"Comme nous l'avons montré plus haut, la révolution a eu de tout
temps ses mystiques ainsi que la monarchie." (305)

Le titre de "Prophètes rouges", proche de l'oxymoron, associant la couleur de la gauche, de la colère et de la révolte avec le sentiment du sacré, unit des domaines de l'activité humaine séparés par les libéraux soucieux de laïcité. Loin de reléguer le mysticisme dans la rêverie contemplative, il met en évidence les liens secrets entre la certitude d'un au-delà et l'action révolutionnaire ou réformatrice ici-bas.

L'ascendant des premiers socialistes n'a pas été étranger à Nerval si l'on en croit l'usage de la première personne du pluriel, englobant le journaliste dans les "adeptes" de ces nouveaux penseurs politiques (306) :

"L'émigration polonaise nous a dotés de toute une série de prophètes et d'apôtres
(...)"

En effet, les différentes notices consacrées dans "Les Prophètes rouges" aux philosophes du début du XIX^{ème} siècle nous mettent sur la piste des influences exercées sur l'oeuvre de Nerval. Cet ascendant est triple : il s'exerce sur le mode d'action envisagé par Nerval pour changer la société, sur le caractère messianique de sa parole politique, sur la couleur politique de son message.

Comme les nouveaux prophètes, peut-être rencontrés en prison dès février 1832 (307), Nerval veut rompre avec la violence et le *formalisme* politiques, liés l'un à l'autre par

³⁰³. NPLI, *La Presse*, 29 juin 1845, p. 927

³⁰⁴. Ainsi, l'idée d'une "chaîne des êtres" qui ferait de la création une suite ininterrompue est déjà présente chez Victor Hugo. On citera par exemple *Cromwell* (III, 17) :

Dieu marque un but unique à chaque créature.
Les êtres dont la chaîne embrasse la nature,
Restent tous dans leur sphère, en leur centre, en leur lieu.
La bête ignore l'homme, et l'homme ignore Dieu.

Le personnage ne pose ces limites que pour les interroger.

³⁰⁵. NPLI, *Les Prophètes rouges*, in *Le Diable rouge*, octobre 1849, p. 1271

³⁰⁶. Ibid.

l'intérêt immédiat des partis, la question de la forme du gouvernement étant le prétexte d'affrontements pour la conquête du pouvoir. Bien qu'en 1850, dans *Les Faux-Saulniers*, Nerval continue à se dire libéral, ceci ne l'empêche pas, en même temps, de se sentir proche de nouvelles valeurs : il faut prendre l'adjectif "libéral" dans le sens de partisan de la liberté et non dans un sens idéologique. Que Nerval continue jusqu'à la fin de sa vie de s'opposer à la censure, par exemple dans *Les Nuits d'Octobre*, n'est pas incompatible avec la volonté d'une union sociale inspirée des nouveaux courants politico-religieux ayant accompagné le romantisme littéraire. Nerval est en phase avec les nouvelles philosophies sociales, plus soucieuses de réformer que de provoquer des révoltes, c'est-à-dire de pseudo-révolutions. A la suite des illuminés, la plupart des novateurs socialistes adressaient leurs projets aux gouvernements et tentaient de constituer des "armées pacifiques" ⁽³⁰⁸⁾, appliquant à la politique les méthodes du prosélytisme religieux : voyages à travers la France, ouverture des phalanstères au public, catéchisme, promotion par l'art et le spectacle. Victor Considérant, disciple de Fourier, envisageait trois sortes de démocratie, "la démocratie rétrograde (ou révolutionnaire), immobiliste (celle des conservateurs bornés) ou progressive (pacifique et organisatrice)" ⁽³⁰⁹⁾. Les saint-simoniens et fouriéristes ne participèrent donc pas physiquement, à quelques exceptions près, à l'action révolutionnaire de 1848. Ils cherchaient une nouvelle voie politique ne passant pas par l'usage de la violence. L'éloge des illuminés et de leurs successeurs correspond donc chez Nerval avec la prépondérance de l'esprit constructif sur l'esprit critique, de l'ouverture sur l'esprit partisan et révolutionnaire, sans que les deux aspects soient toujours dissociables ⁽³¹⁰⁾.

L'influence du messianisme des prophètes rouges sur la parole de Nerval nous apparaît dès le sous-titre de l'article :

Prédiction pour 1850, année du jubilé bi-millénaire

Dans cette prédiction, Nerval émet l'hypothèse que les philosophies sociales, déjà très impliquées sur le plan intellectuel dans l'effervescence de 1848, ont un grand avenir. Cet accent sibyllin, compensé ici et là par quelques signaux ironiques, n'est pas nouveau. Dès *Le*

³⁰⁷. NPLI, "Mémoires d'un Parisien", *L'Artiste*, 11 avril 1841, p. 747 : "Il y avait plusieurs chambrées de républicains, parmi lesquels on distinguait rigoureusement les unitaires, les fédéralistes et même les socialistes, peu nombreux encore."

³⁰⁸. Alexandrian, *Le Socialisme romantique*, op. cit. , p. 171. Cette expression s'applique à l'école saint-simonienne dirigée par Enfantin.

³⁰⁹. Ibid. , p. 199-200

³¹⁰. Ainsi, Victor Considérant, dont Nerval mentionne ici la doctrine, relevait les deux aspects de sa mission politique : "Notre *but* ultérieur c'est l'harmonie universelle ; mais notre action actuelle *n'est pas cette harmonie*, notre action actuelle *est un combat* engagé contre les forces opposées à la réalisation de ce but d'harmonie" (*Destinée sociale*, cité par Alexandrian, *Le Socialisme romantique*, op. cit. , p. 195)

Carrousel, Nerval avait déclaré le poète investi d'une mission à l'égard de la société. Mais les origines contemporaines de cette idée n'avaient jamais été si clairement définies. Dans "Les Dieux inconnus", Nerval s'était surtout montré ironique à l'égard de Saint-Simon et des nombreux mystagogues se disputant la ferveur des fidèles. Quoiqu'il en soit, il a pu trouver en eux la confirmation de sa vocation de guide du peuple. Les socialistes romantiques, Saint-Simon le premier, attribuent à la littérature une place de tout premier ordre, lui accordant la direction des sociétés :

"Dans tous les conseils, le *mathématicien* qui aura obtenu le plus de voix présidera."

"Lorsque la division seconde s'assemblera séparément, elle sera présidée par le *littérateur* qui aura obtenu le plus de voix." (311)

Saint-Simon, dont Nerval connaissait la doctrine (312) donne une place prépondérante à l'écrivain, et dans le gouvernement, et dans la célébration du "culte extérieur" consacré à Newton. Mais, dans son rêve, la science primait tout de même sur la littérature. Il est possible de se demander s'il n'y a pas chez Nerval, lorsqu'il fonde ses projets politiques sur le rêve, une protestation contre le positivisme consécutif à de telles doctrines (313). Dans *Aurélia* apparaît la volonté d'élever le génie poétique au-dessus de la science.

Les adeptes du saint-simonisme - dont Enfantin - croyaient également au pouvoir de l'art et de la littérature sur les esprits (314). La participation du génie à la vie politique n'est pas non plus étrangère au fouriérisme qui ne veut pas supprimer l'inégalité et suppose la participation de têtes pensantes à la vie des phalanges (315). Nerval connaissait semble-t-il assez bien les doctrines de Fourier (316) et s'imaginait volontiers dans un phalanstère (317). Notons que Nerval, avec la lucidité et "l'oecuménisme politique" le caractérisant, rattache ici

311. H. de Saint-Simon, *Le Nouveau Christianisme et les Ecrits sur la Religion*, Seuil, "Politique, 1969, p. 53

312. NPLI, p. 928 et 1025 - voir surtout *Les Illuminés*, NPLII, p. 1058

313. A. Comte fut le secrétaire de Saint-Simon avant de fonder sa philosophie (Alexandrian, *Le Socialisme romantique*, op. cit., p. 71)

314. "En résumé, selon moi, un chanteur, un danseur à Constantinople vaut mieux qu'une compagnie de soldats." écrit Enfantin à Arlès-Dufour le 25 janvier 1840 (Ibid., p. 179)

315. "La phalange doit avoir, en cultivateurs et manufacturiers, au moins les sept huitièmes de ses membres, et l'autre huitième doit se composer de capitalistes, de savants et d'artistes." ("Formation d'une Phalange d'Attraction" in Alexandrian, *Le Socialisme romantique*, op. cit., p. 104)

316. *L'Index des Noms de Personne des Oeuvres complètes* de La Pléiade mentionne neuf références au philosophe (NPLIII, p. 1547)

317. "(...) nous retenons une place dans le premier phalanstère installé." (NPLI, *La Presse*, 29 juin 1845, "Les Dieux inconnus", p. 927)

des tendances du socialisme romantique alors relativement opposées. Lamennais, issu de la droite et Proudhon, en marche vers l'anarchisme et le communisme relèvent des extrêmes mais Nerval veut souligner leurs accointances. Dans ces philosophies diverses, il collecte la plupart des points de vue stipulant le caractère perfectible de l'humanité et la possibilité, sinon la nécessité d'une éducation :

"Ainsi, la base fondamentale des croyances de Pierre Leroux veut opposer au christianisme une humanité *incrée, permanente, perfectible*."

Le point de vue de Proudhon prolonge l'idée d'une humanité perfectible. Il met les écrivains et les savants sur la voie d'un sacerdoce ou au moins d'une vocation pédagogique ⁽³¹⁸⁾:

"Il est bon que des hommes soient plus spécialement chargés d'instruire les nations, de leur rappeler leurs droits, de les avertir de leurs devoirs. Ces hommes ne sont pas des maîtres, ce sont des instituteurs du peuple, des *démagogues* (précepteurs du peuple)."

Nerval a retenu des théories de Proudhon les arguments en faveur d'un sacerdoce poétique. Au sens politique du mot "institution", il préfère le sens ancien, utilisé par Montaigne dans *De l'Institution des Enfants*. Il entrevoit peut-être déjà ici le mirage qui fera retour dans *Aurélia*, celui d'une société où l'exemple et le rayonnement du génie feraient merveille et où l'amour remplacerait la contrainte.

Nerval tient également pour remarquables les aspirations communautaires et le désir d'harmonie des nouveaux philosophes "rouges". La notion de partage acquiert de plus en plus d'importance à ses yeux, à côté de celle de liberté. Il résume avec une apparente neutralité certaines idées de Pierre Leroux, partageant secrètement sa sensibilité à la magie des chiffres ⁽³¹⁹⁾ :

"Une société humaine est une communion qui a pour lois : l'égalité, la propriété, la solidarité." ⁽³²⁰⁾.

Si la "communion" de Leroux n'abolit pas la possession de manière radicale ⁽³²¹⁾ comme Restif de la Bretonne le souhaite dans *Les Illuminés*, le philosophe insiste sur l'union et l'interdépendance des membres d'une société, sur la responsabilité mutuelle des personnes.

³¹⁸. NPLI, "Les Prophètes rouges", op. cit. , p. 1274

³¹⁹. Le système de P. Leroux était fondé sur la triade (Alexandrian, *Le Socialisme romantique*, op. cit. , p. 265)

³²⁰. NPLI. , p. 1273

³²¹. P. Leroux distinguait la vraie et la fausse propriété : "(...) il y a la propriété qui se rapporte à la personnalité de chacun : celle-là est sainte et sacrée. Mais il y a la propriété qui permet de disposer du travail des autres hommes, et par là des personnalités et de leur vie : celle-là n'est pas la propriété véritable." (*Le Carrosse de M. Aguado*, cité par Alexandrian, op. cit. , p. 263)

Son système, dont le maître-mot est "solidarité", présuppose le lien indissoluble unissant les individus d'une même espèce. Les deux chapitres suivants montreront que le système de P. Leroux a des similitudes étonnantes avec certains textes de Nerval. Ce penseur aurait inspiré les plus belles pages de George Sand, influencé Sainte-Beuve et eu de longs entretiens avec Hugo en exil (322). D'un point de vue métaphysique comme sur le plan des idées sociales, Leroux et Nerval semblent très proches. Les deux hommes abordent la question politique de la même façon. Au lieu d'étayer leurs réformes sociales sur des considérations pragmatiques, ils les fondent sur un questionnement métaphysique : la relation entre l'homme et l'Humanité, entre la partie et le tout, est au coeur de leurs réflexions.

Il y a une symétrie parfaite entre le titre "Les Prophètes rouges" et *Les Illuminés ou Les Précurseurs du Socialisme*. Les deux titres évoquent l'union entre le spirituel et le social. Bien qu'il prenne ses distances avec certaines particularités des nouvelles doctrines, et notamment avec tout ce qui semble trop délirant en elles, ces deux ouvrages marquent son adhésion globale aux systèmes unissant les problèmes métaphysiques et les considérations pratiques.

2) Les Précurseurs du Socialisme

Le sous-titre choisi par Nerval pour *Les Illuminés* parle de lui-même et vaut plus d'une explication de texte, comme l'a montré Gérard Schaeffer (323). Pour Nerval, la folie est politique, et la contestation trop souvent taxée de folie. Théologie et projet social doivent à ses yeux aller de pair et la cause en est à la fois philosophique et morale : la justice sociale est *écrite là-haut*, en des termes étrangers au matérialisme et à la raison desséchante. "Tout se tient dans cette oeuvre, comme indéfiniment signifiante" (324). Nerval n'envisage pas que le renouveau politique puisse s'accomplir sans un renouveau spirituel. Rien de tout cela n'est nouveau pour lui : certains des *Illuminés* ont été composés depuis longtemps, sinon publiés dans un cadre différent. Cependant, leur regroupement a renforcé la signification politique de chaque portrait. Nous considérons donc la publication en volume comme le moment fixant l'évolution de Nerval de la critique vers la *réforme*.

322. Alexandrian, *Le Socialisme romantique*, op. cit. , p. 243-247

323. "Le double titre s'impose donc, de toute évidence, riche de sens et propre à nous indiquer les intentions du volume." (G. Schaeffer, *Une double lecture de Gérard de Nerval*, op. cit. , p. 12)

324. G. Chamarat, *Nerval ou l'Incendie du Théâtre*, p. 247-248.)

Folie du pouvoir, pouvoir de la folie

"Le Roi de Bicêtre" est l'histoire d'un avocat qui, véritable sosie du roi Henri II, s'identifie au monarque. Sa folie le conduit à Bicêtre où il a pour compagnon un poète victime de mégalomanie et du délire de persécution. Les deux personnages s'évadent afin d'être rétablis dans leurs pouvoirs imaginaires. Spifame prononce sur la place du temple des discours sur la tyrannie et parvient à soulever le peuple en sa faveur mais il est rapidement neutralisé par les soldats du roi. Celui-ci est ému par l'image de son double et lui réserve un sort privilégié. En outre, il tient compte des réformes proposées par Spifame.

Ce récit est d'abord à lire comme une parabole sur les modalités de la contestation politique : dans cet apologue publié pour la première fois en 1839, c'est-à-dire peu de temps après les articles du *Carrousel* et *Léo Burckart*, Nerval s'interroge sur la valeur respective des coups de force et du réformisme. Raoul Spifame échoue en effet dans ses harangues à l'adresse de la foule alors que ses écrits théoriques font école auprès des princes et des ministres ⁽³²⁵⁾. Ici, Nerval renforce la position qui est depuis longtemps la sienne à l'égard de la violence et des agitateurs politiques : pour lui, le rôle de l'écrivain n'est pas d'inciter à l'action en tenant des propos révolutionnaires, il est de changer les mentalités par ses écrits. C'est pourquoi nous donnons raison à Philippe Destruel dont le commentaire des "Confidences de Nicolas" accorde une place essentielle à l'avenir. Pour lui, Restif "entre dans le temps au futur, comme Spifame, comme Bucquoy. Comme ces derniers, Nicolas Restif de la Bretonne est un homme de l'avenir car il s'est voulu réformateur (...) " ⁽³²⁶⁾. Ajoutons cependant que la foi de Nerval dans l'avenir ne se rattache pas seulement à l'ambition personnelle de l'écrivain, à son souhait d'accéder à la postérité. Elle s'insère selon nous dans une philosophie de l'équilibre politique fondée sur l'expérience de 1830 et de 1848, et pour laquelle les révoltes ne font que renforcer les gouvernements autoritaires.

Montrons comment "Raoul Spifame" illustre la politique réformiste qui est celle de Nerval. D'abord qualifié pour sa mégalomanie de "vrai fou, bien et dûment écorné du cerveau" ⁽³²⁷⁾, Spifame, le sosie du roi, connaît son heure de gloire. La péripétie de la révolte est racontée sans ironie. Le narrateur semble comme la foule crédule ajouter foi à l'imposture des deux compagnons échappés :

"On finit par élever le prince et le poète sur un parvis composé à la hâte." ⁽³²⁸⁾

³²⁵. "Il est remarquable que les réformes indiquées par Raoul Spifame ont été la plupart exécutées depuis. " (NPLII, p. 902)

³²⁶. P. Destruel, *L'Expérience de la Temporalité*, Thèse de la Sorbonne nouvelle, 1992, p. 359

³²⁷. Ibid. , p. 889

³²⁸. Ibid. , p. 900

A ce moment, Spifame indique déjà au roi la voie de la popularité : ses décisions, qui vont à l'encontre des lois alors en vigueur, lui attirent les suffrages parmi la foule. Elles sont d'ordre politique, mettent fin à la tyrannie, suppriment certains impôts, mesures favorables aux représentants du Tiers-Etat. Elles sont également d'ordre littéraire : elles dénoncent la prépondérance de la poésie officielle de "Ronsard et Mellin de Saint-Gelais." (329). La parabole des deux compagnons est claire : la protestation sociale du poète s'origine dans sa propre situation d'opprimé. Lorsqu'il dénonce les privilèges et les monopoles, il parle de ce qu'il vit. Son statut social précaire en fait le porte-parole des laissés pour compte.

Mais la rébellion du fou et du poète avorte. Ce dénouement nous incite à relire le conte à la lumière du prologue, "La Bibliothèque de mon Oncle". Dans cette introduction, Nerval parle de "ceux qui ont tenté trop follement ou trop tôt la réalisation de leurs rêves" (330). Il est difficile alors de ne pas voir en Spifame, que Nerval range parmi les "précurseurs du socialisme", l'image mi cocasse, mi tragique, des prophètes qui ont connu 1830 et 1848. Point de lecteurs lorsque les deux captifs lancent de leur prison des messages à l'adresse de sympathisants éventuels (331). La foule se détourne aussi vite des deux contestataires qu'elle s'est empressée de les ovationner. Nerval nous la présente comme un "*animal aux têtes frivoles*" (332), incapable de discerner le vrai du faux.

A propos de Spifame qu'il compare à Henri II, le narrateur laisse entendre que le bon personnage n'est pas le vrai :

"Le bon roi brillait moins." (333)

Les italiques signalent un jeu de mots portant sur le sens de l'adjectif "bon" que l'on peut gloser à l'aide de deux synonymes : "clément" ou "vrai". Pour Nerval, qui poursuivra dans *Les Faux-Saulniers* (334) et dans *Voyage en Orient* (335) ces variations sur le faux et le vrai, la légitimité du pouvoir ne revient pas à celui dont on peut prouver les origines, la lignée, mais à qui est bienveillant envers le peuple. Non content de distinguer le vrai du juste c'est-à-dire la légitimité du pouvoir, Nerval met en scène le pouvoir de l'illusion. Tout d'abord, Spifame, en singeant le pouvoir, nous révèle involontairement les ridicules de ce dernier : la mégalomanie

329. Ibid.

330. Ibid. , p. 885

331. Ibid. , p. 895

332. Ibid. , *Les Faux-Saulniers*, p. 50 (Citation du "Pouvoir des Fables" de La Fontaine)

333. Ibid. , p. 901

334. L'énigmatique identité de l'abbé de Bucquoy met en avant le problème de l'imposture et par métonymie celui de l'imposture politique tandis que l'on peut voir dans *Les Faux-Saulniers* un roman historique de contrebande.

335. Youssouf et Hakem sont tour à tour le faux et le vrai calife ; Salomon n'est roi que des rois ; en revanche, Adoniram règne sur le peuple... et sur les souveraines.

du fou dévoile celle des hommes de pouvoir. Sa comédie involontaire instruit le roi sur les souhaits de la population. Cette fable est donc un éloge de l'art et de la littérature, incarnés dans la comédie de Spifame, en tant que lieux d'une illusion nécessaire au dévoilement de la vérité, notamment dans le domaine politique. Le réformisme en littérature ne passe pas seulement par le discours théorique : dans ce conte de 1839, Nerval présente déjà la fiction comme l'arme privilégiée de la littérature pour donner au pouvoir la clé des attentes populaires.

A travers "Le Roi de Bicêtre" se révèle la spécificité de l'illuminé par rapport à l'adepte de la philosophie des Lumières. Le dix-neuvième siècle - et, sans doute, Nerval avec lui -, met les chocs révolutionnaires et l'appauvrissement spirituel de son siècle sur le compte des "philosophes". L'illuminé, lui, se contente, comme l'indique la tournure passive, de recevoir une vérité puis d'en renvoyer l'écho, sans intention militante ou agressive. Le cas du fou de Bicêtre prouve que les meilleurs plans politiques ne sont pas redevables à la raison. Le conte fait apparaître les poètes et les fous comme les interprètes d'une parole mystérieusement refusée aux hommes sensés. La fable inaugurale des *Illuminés* ouvre donc le recueil sur l'idée d'une justice sociale qui s'appuierait sur l'inspiration et l'imagination. Si sa leçon essentielle est la supériorité de la réforme sur la révolte, les deux idées sont liées : alors que le temps travaille contre les insurrections, il travaille pour les oeuvres et les idées. C'est donc aux écrivains que revient le pouvoir de changer la société.

Le réformisme des illuminés

Dans le même ordre d'idées, ceux des illuminés qui ont connu la Révolution, étaient hostiles à ses principes. Ils étaient en effet opposés à sa violence et indifférents aux questions politiques qui agitaient les républicains. Nerval semble partager leur point de vue. De même que les écrits de Spifame métamorphosant la société d'une manière lente et progressive, l'abbé de Bucquoy réussit par ses écrits réformistes là où jacqueries et insurrections ont échoué. Le contexte historique du prologue est la révocation de l'édit de Nantes, qui fut "le grand coup porté aux dernières résistances" (336). La fin de l'histoire voit les réformes de l'abbé adoptées par la Hollande. Son "plan de république applicable à la France, qui donnait des moyens de supprimer la monarchie !" (337) a des répercussions concrètes (338). A plus long terme, le courage de l'abbé de Bucquoy, est un exemple pour les générations futures, dont celle de Nerval. Ce courage tient à la ténacité du personnage, à sa

³³⁶. Ibid. , p. 903

³³⁷. Ibid. , p. 941

³³⁸. Ibid. , p. 943 : "Le gouvernement des Pays-Bas tint beaucoup compte des projets de l'abbé de Bucquoy. "

prudence et non à sa témérité. Il suffit d'un martyr - Adoniram - , mais il n'y a jamais assez de résistants, libres de corps et d'esprit. L'abbé de Bucquoy, né comme Nerval sous de mauvais auspices pour les opposants, sait attendre son heure. Ici, la durée prime sur l'action sporadique. C'est pourquoi Nerval constitue dans *Les Illuminés* une généalogie spirituelle. La personnalité de chacun est essentielle : il importe que l'un soit fou, l'autre charlatan, l'autre inspiré, bref, que l'excentricité, la singularité soient valorisées. L'authenticité du message fraternel et social en est renforcée. Cependant, la dimension trans-individuelle et trans-historique est primordiale. Elle représente, pour Nerval et sa génération, frustrée dans son désir de changement politique, l'espoir d'un accomplissement futur de ses vœux.

La foi des illuminés dans la durée, dans la survie des idées, est inséparable de leur spiritualité. Leur philosophie de l'histoire s'oppose à la précipitation de ceux qui, par égoïsme, souhaitent un changement brutal. Selon l'abbé de Bucquoy, s'adressant en ces termes à Dieu, l'opportunisme religieux et politique est dû à l'athéisme :

"Quels fonds faites-vous (...) sur les athées couverts, qui, non plus que vous, ne pensent qu'à eux. N'attendez pas qu'ils s'échauffent pour vous dans l'occasion. Ils suivront le Temps, en vous laissant dans la surprise qu'ils vous ont les premiers manqué. " (339)

"Suivre le Temps", c'est adapter son credo politique ou sa morale aux circonstances par individualisme et par un épicurisme mal compris : la philosophie du présent est responsable d'une morale de l'intérêt et donc des maux de la société. Au contraire, peu attachés à la vie terrestre et corporelle, les illuminés ont conscience d'œuvrer pour l'humanité. Aussi ne s'intéressent-ils pas aux formes de gouvernement, prétextes à luttes pour le pouvoir, mais à une réforme de la société en profondeur. Bien que sa "critique des mœurs" (340) et ses "tendances réformatrices" aient contribué à la Révolution, Restif de la Bretonne, n'adhérait pas, loin de là, à son esprit :

"La révolution ne pouvait lui être chère d'aucune manière, car elle mettait en lumière des hommes politiques fort peu sensibles à ses plans philanthropiques, plus préoccupés de formules grecques et latines que de réformes fondamentales." (341)

Restif est "entièrement indifférent à la forme politique de l'Etat" (342). Ce qu'il veut, c'est l'égalité et la suppression du capital ; de même Bucquoy, hésitant entre la monarchie et la

339. Ibid. , p. 942

340. Ibid. , p. 1049

341. Ibid. , p. 1059

342. Ibid. , p. 1058

république ⁽³⁴³⁾, se préoccupe essentiellement des abus de pouvoir et de l'arbitraire dont Nerval a montré la permanence à travers les changements de régimes. La publication en volume des *Illuminés* après *Les Faux-Saulniers* ou *Voyage en Orient* nous donne l'impression que cet ouvrage tire les conclusions de l'enquête historique menée par Nerval auparavant ⁽³⁴⁴⁾ : lui qui, depuis longtemps, a tourné le dos aux partis et montré l'inanité des changements dans la forme des gouvernements, ne peut que partager le sentiment des illuminés. Leur socialisme lui semble échapper aux chicanes des débats politiques et entrer dans le vif du sujet : la philanthropie est donc aux yeux de Nerval, pour qui le socialisme se fonde sur l'amour du prochain, le relais des idéologies caduques. Nerval se reconnaît en ses personnages témoignant d'une clairvoyance et d'une indépendance d'esprit exceptionnelles. L'écrivain insiste sur leur distance à l'égard de tous les fanatismes, y compris à l'égard du zèle révolutionnaire. L'abbé de Bucquoy se méfie "d'un homme qui n'a qu'un livre dans sa poche." ⁽³⁴⁵⁾. D'autres payent de leur vie leur opposition aux idées dominantes ⁽³⁴⁶⁾, leur courage à défendre une certaine spiritualité pendant la période révolutionnaire.

Nerval s'implique dans la vie et l'oeuvre de ses personnages. Bien que les portraits semblent conçus avec le détachement du biographe, Nerval s'identifie à ces écrivains oubliés. Ses réserves ponctuelles à l'égard de leurs élucubrations séparent le grain de l'ivraie mais, dans cet éloge paradoxal, l'écrivain montre que rien de grand ne s'est fait sans folie. Cette galerie de portraits est un plaidoyer *pro domo*. Le jeu de miroirs est rendu plus évident grâce à "La Bibliothèque de mon Oncle". Ce prologue crée un lien presque familial entre le biographe lecteur et les illuminés. C'est par l'intermédiaire de l'oncle, lui-même héritier de cette tradition, que le narrateur a été initié à leur pensée. Or l'oncle maternel, dont l'influence est réaffirmée dans "Sylvie" et dans *Aurélia*, joue pour les narrateurs nervaliens le rôle d'un père de substitution. Le recueil oppose la politique classique, apparentée à l'image paternelle, et une conception autre de la politique, liée aux forces inconscientes et à la mère. Le lien entre les illuminés et les narrateurs nervaliens tient également à leur marginalité. "Menant une vie vagabonde et errante, changeant souvent de nom (...) véritables citoyens du monde" ⁽³⁴⁷⁾, les illuminés forment avec nos éternels nomades la *diaspora* des créatures bannies, la classe étrange des inclassables ⁽³⁴⁸⁾. Ainsi, à mesure que Nerval acquiert une vision plus large de la

³⁴³. Ibid. , p. 1042 : "Il avoue que le pouvoir monarchique entre les mains d'un sage serait le plus parfait de tous, mais où trouver ce sage ?"

³⁴⁴. Même si certains portraits ont vu le jour avant ou en même temps que les autres volumes.

³⁴⁵. Ibid. , p. 944

³⁴⁶. Tel est le destin de Jacques Cazotte qui prononce ces paroles avant d'être exécuté : "Je meurs comme j'ai vécu, fidèle à mon Dieu et à mon roi. " (Ibid. , p. 1118)

³⁴⁷. S. Hutin, *L'Alchimie*, "Que sais-je ?", P.U.F., 1951, p. 16

³⁴⁸. Si Faust est au centre de *Lorely*, c'est que, semblable au narrateur, il a vécu l'errance : "Tout le monde connaît les souffrances de l'inventeur (...)" [dans le roman de Klingner, "écrit très

politique et prend ses distances avec elle, il intériorise davantage une philosophie sociale qui le concerne directement. De même que *Les Illuminés*, les oeuvres autobiographiques issues du vagabondage ⁽³⁴⁹⁾, créent une intrication très forte entre l'histoire privée et l'Histoire, ou plus précisément entre l'idéologie des narrateurs et leur exclusion. L'humour, l'anticonformisme obstiné du personnage principal, le réalisme de son récit constituent trois modes de réaction à l'hostilité d'une société intolérante et individualiste.

3) Depuis l'exil

Dans *Lorely*, récit d'un voyage à travers l'Europe, Nerval fait parfois allusion à l'inertie politique du continent après l'échec du mouvement révolutionnaire de 1848. Cependant, la critique est ailleurs, condensée dans l'expérience sociale de l'auteur et du narrateur que les amitiés mondaines ont exposés à bien des désillusions. Reconnu en Allemagne, notamment par Goethe et par Liszt ⁽³⁵⁰⁾, Nerval met l'accent sur les brimades infligées par Janin et Dumas. Le récit met en évidence l'ostracisme frappant l'écrivain. Mais, usant de son droit à la différence, le narrateur de *Lorely*, retourne la situation en sa faveur. Maître et non sujet passif de son image, il séduit le lecteur par son excentricité.

Le "quadrillage" de l'Europe

Ce récit de voyage contient tout d'abord quelques critiques voilées à l'égard de la situation politique européenne. Arrêté à Bruxelles, le narrateur renoue avec le motif persistant du gendarme et de la surveillance policière ⁽³⁵¹⁾. Cet épisode attire l'attention du lecteur sur le travail commun des Etats européens en vue de contrôler la circulation des agitateurs éventuels après le retour à l'ordre. La phrase suivante rappelle le grand nombre de citoyens français exilés sur l'ordre de Napoléon III :

"Je n'étais donc pas destiné à figurer parmi les proscrits internés à Bruxelles ou dans les autres localités. " ⁽³⁵²⁾

En utilisant le verbe "interner" pour décrire une arrestation politique, Nerval confond volontairement le sort des fous et celui des rebelles. Les représentants de l'ordre sanctionnent

spirituellement à la manière de Diderot], on voit Faust porter son invention dans toutes les cours de l'Europe (...)" (NPLIII, *Lorely*, p. 51)

³⁴⁹. *Lorely*, *Les nuits d'Octobre, Promenades et Souvenirs*, mais aussi *Les Petits Châteaux de Bohême*

³⁵⁰. NPLIII, p. 946

³⁵¹. Ibid. , p. 198

³⁵². Ibid.

tout comportement atypique. Ainsi, la suspicion des autorités belges à l'égard de notre personnage n'est pas justifiée par des motifs politiques, elle sanctionne la bizarrerie de son parcours. C'est du moins l'explication que donne le narrateur, inscrit par erreur sur la liste des exilés :

"C'est sans doute qu'à la frontière on aura porté ce jugement d'un homme qui venait à Bruxelles, tandis que tout Bruxelles se dirigeait vers Paris. " (353)

L'aventure n'est certainement pas véridique, les archives ne mentionnant aucune trace de cette arrestation (354). Nerval a travesti la vérité pour mieux retracer la situation de ses pairs en exil (355). Le narrateur généralise le sens de cette anecdote en la rattachant à un épisode de la vie d'Esopé particulièrement absurde :

"Un sage de l'Antiquité partait pour un voyage, lorsqu'au sortir de la ville on lui demanda : "où allez-vous ? Je n'en sais rien", répondit-il. Sur cette réplique, on le conduisit en prison. "Vous voyez bien, dit-il, que je ne savais pas où j'allais. " (356)

Le rapprochement entre deux époques considérablement éloignées nie une fois de plus l'idée de progrès. Nerval insiste sur la régression des libertés. Il incarne personnellement le droit à la fantaisie dans une société où l'imprévu n'est pas toléré. Contrôler l'incontrôlable, l'humeur, le caprice, telle est la folle ambition que révèle cette arrestation.

"Epitaphe pour la Belgique" (357)

Pendant cette période fatale aux libertés politiques, il n'est pas seulement difficile de circuler mais aussi de s'exprimer. Nerval rend compte de ce silence et de cette inertie. L'Europe apparaît dans *Lorely* comme le tombeau de la politique. Certes, le nord est le refuge des agitateurs français et constitue à ce titre une sorte de pays de cocagne, mais la paix uniforme qui y règne semble peser à Nerval. L'article de Janin, cité par l'écrivain en guise de prologue à *Lorely*, décrit la léthargie européenne au lendemain des révolutions :

"Il [Nerval] avait découvert comment la jeune Allemagne, si fouguese et si terrible, initiée à toutes les sociétés secrètes, qui s'en va le poignard à la main, marchant incessamment sur les traces sanglantes du jeune Sand, quand elle a enfin

353. Ibid.

354. Ibid. , note 1, p. 1061

355. Hugo et Dumas étaient alors en exil (Ibid. , note 2)

356. NPLIII, p. 198

357. C. Baudelaire, *Fusées, Mon Coeur mis à nu, La Belgique déshabillée*, "folio", Gallimard, 1986, p. 463

jeté au-dehors toute sa fougue révolutionnaire, s'en revient docilement à l'obéissance, à l'autorité, à la famille. " (358)

Janin, pour qui ce retour à l'ordre a "sauvé l'Allemagne", n'a pas la même opinion que Nerval: ce dernier éprouve la nostalgie d'époques plus glorieuses, même s'il désapprouve leur violence. Les assemblées belges, soporifiques, contrastent avec la mémoire des luttes pour la liberté que ranime la vue extérieure de l'hôtel de ville bruxellois :

"Que de révoltes, que de supplices sur cette place du Grand-Marché, si belle encore aujourd'hui ! que de drames républicains dans ces salles dorées comme le vieux Versailles, et que Louis XIV, Marie-Thérèse et Napoléon ont vues tour à tour telles qu'elles sont aujourd'hui. " (359)

Le relief des évocations épiques appartient au passé. Désormais, l'anéantissement provisoire des partis d'opposition par un ministère "qui a su dompter la gauche et réduire le parti radical à un silence bienveillant" (360) condamne la vie politique belge à la platitude. Le narrateur n'est pas sans méchanceté à l'égard du sénat belge, dont le comportement reflète la monotonie de la vie politique européenne :

"Là, les discours sont rares et les questions doivent se résoudre plus aisément qu'ailleurs. Cette assemblée n'étant du reste remarquable que par une profusion de calicot rouge fatigante pour l'oeil, nous allons traverser le palais pour passer à la chambre des représentants."

Nerval devance ici les considérations politiques de Baudelaire sur la Belgique (361). Nul reproche précis n'est formulé à l'encontre de ces institutions, mais Nerval est déçu des suites des révolutions : l'avènement d'Etats dominés par la bourgeoisie dans lesquels règne une lassante unanimité politique, symbolisée par le port de l'uniforme. L'ennui du narrateur n'est pas seulement une forme d'auto-dérision à l'égard des sujets qu'il choisit et de sa prose touristique. Elle reflète le marasme politique d'alors, en particulier en France. L'inclusion de *Léo Burckart* au sein de cette oeuvre nouvelle, la répétition traduisent la nécessité de se redire lorsque l'histoire n'avance pas. Mais la redite est pesante et Nerval ne se prive pas de montrer sa réticence lorsqu'il aborde le sujet politique :

"Je croyais pour ma part en avoir fini avec Sand (...)"

"Pour en finir avec les institutions politiques du pays (...)" (362)

358. Ibid. , p. 8

359. Ibid. , p. 191

360. Ibid. , p. 193

361. "La Belgique est ce que serait devenue la France sous le régime continué de Louis-Philippe, - un bel exemple d'abrutissement constitutionnel" (C. Baudelaire, *Fusées, Mon Coeur mis à nu, La Belgique déshabillée*, "Folio", Gallimard, 1986, p. 279)

362. Ces deux citations ont respectivement été relevées p. 42 et p. 192

Ces expressions témoignent du désintérêt du narrateur à l'égard de l'histoire présente.

Seule la peine de mort, sujet "vivant", est encore capable de ranimer la verve ironique du voyageur. Sans doute le passage intitulé "Une Visite au Bourreau de Mannheim" renvoie-t-il aux controverses sur la peine de mort qui eurent lieu en Allemagne en 1840 ⁽³⁶³⁾. Mais il faut également réactualiser le texte en fonction de sa date de publication. En France, à partir de 1848, de nombreux débats eurent lieu au sujet de la peine de mort : ils n'aboutirent jamais qu'à l'abolition de la peine capitale *en matière politique*, malgré les vives protestations de Victor Hugo ⁽³⁶⁴⁾. Lors du récit de la visite au bourreau de Carl Sand, le narrateur établit un parallèle entre l'attentat politique et le sang versé par l'Etat pour le châtier. Mains détails tels que les précisions macabres sur l'instrument du châtiment ⁽³⁶⁵⁾ ou les périphrases ironiques désignant la fonction du bourreau ⁽³⁶⁶⁾ indiquent la répugnance du personnage à l'égard de la peine de mort. Les sarcasmes de l'écrivain se réfèrent aux débats sur la peine capitale qui ont lieu au moment de son arrivée en Allemagne :

"Des membres de l'opposition avaient demandé l'abolition de la peine de mort, le parti conservateur s'était vivement prononcé contre cette proposition. Enfin, des esprits modérés avaient proposé un amendement qui devait concilier les partisans des coutumes féodales et les propagateurs des idées nouvelles. Ces philanthropes demandaient l'introduction de la guillotine, pour remplacer le vieux système d'exécution. " ⁽³⁶⁷⁾

Le mot "philanthropes", précédé du démonstratif à valeur péjorative proche de *l'iste* latin, manque de sincérité. Il s'applique par antiphrase à des conservateurs déguisés dont le modernisme se borne à renouveler les techniques employées, tandis que la barbarie demeure dans le fond. Cette motion n'a de "révolutionnaire" ⁽³⁶⁸⁾ que l'apparence. Ces remarques étaient d'actualité en 1852. Rejetant les *demi-mesures* en ce domaine, Nerval critique indirectement la position de la France qui maintient la peine de mort pour les criminels de droit commun. Deux propositions de loi en ce sens, celles de Savatier et de Schoelcher

³⁶³. NPLI, *Notes*, p. 994

³⁶⁴. J.M. Bessette, *Il était une fois la Guillotine*, Editions alternatives, 1982, p. 94.

³⁶⁵. *Ibid.* , p. 44

³⁶⁶. Citons par exemple ces deux périphrases : "C'est donc une sorte de médecin, qui coupe la tête comme les autres couperaient une jambe." (*Ibid.* , p.43) ; " (...) l'humble emploi que nos moeurs ont fait à ses pareils, et qui ressemble terriblement à un service de portier" (*Ibid.* , p. 46)

³⁶⁷. NPLIII, p. 45

³⁶⁸. *Ibid.* , p. 46

avaient été successivement rejetées en 1849 et en 1851 ⁽³⁶⁹⁾. Abolitionniste, Nerval se montre donc résolument à l'avant-garde politique.

L'aspect autobiographique

Bien que Nerval ne nous l'indique pas, il faut pour que ce texte apparemment décousu trouve un sens établir un lien entre l'Histoire et l'autobiographie. A côté de ces allusions clairsemées mais directement politiques, *Lorely* met en scène un procès où se confondent le narrateur et l'écrivain, en butte à cette unanimité sociale qui fait justement la platitude de l'Histoire. Nerval aussi a subi en quelque sorte la peine de mort, exécuté par Janin puis par Dumas qui ont commis l'épithète de son esprit. Le prologue de *Lorely* n'est pas innocent : il rattache le récit de voyage et ses implications sociales à l'expérience personnelle de l'écrivain. Une donnée proprement biographique, l'humiliation publique occasionnée à Nerval par l'article de Jules Janin du premier mars 1841 semble le point de départ de la fiction. *Lorely* acquiert une dimension polémique. Elle est en quelque sorte la réaction de Nerval à la mauvaise réputation que Janin lui a faite. Comme *Les Confessions*, *Lorely* semble répondre à un acte d'accusation. Mais, contrairement à Jean-Jacques Rousseau, Nerval choisit de plaider coupable. Se défendre d'être fou serait jouer le jeu de ses adversaires : aussi préfère-t-il, poursuivant avec un humour obstiné la voie ouverte par *Les Faux-Saulniers* et *Les Illuminés*, défier ses accusateurs en revendiquant sa singularité. Il retourne donc l'accusation, dénonçant le conformisme et la rigidité de la société qui l'exclut.

Au fil des différents textes autobiographiques se constitue l'image d'un sujet nervalien exclu. Ainsi se précise le lien entre l'aventure privée et les conceptions sociales de l'auteur. Il est aussi de plus en plus net que la folie et la subversion politique ne font qu'un pour Nerval : la folie dérange, la folie est clairvoyante. La maladie mentale et la contestation politique ne sont pas dissociables pour lui : vouloir guérir la folie et réprimer les réformateurs relève de la même entreprise aliénante. C'est ce que ne cesse de sous-entendre Nerval en associant à l'éloge de l'opposition politique ses hommages à Erasme. Nous décelons une implication personnelle croissante de Nerval dans les propos qu'il tient sur les injustices sociales. Ainsi, le personnage principal des *Nuits d'Octobre*, n'a pas toujours le détachement d'un journaliste. Il intériorise la misère de l'humanité en communiant dans la souffrance avec les plus démunis : non content de tenir un discours politique *sur* la censure et de porter son regard *sur* la misère, Nerval tient un discours social *depuis* la marge. Les errances nocturnes de son personnage expriment sa *compassion*, seule charité qui soit à la portée d'un écrivain.

³⁶⁹. J.M. Bessette, *Il était une fois la Guillotine*, Editions alternatives, 1982, "Historique des Débats parlementaires", p. 122

Sans doute espère-t-il, par l'exemple de ce partage, inciter les plus fortunés à réduire selon leurs moyens les inégalités sociales.

4) "le Paris obscur"

Dans *Les Nuits d'Octobre*, l'écrivain présente une vision du peuple différente du regard que peut avoir la bourgeoisie, trop général et par conséquent faussé. Le bourgeois craint les faubourgs et s'en tient de préférence éloigné. De l'ignorance naissent les préjugés⁽³⁷⁰⁾. Le narrateur nervalien, lui, "descend" en personne dans les quartiers périphériques, comme on descendrait aux enfers, pour proposer du peuple un grand nombre de croquis et de scènes vivantes. A une vision globalisante, Nerval oppose une démarche analytique, brisant le discours unique et consensuel que l'on tient sur le peuple. *Les Nuits d'Octobre* impliquent personnellement le sujet dans la pratique réaliste. Ceci rapproche Nerval de Restif de la Bretonne, auteur de récits autobiographiques et aventurier dans le Paris nocturne du dix-huitième siècle. Les révélations apportées par l'explorateur des bas-fonds parisiens sont inséparables d'une expérience initiatique racontée par un "je". Ainsi, non content de tenir un discours extérieur sur la misère, le narrateur s'identifie aux misérables : ici se profile le paradoxe sur lequel s'élabore le texte. Etre à la porte, être dehors, c'est être chez les pauvres, à l'intérieur de leur domaine. Comprendre ce paradoxe, celui de la "clé de la rue"⁽³⁷¹⁾, c'est pour Nerval intérioriser le constat social et c'est peut-être pour nous détenir l'une des clés des *Nuits d'Octobre*. A un discours sur le peuple, Nerval préfère un mode de connaissance qui seul peut dissoudre les préjugés et faire la lumière sur le côté sombre de Paris.

Réalisme

Le parti-pris réaliste de Nerval permet de mettre au jour une vérité que la bourgeoisie de son temps n'aimait pas entendre. Son narrateur nous fait part de son projet : faire toute la lumière sur "le Paris obscur - certains diraient le Paris canaille." ⁽³⁷²⁾ La métaphore de la nuit (*Les Nuits de Paris, Les Nuits de Londres, etc.*) et le motif du secret (*Les Mystères de Paris*), chers aux explorateurs des bas-fonds, font des lieux populaires une *terra*

³⁷⁰. "Pour les bourgeois de Paris, les classes laborieuses sont et resteront en marge de la ville, de la même manière qu'aux époques anciennes, ces catégories de population que l'on confondait avec les grands criminels." L. Chevalier, *Classes laborieuses et Classes dangereuses à Paris dans la première Moitié du XIXème siècle*, Plon, 1958, p. 453

³⁷¹. C'est le titre d'un texte que Nerval prêtait à Dickens et qu'avait en réalité écrit George Augustus Sala (NPLIII, Notes et variantes, p. 1099).

³⁷². NPLIII, p. 322

incognita qu'il est du devoir de l'écrivain de dévoiler. En quittant la vie rangée de ceux qui dorment la nuit, en transgressant l'itinéraire d'une promenade décidée à l'avance - la fameuse "pêche à la loutre"- , bref, en se lançant dans le parcours fantaisiste d'un excentrique, on pénètre dans les zones interdites de la littérature : G. Chamarat a montré les dominantes de ce tableau où la description du Paris "canaille" voisine avec celle des principales formes de la culture populaire (chansons, attractions foraines...) et la transcription de l'argot. Elle a également mis en lumière la condamnation qui émane des *Nuits d'Octobre* à l'encontre d'une société refusant de tenir compte de la misère et mettant la loi au-dessus des valeurs communautaires sauvegardées par le peuple seul. Enfin, elle a montré que le narrateur se sentait humainement proche des marginaux (373). De fait, l'errance correspond pour Nerval à une expérience vécue : nombreux sont les passages obscurs de sa biographie laissant supposer qu'il a approché la détresse décrite dans cet ouvrage (374). Le vagabondage fait partie de la plupart de ses récits : la terreur d'être à la rue dans *Les Faux-Saulniers*, les voyages à pied dans *Lorely* puis les péripéties viennoises dans *Pandora*, où les problèmes pécuniers du personnage semblent un handicap auprès de l'actrice (375), sont autant de motifs montrant la familiarité de Nerval avec le dénuement et la déambulation. Cette expérience vécue n'est pas seulement traitée par l'écrivain sur un mode personnel mais à des fins sociales : il s'agit pour l'écrivain de rendre les indifférents sensibles aux malheurs du peuple.

Réflexions sur la ville

Nerval, concerné par la question sociale, se pose en effet en médiateur auprès des hommes fortunés :

"Les hommes riches manquent trop du courage qui consiste à pénétrer dans de semblables lieux, dans ce vestibule du purgatoire où il serait peut-être facile de sauver quelques âmes... Un simple écrivain ne peut que mettre le doigt sur ces plaies, sans prétendre à les fermer." (376)

Ses plaintes vont bien au-delà d'une simple critique de l'égoïsme bourgeois. Par des exemples poignants de la déchéance humaine, Nerval s'adresse à notre cœur et pas seulement à notre entendement. Les paroles d'une chiffonnière alcoolique à l'ami du narrateur, ses supplications pour obtenir "un petit *verjus* !", le récit de sa splendeur passée sont pathétiques (377) :

373. G. Malandain-Chamarat, *Nerval et l'Incendie du Théâtre*, José Corti, 1986, p. 82-97

374. "Pendant les trois premières semaines de septembre, aucune trace certaine de Gérard." (NPLIII, p. XX)

375. *Ibid*, p. 657

376. *Ibid.*, p. 335

377. *Ibid.*, p. 334

"Ah! si j'étais encore...ce que j'ai été ! (...) Vous ne savez pas, mes enfants, que j'ai été une des merveilles de ces temps-là... J'ai eu des bagues à mes doigts de pieds (...)"

La vulgarité des détails ne diminue pas la portée émotive du récit : la splendeur passée et la situation présente de la vieille femme forment un contraste touchant. Le narrateur déplore ce spectacle "du malheur et de l'abrutissement." (378). L'apostrophe "mes enfants" rappelle le lecteur au devoir de respecter la vieillesse de quelque origine sociale qu'elle provienne et convoque une sorte de fraternité qui ne s'embarrasse pas des liens du sang : la solidarité sociale. Cette mère tombée au plus bas n'est-elle pas le reflet perversi de la *mère* des franc-maçons ? Nerval nous invite à respecter dans la plus humble des créatures notre devenir possible et peut-être l'avenir des nôtres. Le réalisme nervalien n'a pas le sens d'une observation détachée. La crudité de la représentation n'exclut pas le partage de la souffrance.

Sans qu'il s'explique le moins du monde à ce sujet, Nerval s'attaque à l'idée reçue de son temps selon laquelle les couches populaires étaient par nature corrompues et dépravées. Il lui oppose une autre idée reçue, celle de la perversité essentielle des villes. Il reprend les arguments favoris de Jean-Jacques Rousseau et de Restif de La Bretonne (*La Paysanne perversie*) contre les méfaits de l'exode rural commençant (379). Nerval, à leur suite, met la déchéance où tombe une partie des citadins sur le compte du fait urbain :

"Jean-Jacques avait bien raison de s'en prendre aux moeurs des villes d'un principe de corruption qui s'étend plus tard jusqu'aux campagnes." (380)

Le portrait du jeune homme perdu par l'amour et menacé de tuberculose qui a suscité cette réflexion ("X. Le Rôtisseur") est le repoussoir d'un autre médaillon, celui de la jeune chanteuse de la goguette. Le naturel de son chant sera gâté par l'éducation que l'on risque de lui prodiguer, selon les prévisions du narrateur :

"On va conseiller à ta mère de t'envoyer chez un maître de chant, et dès lors te voilà perdue... perdue pour nous !" (381)

A cet instant, Nerval pense déjà à "Sylvie". Ici, il n'y va pas seulement d'une voix, mais de l'âme même de la jeune fille. La réflexion de Nerval sur la ville n'est pas plus que chez Rousseau dissociable d'une réflexion sur l'art, sur l'artifice, car l'architecture est pour lui le

378. Ibid. , p. 335

379. "Restif suppose que les natures les plus vicieuses ne se dégradent entièrement qu'en raison du mépris qui pèse sur leur passé." (*Les Illuminés*, NPLII, p. 1045). Ainsi, le romancier suppose moins une prédisposition chez l'individu socialement déchu qu'une propension de la société à le condamner définitivement au vice.

380. Ibid. , p. 328

381. Ibid. , p. 326

symbole de tout art. Comme Baudelaire, Nerval montre que dans la poésie moderne, l'artiste et le pauvre sont liés par un sort commun, par la commisération et non plus par la charité; en revanche, il ne met pas l'artifice au-dessus de la nature. Le "petit cercle" des franc-maçons où Nerval entend chanter la jeune fille, image du Valois à Paris, est comme un îlot de pureté au sein d'un lieu de débauche. Le dédale qui surgit au cours d'un cauchemar du narrateur, son errance labyrinthique, sont une image de sa perdition morale :

"Monter, descendre, ou parcourir les corridors, - et cela pendant plusieurs éternités... Serait-ce la peine à laquelle je serais condamné pour mes fautes ?" (382)

L'art de l'architecte Dédale est maudit. Or le narrateur ne distingue pas le bâtisseur du poète (383). Comme lui et son ami usurpent le titre pour pénétrer le cercle des franc-maçons, la gogouette, voici en effet ce qu'il déclare :

"Enfin, nous étions du bâtiment, - et le mot se dit aussi au moral, attendu que le bâtiment n'exclut pas les poètes ; - Amphyon, qui élevait des murs aux sons de sa lyre, était du bâtiment." (384)

Le narrateur se sent coupable : dans son cauchemar, par un juste retour des choses, il est, en tant que *bâtisseur*, condamné à séjourner dans le labyrinthe de la cité. Le châtiment suspendu au-dessus de la ville et de ses habitants revêt le caractère d'une obsession : nonobstant son réalisme, le récit entretient la perspective du jugement dernier et d'une apocalypse où les villes inhospitalières seraient châtiées. Mais Nerval ne condamne pas *les sciences et les arts*, l'urbanisation en général. Tout est dans la nature de l'art, plus ou moins surfaite, et dans la volonté d'accompagner le développement urbain d'une pensée morale (385). En effet, dans *Les Confidences de Nicolas* (386), Nerval, s'éloignant quelque peu de Restif et de Rousseau par son progressisme, conseille de s'en prendre aux moeurs et non aux conditions de vie des citadins offrant par ailleurs des aspects estimables. Il n'est pas de ceux qui condamnent la ville par esprit rétrograde. Il pense la morale indépendante des circonstances :

"Mais où est le mérite de la philosophie, si elle ne trouve d'autre moyen de moralisation sociale que l'anéantissement des villes ? Faut-il donc supprimer les merveilles de l'industrie, des arts et des sciences, et borner le rôle de l'homme à produire et à consommer les fruits de la terre ? Il vaudrait mieux sans doute chercher à établir des principes de morale pour tous les états et pour toutes les situations."

382. Ibid. , p. 337

383. Voir aussi le rapport entre Adoniram et le poète dans *Voyage en Orient*

384. Ibid. , p. 324

385. N'oublions pas que Nerval a fait par exemple dans "Histoire de Soliman et de la Reine du Matin" l'apologie du génie humain.

386. NPLII, *Les Illuminés*, p. 1049

Ainsi, Nerval ne se contente pas de critiquer et de condamner la ville comme les philosophes antérieurs. Il croit que chacun peut changer la société à condition d'être capable de retrouver la bonté originelle et de renoncer à l'égoïsme. L'écrivain n'est pas cependant sans résister aux formes quotidiennes de l'oppression liées à la modernisation de la société, et notamment à une perception contraignante de la temporalité.

Temps-travail et temps perdu

"L'extension progressive du salariat entraîne de son côté un quadrillage resserré du temps (...) Il s'agit de constituer un temps intégralement utile." (387)

Sur les attaques portées contre une société individualiste, insensible aux malheurs qu'elle génère pour le profit de quelques-uns, se greffe une conception étrangère à la *valeur-travail* accordée au temps par la société industrielle dans laquelle vit Nerval. Le narrateur des *Nuits d'Octobre* ne cesse de narguer ses contemporains bourgeois par l'usage antiéconomique de son emploi du temps. Le texte établit tout d'abord une ligne de partage entre les besogneux diurnes et ceux que le noctambulisme et le vagabondage privent de repos. Véritable oiseau de nuit, le narrateur est incapable de mener à bien quelque projet que ce soit en raison des grasses matinées dont il a l'habitude :

"Lorsque cette idée m'arriva, il était déjà plus de midi." (388)

Le sujet s'abandonne aux idées et ne cherche pas à être efficace : il refuse toute exploitation rationnelle du temps. Aussi se trouve-t-il en décalage permanent avec les contraintes de son époque. Bien qu'elles prennent la forme apolitique de l'horaire de chemin de fer, ces contraintes n'en limitent pas moins les vertus libératrices du progrès. L'horaire impose aux individus une *grille* et le chemin de fer une *ligne* auxquelles certains personnages des *Nuits d'Octobre* refusent de se conformer. L'ami rencontré dans la rue est un "flâneur", compagnon dans le "désœuvrement" (389). Les usines fermées, la nuit, le rapport au temps est inversé : il ne s'agit pas d'en *gagner*, mais de le passer. C'est alors que le paradigme du jeu fait son apparition. La nuit est, à quelques exceptions près, le temps du loisir. Les "dilettantes" sont légion (390). Les activités gratuites, les savoir-faire inutiles se multiplient, qu'il s'agisse, à l'Athénée, de "gens assez forts pour faire circuler des billes autour de trois chapeaux espacés

387. M. Foucault, *Surveiller et Punir*, "Bibliothèque des idées", Gallimard, 1975, p. 152

388. NPLIII, p. 319

389. Ibid., p. 321 : "Notre désœuvrement nous faisait paraître les heures longues. "

390. Ibid.

sur le tapis vert (...) " (391) ou des "deux sages" renonçant à la dispute pour se consacrer aux dominos (392) ou encore, comme le constate ironiquement le narrateur, des "exercices" qui, au "Bal des Chiens", développent la force et l'intelligence de la jeunesse (393).

Toutes ces activités font fi des valeurs d'une société industrielle dont Nerval dévoile en peu de mots la dureté implacable. A Montmartre, les carrières n'abritent plus les sans logis :

"(...) Tout cela est rempli de travailleurs dont la moitié dort pour pouvoir plus tard relayer l'autre.- C'est ainsi que la couleur se perd. " (394)

L'exaltation du jeu et des distractions populaires ne prend toute sa valeur que par rapport à une exploitation sans merci. Le sommeil n'aurait-il d'autre finalité que l'activité diurne ? Le plaisir onirique ou même la possibilité d'un sommeil gratuit ne semblent pas au programme. La main d'oeuvre dont il est ici question ne vit plus en effet que pour le travail, consacrant le temps de repos à restaurer ses forces pour retourner à la tâche. Nerval était parfaitement conscient du cynisme de certains patrons comme le montre un extrait du carnet de *Dolbreuse* (verso du folio n° 3) :

"Voici nous sais[issons ?] des ouvriers. Nous les établ[issons] av[ec] leurs familles. Ils se bât[issent] des maisons - peu à peu on diminue Ils trav[ailent] co[mme] des nègres - Ah ces p[etits] nègres N'en parlons pas] Tenez ca me f[ait] mal - et nous gagn[ons] de l'arg[ent]- Ils iraient le b[oire] au cab[aret] Nous l'empl[oyons] beaucoup mieux (...) " (395)

L'implicite contre lequel se bat Nerval dans *Les Nuits d'Octobre* apparaît dans ce discours : l'idée que le peuple n'est bon qu'à travailler parce qu'il serait par nature dépravé. La représentation des distractions populaires montre un tout autre aspect des *couches laborieuses*. D'autre part, l'approche du peuple et de ses drames détruit l'idée d'une humanité inférieure ancrée dans l'imaginaire bourgeois. L'hypocrisie de cette classe apparaît à travers ceux qui viennent s'encanailler mais méprisent la canaille, qui prennent plaisir aux jeux de la bourse et condamnent les autres :

"Que d'argent il se gagne et se perd ainsi... Et l'on a supprimé les jeux!" (396)

391. Ibid. , p. 322

392. Ibid. , p. 320

393. Ibid. , p. 322

394. Ibid. , p. 316

395. "Le Carnet de *Dolbreuse*", op. cit. , p. 18

396. NPLIII, p. 330

Ce parcours nous permet de cerner l'évolution des jugements politiques de Nerval : la satire libérale des années 1826 à 1830 a fait place à la condamnation globale de la politique après la révolution de juillet ; puis les considérations historiques sur les prisons, la censure, la surveillance policière, ont mis en évidence le caractère répressif de la société au quotidien, essentiellement dans les oeuvres de 1840 à 1850. La revendication du droit à l'excentricité déplaçait la contestation sur le plan des moeurs et de la vie privée : l'ensemble des critiques de Nerval tendaient à montrer que les divers modes de sanction sociale étaient les différents visages d'une même oppression, l'opposition politique, l'hérésie religieuse et les comportements excentriques encourageant les mêmes peines. Aussi le narrateur englobait-il dans une même oeuvre, *Les Illuminés*, l'éloge de la folie et celui du socialisme naissant : si la démence est politique, parce qu'elle voit plus loin que la raison et met au jour une vérité désagréable au pouvoir, *Aurélia* reste dans la ligne de l'esprit contestataire auquel Nerval a toujours été fidèle. Elle prend seulement les problèmes de plus haut, élargissant le champ de la parole critique à toutes les pratiques répressives et à toutes les formes d'égoïsme. Les critiques politiques ne sont qu'un aspect de la protestation généralisée dont témoigne l'oeuvre de Nerval. Sa philosophie sociale s'inscrit dans une révolte contre la raison toute puissante : le fantastique, le surnaturel, l'irrationnel, notions aux antipodes de l'esprit critique, sont pourtant au fondement des critiques de Nerval. Elles forment le tissu même d'une écriture subversive : la fiction, la fable, ont dans *Les Faux-Saulniers* des enjeux politiques ; le fantastique, l'utopie sont des projections du réel. Créateur d'une philosophie et d'une religion personnelles, Nerval fait de la raison et des cultes monothéistes les motifs privilégiés de ses protestations. Le satanisme fait d'une pierre deux coups : il est à la fois révolte contre Dieu et contre le rationalisme. A la religion monothéiste qui entérine le pouvoir des pères s'oppose les religions de la mère : comme le panthéisme hugolien, celui de Nerval est au fondement d'une philosophie faite d'amour et de respect pour toute créature, ne fût-elle pas douée de raison. Le syncrétisme, autre tendance de la spiritualité nervalienne, est une leçon de tolérance et une manière de fraterniser avec d'autres peuples. Les croyances de Nerval, sur lesquelles nous allons nous interroger dans la deuxième partie de cette étude et dont l'aspect composite dît à lui seul l'ouverture, ne sont donc pas à considérer isolément, mais dans leurs rapports avec les tendances politiques dont il vient d'être question. La critique d'une société égoïste et féroce pour les faibles ne serait rien sans un fondement spirituel. Ainsi, Nerval accompagne ses protestations politiques d'une révolte spirituelle illustrée par les représentations mythiques de l'écrivain. La contestation nervalienne, qui se fonde globalement sur une révolte contre le père, entre dans des rapports complexes avec le désir de paix et de conciliation. Le sujet nervalien ne peut sans faire le jeu d'une autorité qu'il réprouve entretenir la spirale de la violence : il lui incombe de briser la loi du talion et de choisir une religion qui lui permettrait de reconstruire sur les ruines de l'esprit critique.

Si le narrateur des *Nuits d'Octobre* profère quelques allusions à l'encontre d'un régime politique mettant la capitale sous étroite surveillance ⁽³⁹⁷⁾, cet itinéraire parisien nous semble essentiellement caractérisé par des critiques d'ordre social. Le trait spécifique de cette contestation est l'implication personnelle du narrateur et de l'auteur : depuis *Le Neveu de Rameau*, l'écrivain se représente à mi-chemin entre le grand-monde et l'enfer de la société. Se référant visiblement à l'oeuvre de Diderot ⁽³⁹⁸⁾, voici ce que dit Nerval des poètes du dix-huitième que le dénuement ou le désir de se distraire obligeait de souper et de passer la nuit aux Halles :

"Il fallait le lendemain matin qu'ils se fissent poudrer à deux sols par quelque *merlan* en plein air, et repriser par les ravaudeuses, pour aller ensuite briller aux petits levers de Mme de Luxembourg, de Mlle Hus ou de la comtesse de Beaumarchais." ⁽³⁹⁹⁾

Le statut social des écrivains les rapproche du peuple. L'écrivain, pareil au Christ, est celui qui peut intercéder en sa faveur et porter la bonne parole aux riches aveuglés par l'appât du gain. L'aspect religieux du texte, les références à Dante et à l'enfer ne sont pas séparables du dessein social et réaliste de l'écrivain.

5) Vie communautaire et individualisme bourgeois

Alors que *Les Nuits d'Octobre* sont publiées à l'automne 1852, le recueil des *Petits Châteaux de Bohême* est enregistré peu de temps après, au début de janvier 1853. Les deux oeuvres semblent complémentaires : on y retrouve la solitude et la nostalgie d'une vie en groupe. L'isolement est vécu au présent dans *Les Nuits* - au cours de la nouvelle, le narrateur perd la compagnie de son acolyte - comme dans *Petits Châteaux de Bohême*. Mais le deuxième récit met l'accent sur l'existence éphémère de cette microsociété dont l'écrivain déplore la disparition et dans laquelle il nous invite à reconnaître un de ses souvenirs. Si cette image lui est chère, c'est peut-être qu'elle représente la concrétisation fugitive de l'utopie. La vie de bohème dont il nous décrit les rites et les particularités est en rupture avec les normes de la société bourgeoise du dix-neuvième siècle. Subversive, elle s'en distingue par les mêmes caractéristiques que la vie populaire décrite dans *Les Nuits d'Octobre* : liberté, partage des biens et ouverture d'esprit, sentiment de la fête, constituent un mode de vie très anticonformiste.

³⁹⁷. Ibid. , "Notice" , C. Pichois, p. 1092 : "La peur est partout. C'est cet "état de terreur inexprimable" qui nous a été rapporté en octobre 1850 au début des *Faux-Saulniers* (...)".

³⁹⁸. C'est l'allusion à Melle Hus qui la rend sensible.

³⁹⁹. Ibid. , p. 331

Montrons dans quelle mesure la vie de cette société s'écarte des normes et des bienséances. Les moeurs dissipées des artistes de l'impasse du Doyenné les opposent à leur entourage dont le propriétaire de l'immeuble est un échantillon fort représentatif :

"L'affreux propriétaire, qui demeurait au rez-de-chaussée, mais sur la tête duquel nous dansions trop souvent, après deux ans de souffrances qui l'avaient conduit à nous donner congé, a fait couvrir depuis toutes ces peintures d'une couche à la détrempe, parce qu'il prétendait que les nudités l'empêchaient de louer à des bourgeois. - Je bénis le sentiment d'économie qui l'a porté à ne pas employer la peinture à l'huile. " (400)

La bourgeoisie à laquelle s'oppose la bohème, se montre attachée avant tout à ses biens et à leur rentabilité. Matérialisme et avarice complètent le tableau. La vénalité du propriétaire se conjugue avec le pharisaïsme : il méconnaît la plus-value apportée à son appartement par ce décor signé de main de maître. Enfin, la pudibonderie n'est pas la moindre des qualités battues en brèche par les moeurs déréglées de la bohème. Ignorant la nécessité de tenir des comptes, les compagnons de l'autobiographe mènent une vie dispendieuse, absorbés dans la jouissance de l'instant présent. En effet, "souvent riches", ce qui suppose aussi des périodes néfastes, les joyeux drilles dissipent immédiatement tout leur avoir dans des festivités. Leur caractère prodigue les oppose radicalement à l'humeur soucieuse et chagrine de leur propriétaire. De même, le désintéressement caractérise le "je", sacrifiant sans hésiter les débris de sa fortune pour sauvegarder les oeuvres de ses peintres d'amis. Plus dévoué encore aux arts et à la littérature que ces derniers au point d'oublier les plaisirs de son âge, le narrateur constitue déjà une exception au sein de la communauté. Il semble déjà à l'écart de la petite société qui n'a pas l'air de bien comprendre ses préférences pour la muse (401).

L'irrespect de cette jeunesse pour la morale scandalise en permanence son entourage bourgeois. Le narrateur et ses compagnons avaient le goût de la provocation :

"Ou bien par les fenêtres opposées, qui donnaient sur l'impasse, on adressait de vagues provocations aux yeux espagnols de la femme du commissaire, qui apparaissaient assez souvent au-dessus de la lanterne municipale. " (402)

Les jeunes gens ne s'en prennent pas par hasard à la femme d'un représentant de l'ordre. Ils s'attaquent également aux symboles de la religion en s'entourant de fresques licencieuses : "le Moine rouge de Châtillon, lisant la Bible sur la hanche cambrée d'une femme nue, qui dort

400. Ibid. , p. 403

401. " (...) moi je faisais mes adieux à Rogier en lui expliquant que je voulais aller travailler à mon scénario. "Comment ! tu ne nous suis pas; cette dame n'a plus d'autre cavalier que toi... et elle t'avait choisi pour la reconduire (...)" (Ibid. , p. 408)

402. Ibid. , p. 402

(...) " unit audacieusement les symboles érotiques et religieux ⁽⁴⁰³⁾. Dans le domaine amoureux, les jeunes gens font foin de la fidélité. Non contents de chasser sur les terres de leurs voisins, ils adoptent chez eux les moeurs d'un *harem à l'occidentale* : les fréquentations de la bohème, toutes désignées par le prénom d'une héroïne particulière ("les rires joyeux ou les folles chansons des Cydalises" ⁽⁴⁰⁴⁾) paraissent interchangeable. Réciproquement, l'antonomase banalise l'héroïne immortalisée par Théophile Gautier :

" (...) il jouissait d'une grande réputation dans notre cercle et ne se mourait pas toujours aux pieds chinois de la Cydalise. " ⁽⁴⁰⁵⁾

Les jeunes gens se veulent affranchis des contraintes de la monogamie et font donc appel à un Orient fantasmatique que signale l'adjectif "chinois". Si les rapports amoureux paraissent peu exclusifs dans ce petit cercle, l'instinct de propriété y semble également peu développé. La meilleure expression de cette société communautaire est la première personne du pluriel. Les biens de l'un sont aussi ceux de l'autre dans cette collectivité fraternelle ⁽⁴⁰⁶⁾.

Malgré leur absence de principes, leur refus de la famille, du mariage, de la morale et de la propriété privée, les jeunes gens, et c'est toute leur ambiguïté, n'entrent pas réellement en conflit avec leur entourage. Il est difficile de parler d'hostilité entre des hommes que la fête réunit :

" (...) nous avons une collection d'attachés d'ambassades, en habits bleus à boutons d'or, de jeunes conseillers d'Etat, de référendaires en herbe, dont la nichée d'hommes déjà sérieux, mais encore aimables, se développait dans ce pâté de maisons, en vue des Tuileries et des ministères voisins. " ⁽⁴⁰⁷⁾

La subversion est préférée au conflit : la confrérie prend un malin plaisir à écarter du droit chemin ces hommes vieilliss avant l'âge par les hautes fonctions administratives et politiques qu'ils exercent. Il y a dans ce détournement un rappel de l'épisode de l'attaché d'ambassade dans le *Voyage en Orient* (et les *Amours de Vienne*). De même que le fleuve en crue entraînait hors du bon chemin le fonctionnaire irréprochable, les artistes tentent en les conviant à leurs réjouissances de mettre dans leur jeu les "autorités voisines" ⁽⁴⁰⁸⁾. Ici, la voie ordinaire de la politique n'est pas respectée : la *récupération*, exercée d'habitude par les autorités sur les perturbateurs de l'ordre, s'effectue en sens inverse. *Les petits Châteaux de*

403. Ibid.

404. Ibid.

405. Ibid. , p. 404

406. "Nous étions jeunes, toujours gais, souvent riches..." (Ibid. , p. 402)

407. Ibid. , p. 404

408. Ibid. , p. 405

Bohême apparaissent donc en tous points comme le lieu d'une inversion des règles sociales et comme un âge d'or.

Mais, à vouloir se concilier les autorités, ne risque-t-on pas soi-même de subir l'influence du monde ? La communauté n'a pas survécu longtemps devant les fortunes diverses de ses membres. Son caractère éphémère dit la victoire de la norme sur les chimères de la jeunesse :

Rebâtissons, ami, ce château périssable
Que le souffle du monde a jeté sur le sable.
Replaçons le sofa sous les tableaux flamands. ⁽⁴⁰⁹⁾

Le "monde" peut avoir différentes significations : tout d'abord, c'est la société mondaine, mais c'est aussi le monde extérieur, ce qui n'appartient pas au cercle des amis. Ici, Nerval fait allusion à l'hostilité amoncelée contre ceux qui vivent en marge des moeurs et des lois et marque ses désillusions : le bonheur et l'équilibre d'une société idéale sont par nature éphémères, comme l'avait déjà montré Jean-Jacques Rousseau dans *La Nouvelle Héloïse*. C'était de sa précarité même, de sa vie au jour le jour, de sa liberté enfin, que découlait le bonheur du petit cercle amical. Ce sont également toutes ces qualités qui l'ont amené à se dissoudre. Désormais, l'isolement du sujet va croissant : s'il se rapproche du *centre*, il est de plus en plus excentrique par rapport à la norme sociale, c'est-à-dire de mieux en mieux placé pour la juger en toute impartialité. Ainsi, deux mouvements se superposent : à mesure que l'expérience de la marginalité s'intériorise, le regard porté sur la société est plus détaché. Les critiques se dépouillent de leur enveloppe extérieure, l'enveloppe politique, et le regard scrute la société dans ce qu'elle a, au quotidien de plus étranger aux vertus altruistes. L'expérience du sujet, incapable de trouver sa place au sein de la société, exprime mieux que de vaines attaques les limites de l'humanité.

⁴⁰⁹. Ibid. , p. 309 ("A un Ami")

6) *Les Filles du Feu*

"Tandis que la communauté se donne sa subsistance seulement en détruisant la béatitude familiale et en dissolvant la conscience de soi universelle, elle se crée dans ce qu'elle réprime et qui lui est en même temps essentiel, dans la féminité en général son ennemi intérieur. - Cette féminité - l'éternelle ironie de la communauté - (...)" ⁽⁴¹⁰⁾

Les Filles du Feu regroupent des textes que Nerval avait déjà publiés auparavant ⁽⁴¹¹⁾. Mais la publication en volume, les modifications apportées aux versions initiales donnent à certaines nouvelles et à l'ensemble une signification singulière, à laquelle il convient de s'attacher pour comprendre l'évolution de Nerval. Comme en témoignent les modifications apportées aux *Faux-Saulniers* dans la version d'*Angélique*, le recueil marque le renoncement de Nerval à la parole politique directement engagée, aux attaques encore présentes dans le feuilleton de 1850. Mais son silence n'a-t-il rien à nous apprendre sur la censure qui l'oblige à se taire ? Par ailleurs, une forme de contestation plus personnelle, plus sociale que politique donne son unité au recueil. Son sens se constitue autour de la notion de féminité. Nerval tisse un lien subtil entre le culte des images maternelles ("Isis"), la découverte de l'histoire au féminin ("Angélique", "Emilie") et une forme de protestation tantôt atténuée, tantôt explicite sur le sort des femmes. Cette cause mêle un souci politique et des préoccupations privées : l'attrait pour les figures féminines reflète à la fois la mythologie personnelle de Nerval et son implication dans la défense des êtres *différents*. *Les Filles du Feu* correspondent bien à cette intériorisation, à cette privatisation de l'histoire qui nous semble caractériser les oeuvres des trois dernières années de la vie de Nerval.

Le titre du recueil et la dédicace à Dumas instituent une mythologie de la révolte qui d'emblée met en cause une lecture des nouvelles soulignant l'aspect purement idyllique et champêtre des passages célèbres. Les personnages principaux du recueil ne sont pas réunis par hasard sous la dénomination de "Filles du Feu". Le feu illustre la violence de la révolte et cette grandeur dans le mal que Nerval admirait déjà du temps de *Dolbreuse* :

⁴¹⁰. G.W.F. Hegel, *La Phénoménologie de l'Esprit*, Aubier, 1941, Tome II, p. 41-42. Nous soulignons, afin de montrer les rapports entre l'esprit critique et une vision *autre*, féminisée et privatisée de l'histoire et de l'univers, dérobée au discours monolithique du plus puissant.

⁴¹¹. "Chansons et Légendes du Valois", la pièce sur laquelle s'achève *Sylvie*, est de 1842 (NPLIII, notes, p. 1228). *Jemmy* a été publiée pour la première fois en 1843 (NPLIII, notes, p. 1233). *Octavie* date de 1853 (NPLIII, p. 1241). *Isis* était déjà connue en 1845 (NPLIII, notes, p. 1247). Quant à *Emilie*, sa première publication remonte à 1839.

"Néron Petrone - ce grand style d'immoralité n'ex[iste] plus" (412)

Le geste incendiaire de Brisacier, dans la dédicace à Alexandre Dumas, traduit un caractère excessif et passionné qui n'a plus cours dans un siècle de calcul et d'intérêt. Le mythe de révolté que se construit Nerval s'étoffe dans *Les Filles du Feu*. Le personnage s'exprimant dans la lettre préface exhibe une rage incendiaire. Le lien entre sa violence destructrice et la révolte de certaines héroïnes des *Filles du Feu* (Angélique, Jemmy) est indiqué par cette métaphore de la rébellion :

"... j'ai eu un moment l'idée, l'idée sublime et digne de César lui-même, l'idée que cette fois nul n'aurait osé mettre au-dessous de celle du grand Racine, l'idée auguste enfin de brûler le théâtre et le public, et vous tous ! (413)

Après avoir renoncé "à la renommée d'inspiré, d'illuminé ou de prophète" (414), l'écrivain se décide à tenir le rôle d'un incendiaire en la personne de Brisacier. *Les Filles du Feu* déplacent la critique politique sur le terrain de l'histoire et du mythe personnels. On passe de la satire à la mise en scène de la folie furieuse, certes imaginaire, mais non sans rapports avec les griefs de Nerval contre la société et avec la négation que constitue la critique. Brisacier s'en prend d'entrée à la trahison des comédiennes (415), félonie qui n'est pas sans rappeler celle de Janin et de Dumas à l'égard de Nerval :

"Je vous dédie ce livre, mon cher maître, comme j'ai dédié *Lorely* à Jules Janin. "
(416)

Le parallèle n'est pas flatteur pour Dumas et le "cher maître" ironique. Dumas était le collaborateur de Nerval au théâtre. Dès lors, l'histoire de la trahison des comédiennes n'est-elle pas une allusion aux déceptions personnelles de Nerval auteur dramatique, à l'échec de *Léo Burckart* et au demi-succès plus mal ressenti encore de *L'Imagier de Harlem* ? La comédienne vénale est l'allégorie de l'art qui se vend, se prostitue et abandonne l'artiste pur à sa misère : Dumas n'a-t-il pas préféré les succès populaires à la voie étroite que Nerval a choisie ?

Comme dans le prologue de *Lorely*, le "je" qui s'adresse à Dumas est en position d'accusé. Ses amis, prompts à le juger, ont livré son personnage à l'effroi et à l'amusement du public : mort-vivant, fou ... de ces épithètes à celles que s'attribue Brisacier ("monstre",

412. G. de Nerval, *Dolbreuse*, op. cit., p. 24

413. Ibid. , p. 455

414. Ibid. , p. 451

415. "où est la charmante misère qui nous faisait vos égaux et vos camarades, mesdames les comédiennes, nous les pauvres poètes toujours et les poètes pauvres bien souvent ? Vous nous avez trahis, reniés !" (Ibid. , p. 451-452)

416. Ibid. , p. 449

"phénomène", "*calot* propre à faire amasser la foule"), il n'y a qu'un pas ⁽⁴¹⁷⁾. Brisacier se déchaîne contre une société qui le prend pour bouc-émissaire, contre ce public avide de souffrances réelles :

"Mes amis ! comprenez surtout qu'il ne s'agissait pas pour moi d'une froide traduction de paroles compassées ; mais d'une scène où tout vivait, où trois coeurs luttaienent à chances égales, où comme au jeu du cirque, c'était peut-être du vrai sang qui allait couler ! Et le public le savait bien, lui, ce public de petite ville, si bien au courant de toutes nos affaires de coulisse " ⁽⁴¹⁸⁾

Le paradoxe de Brisacier est le suivant : seul l'acteur a un coeur. Il est celui qui souffre pour l'humanité. Ici s'énonce la *passion* de l'artiste, se heurtant à l'insensibilité d'autrui. Le problème du sacrifice et du bouc-émissaire est au centre de ce prologue. Nerval dénonce la cruauté d'une société qui scelle son alliance sur le sang des martyrs, qu'il s'agisse d'Iphigénie ou de Brisacier, l'une sacrifiée à l'Etat et à la famille, l'autre à la curiosité du public. Ainsi, *Alexandre Dumas* mêle intimement la situation peu enviable de Brisacier à celle des héroïnes de théâtre. S'identifiant à Achille, le personnage prétend défendre la cause d'éternelles opprimées, sacrifiées tout comme l'artiste sur l'autel de la société :

"je rendais l'espérance aux mères et le courage aux pauvres filles, sacrifiées toujours à un devoir, à un Dieu, à la vengeance d'un peuple, à l'honneur et au profit d'une famille ! ... car on comprenait bien partout que c'était là l'histoire éternelle des mariages humains. Toujours le père livrera sa fille par ambition, et toujours la mère la vendra avec avidité (...)" ⁽⁴¹⁹⁾

De même que Brisacier, le bouc-émissaire, *Les Filles du Feu* sont des vestales, des vierges vouées à racheter l'impureté de la société et la référence à la mythologie irlandaise confirme cette idée ⁽⁴²⁰⁾.

La "défense des femmes" dont on voyait déjà un exemple dans *Léo Burckart*, est loin ici de prendre une tournure militante. Cependant, Brisacier les présente explicitement comme des laissées pour compte de la société, d'où une possible identification de sa part. Nerval se projetant visiblement dans ce personnage humilié, on comprend qu'il traite le sort des opprimées comme une affaire personnelle. Faut-il aussi mettre ces nouvelles en rapport avec la place prépondérante que l'avant-garde philosophique du XIXème siècle donnait aux femmes ? Le féminisme n'est pas séparable d'un souci de justice sociale qui préoccupait déjà Marguerite (*Léo Burckart*). Voyons surtout dans cet intérêt la quête d'une alternative à la

⁴¹⁷. Ibid. , p. 458

⁴¹⁸. Ibid. , p. 456

⁴¹⁹. Ibid. , p. 452

⁴²⁰. Ibid. , Notice générale, p. 1173

domination politique des hommes et de leurs valeurs. Nerval revalorise une sensibilité qui échappe - depuis Antigone - aux valeurs de la *polis*. Ce geste est à mettre sur le même plan que la volonté d'authenticité présidant aux engouements pour la nature et pour les civilisations étrangères. En mettant au jour la face cachée de l'histoire, son "continent noir", Nerval choisit d'envisager sous un angle nouveau les problèmes posés par la politique. Le décentrement qui s'opère dans "Angélique" en est le signe.

Une littérature "dépolitiquée" (421)

Trois états d'un même texte traduisent l'évolution de Nerval à l'égard de la chose politique. Comparons tout d'abord ces trois titres : *Les Faux-Saulniers*, "Histoire de l'Abbé de Bucquoy", "Angélique". Le premier rend compte d'une entreprise collective d'opposition au pouvoir, dans la synchronie comme dans la diachronie : l'histoire n'est pas dans *Les Faux-Saulniers* l'agent d'un progrès continu ; pourtant le feuilleton insiste sur l'analogie entre les menées subversives de l'abbé de Bucquoy et celles du narrateur. Au contraire, les deux autres titres font de l'opposition l'activité chimérique d'un sujet solitaire, vouée à l'échec du fait de cet isolement. Le titre "Histoire de l'Abbé de Bucquoy" conservait à ce personnage un caractère officiel : sa rébellion n'effaçait pas l'appartenance du héros à la société, malgré le mystère profond entourant son identité et son parcours atypique. Le prénom "Angélique" dit la privatisation de la révolte et l'implication affective croissante de l'écrivain dans une Histoire dont il fait *son histoire*. Le lien *historique* entre les rebelles s'affaiblit : dans *Les Illuminés*, l'histoire du temps présent disparaît alors que seule la vie de l'abbé nous est racontée. Dans *Les Filles du Feu*, c'est au contraire l'abbé qui s'eclipse, ôtant aux parallèles historiques des *Faux-Saulniers* leur caractère insistant. La quête des origines prend le dessus par rapport à la quête politique du livre frappé d'interdit. Les nombreuses atténuations apportées aux *Faux-Saulniers* dénotent le pessimisme de Nerval : l'impossibilité de la parole politique, son inutilité de la part d'un sujet isolé. En effet, le recueil (*Les Illuminés*, *Les Filles du Feu*) est la réunion d'entités juxtaposées, contrairement au récit qui *lie* les personnages les uns aux autres.

Examinons en détail les "atténuations" apportées au texte original. Soit crainte des représailles, soit volonté artistique, la plupart des passages concernant l'arbitraire, la censure, les libertés, ont disparu d'*Angélique* : les pointes satiriques des *Faux-Saulniers* n'ont pas trouvé place au sein des *Filles du Feu*. L'incipit des *Faux-Saulniers* était précédé d'une adresse directe au Directeur du National concernant l'"exactitude toute militaire" exigée des

421. R. Chambers cite Baudelaire lorsqu'il définit "la littérature du second Empire" : "Dépolitiquée, c'est-à-dire dégoûtée." (*Mélancolie et Opposition*, op. cit., p. 95)

journalistes (422). Cette allusion à la contrainte exercée sur la presse disparaît d'*Angélique*. La comparaison entre la censure viennoise et les abus de l'autorité française n'apparaît pas dans la version des *Filles du Feu* (423). L'épisode du montreur de phoque, allusion à la dangereuse puissance des militaires sous la deuxième République, l'histoire de la représentation perturbée de *Leo Burckart* ont disparu (424). Les trois récits annexes sur l'histoire de l'imprimerie, le pouvoir des fables et les boniments du vendeur d'Orviétan, n'ont pas non plus été repris : ces digressions avaient trait au mensonge politique et à la crédulité du peuple (425). D'autre part, bien des allusions à l'histoire du temps présent n'ont pas été conservées. La première histoire de gendarmes figure toujours dans *Angélique*, mais pas le commentaire qui en fait ressortir le caractère critique ni l'histoire de l'archéologue suspect qui lui faisait écho (426). L'interruption du narrateur nous faisant part de son expulsion ainsi que les commentaires s'y rattachant ne trouvent pas place au sein d'*Angélique* (427). "La Mort de Rousseau" dont l'intérêt principal était, dans *Les Faux-Saulniers*, de braver l'amendement Riancey par un mépris total de la véracité historique, n'a pas été retenu dans *Angélique* de même que bon nombre de remarques de l'écrivain sur son impossibilité à écrire un roman historique sous la contrainte de cette loi. Enfin, a été supprimée la phrase essentielle définissant dans *Les Faux-Saulniers* l'attitude critique du feuilletoniste :

"Je ne voudrais pas ici faire de la politique- Je n'ai jamais voulu faire que de l'opposition" (428)

Toutes ces suppressions atténuent la portée satirique du texte initial. Le scepticisme politique de Nerval s'illustre par l'incohérence accrue de l'ouvrage dont les motifs satiriques compensaient une composition apparemment chaotique. Du même coup, l'oeuvre est recentrée sur l'aspect autobiographique de la quête. Femme qui suit son mari à la guerre, Angélique apparaît comme l'ombre chérie de la mère défunte. Ce que retient Nerval des protestations politiques, c'est donc leur fondement subjectif : dans le scénario fantasmatique que constituent les trois avatars des *Faux-Saulniers*, le "père" Bucquoy s'éclipse et laisse à l'instance féminine la responsabilité de l'identité oppositionnelle du fils. Le substrat psychique de l'activité critique émerge et se dépouille de ses formes accidentelles.

422. NPLII, p. 3 et NPLIII, p. 459

423. NPLII, p. 6-7 et NPLIII, p. 461

424. NPLII, p. 23-39 et NPLIII, p. 477

425. NPLII, p. 47-52 et NPLIII, p. 484

426. NPLII, p. 59 et NPLIII, p. 484-487; voir aussi NPLII, p. 84-85 et NPLIII, p. 513

427. NPLII, p. NPLII, p. 95 et NPLIII, p. 519

428. NPLII, p. 98

L'histoire au féminin

Dans *Les Faux-Saulniers*, la biographie d'Angélique n'est qu'un hors-d'oeuvre. Dans "Angélique", le personnage féminin vient sur le devant de la scène. Le texte pose d'emblée une réflexion sur l'Histoire, sur ses rapports avec le roman et avec l'histoire privée. L'amendement Riancey proscrivait les histoires d'amour comme non historiques :

"L'affaire du journal inculpé pour avoir parlé d'amour dans un voyage chez les Esquimaux est sérieuse (...)" (429)

Certes, ceci n'est qu'une plaisanterie mais Nerval s'inspire de cette anecdote pour faire le partage entre histoire et roman :

"Ce qui constitue le feuilleton-roman, c'est la peinture de l'amour. Le mot *roman* vient de *romance*. Tirez la conclusion." (430)

Il ajoute que cette opinion ne pouvait "conquérir l'assentiment des dames." (431). En choisissant de mettre une histoire d'amour, le récit d'Angélique, au centre de son oeuvre, Nerval choisit la part féminine de l'histoire, étrangère à la raison et au droit, celle d'Antigone et non celle de Créon. Que le moteur de l'histoire individuelle et, partant, de l'Histoire puisse être l'amour renouvelle la conception officielle des causalités :

"Voyez, dit Angélique, ce que c'est de l'amour." (432)

L'héroïne remarque à quel point ses sentiments agissent sur sa perception des accidents extérieurs : un décalage apparaît entre objectivité et réalisme. Le réalisme passe du côté de la subjectivité tandis que l'objectivité devient fiction (433). Dans le récit des pérégrinations d'Angélique et de La Corbinière, l'Histoire apparaît sous l'angle subjectif et privé : La Corbinière ne fait d'abord la guerre que pour subvenir aux besoins de son ménage. L'allusion aux guerrières allemandes symbolise la féminisation de l'histoire :

"Les femmes sont courageuses dans les événements de famille, devant la souffrance, la mort." (434)

En féminisant l'histoire et en déléguant la narration à Angélique, Nerval remet en cause le point de vue dominant de l'homme d'autant que les mobiles masculins apparaissent dans le récit tantôt comme singulièrement violents, tantôt comme singulièrement frivoles. L'alchimie

429. NPLII, *Les Faux-Saulniers*, p. 27

430. Ibid.

431. Ibid.

432. NPLIII, p. 500

433. "(...) il fallut y jeûner les trois jours que nous attendîmes le bon vent. Néanmoins les heures me semblaient des minutes (...)" (Ibid.)

434. Ibid., p. 507

mettait au centre de ses opérations le symbole de l'hermaphrodite. Selon cette discipline qui a des racines communes avec le taoïsme (435), la connaissance ne pouvait être complète que si son sujet adoptait un point de vue bisexué. Dans "Angélique", Nerval évoque la nécessité d'adopter une *autre* vision, met en question une histoire faite par et pour l'homme, soit en raison de l'historien, soit à cause de la domination masculine sur la marche de l'histoire elle-même.

Le sauvage, la femme, le fou

Jemmy est un personnage ambigu. Capable d'exercer l'autorité, cautionnant ainsi l'ordre masculin et le désir de pouvoir, elle incarne également la part instinctive et naturelle de l'humanité, le retour aux origines et à l'état sauvage, les pulsions. Nouvelle Cléopâtre, elle est susceptible de renverser les rôles, comme ces femmes germaniques dont on redoutait les ambitions et qui furent à l'origine de la loi salique (436) :

"Pour tout dire, en un mot, c'était elle qui portait les culottes (..) " (437)

Mais elle n'a pas seulement pour particularité de subvertir la hiérarchie entre hommes et femmes; elle incarne des valeurs radicalement *autres*, opposées à la civilisation et à la raison. Le récit souligne son caractère coléreux (438). Son "esprit de contradiction" la rapproche des esprits oppositionnels. Elle appartient comme Angélique à cette famille héroïque et rebelle que la société exile et maudit : ses yeux de "lutin", son rapport avec le "malin" (439), lui donnent un aspect satanique. Mais le récit sanctionne son audace et son impulsivité. Après son séjour forcé parmi les Indiens, elle vit une mort symbolique, n'ayant plus de place dans la société qui la nie. On sait Nerval très affecté par la nouvelle trop précoce de sa propre mort (440). "Jemmy" était donc pour lui bien plus que la simple traduction d'une nouvelle de Karl Postl. Nerval manifeste ici le don bien connu de faire sien un texte qui ne lui appartient pas, du moment que ce texte étoffe les représentations attachées à sa personne. Le séjour de Jemmy parmi les "sauvages" est l'équivalent des crises de Nerval. Le dénouement du récit permet à l'héroïne de surmonter le rejet de la société qui la désincarne. Dompter l'Indien, c'est dompter la chimère mais insérer l'Indien dans la société, c'est aussi repassionner le monde.

435. S. Hutin signale l'analogie entre l'idée du Yin et du Yang et le symbole de l'hermaphrodite omniprésent dans l'alchimie (S. Hutin, *L'Alchimie*, PUF, "Que Sais-je ?", p. 32-33)

436. "Le courage et même la cruauté de ces femmes étaient tels qu'ils ont été causes de l'adoption de la loi salique." (NPLIII, p. 509)

437. Ibid. , p. 586

438. Ibid. , p. 588

439. Ibid. , p. 584. Notons également les étincelles sortant des yeux de Jemmy (p. 596-597)

440. Ibid. , *Lorely*, p. 20-21. Il collectionnait les références à des personnages *enterrés vivants* par la rumeur publique, tels que d'Assoucy ou Pückler-Muskau.

Les analogies entre les aventures de Jemmy et la vie de Nerval nous permettent de dire que l'écrivain projette dans la féminité un certain nombre de valeurs que la société récuse et condamne et dont il se fait *l'ardent* défenseur.

L'espace de la nouvelle prend acte de l'exclusion sociale. Quiconque ne se conforme pas aux lois de la civilisation s'en voit irrémédiablement chassé. La nature dans "Jemmy", le couvent dans "Sylvie" et Emilie" symbolisent l'exclusion des sujets non conformes aux vœux de la société. Dans "Sylvie", le mot de la fin évoque cette jeune fille cloîtrée, sacrifiée sans doute aux volontés de sa famille pour autant que sa mort prématurée le laisse deviner :

"Pauvre Adrienne ! elle est morte au couvent de Saint-S***, vers 1832." (441)

Le platonisme amoureux se double d'une référence à Diderot : le sort d'Adrienne nous renvoie à *La Religieuse*. Dans "Emilie" (442), le personnage féminin incarne la loi des sentiments et la morale individuelle dans le dilemme qui oppose le cœur et la raison. Sans doute Nerval, lui-même partagé entre la raison française et la sensibilité allemande a-t-il été touché par ce récit où s'affrontent un Français et un Prussien : le désir de vengeance est plus fort chez Wilhelm, beau-frère de Desroches, que les liens de famille les réunissant. Tyran domestique, il ne prend pas en considération les sentiments de sa soeur. L'abbé qui raconte l'histoire s'oppose à cet esprit de vengeance. Mais, incapable de lutter contre la loi du plus fort, il se résigne à voir sacrifier l'amour d'Emilie à la volonté de son frère :

"(...) lorsqu'elle me demanda si elle pouvait aimer encore le meurtrier de son père, je ne répondis pas. Elle comprit, me serra la main et partit en pleurant." (443)

Emilie est l'histoire d'un amour traversé et brisé par les impératifs masculins de l'honneur et du devoir : ici, la différence de nationalité trace la ligne de partage. Brisacier parlait du sacrifice des jeunes-filles. Celle-ci est immolée à "la vengeance d'un peuple" (444) et finit, comme Adrienne, au couvent (445). Le couvent dissimule comme la prison et l'asile la part obscure et souterraine de la cité.

441. Ibid. , p. 569

442. Revendiquée par A. Maquet, la nouvelle est une adaptation. Elle ne reprend pas textuellement les sujets de plainte favoris de Nerval, et n'adopte pas non plus le ton humoristique auquel nous sommes accoutumés. Cependant, Nerval ayant jugé bon de maintenir *Emilie* au sein des *Filles du feu*, il importe de se demander en quoi la nouvelle y trouve sa place (Ibid. , "Notice", p. 1261)

443. Ibid. , p. 643

444. Ibid. , p. 452

445. "je vous conduirai jusqu'à la butte aux lierres, d'où nous pouvons apercevoir la croix du couvent où s'est retirée Mme Desroches." (NPLIII, p. 644).

Le narrateur - et, avec lui, Nerval - prend position pour la raison privée incarnée par Jemmy. C'est en bafouant les valeurs féminines, la loi d'amour et la possibilité du pardon que la civilisation engendre la destruction. Le pacifisme intransigeant de "Brise-acier", dont le nom est révélateur d'une exigence contradictoire, justifie cette approche romanesque de l'histoire. Il suffit de se rappeler les plaintes du voyageur *en Orient* contre les conflits au Liban et contre l'oppression coloniale, son éloge de la tolérance et de la paix pour comprendre ce qui rapproche l'auteur d'*Emilie* et Nerval. Le récit s'enchâsse dans une conversation sur la guerre. L'un des membres de l'assistance oppose au nationalisme étroit de son interlocuteur les vues magnanimes d'un esprit religieux, convaincu de la réalité de l'au-delà :

"- Eh bien, ces braves gens sont allés rendre devant Dieu un triste témoignage de la belle mort du lieutenant, vous me permettrez de dire que c'est là un suicide bien homicide.

"- Eh bien, qui va songer à cela ? Des Allemands, ce sont des ennemis.

"- Mais y en a-t-il pour l'homme résolu à mourir ? A ce moment là, tout instinct de nationalité s'efface, et je doute que l'on songe à un autre pays que l'autre monde, et à un autre empereur que Dieu (...)" ⁽⁴⁴⁶⁾

Ces propos philosophiques, le portrait du personnage principal, défiguré par un coup de sabre pendant les guerres napoléoniennes, ne sont pas faits pour inspirer des vocations militaires. Le choix de cette nouvelle prouve que Nerval a beaucoup évolué depuis les élégies napoléoniennes.

Les figures féminines semblent, dans la plupart des nouvelles et notamment dans celle-ci, incarner une conception de l'amour s'opposant radicalement aux impératifs de la société. Elles sont emblématiques de valeurs privées en contradiction avec la raison d'Etat de même qu'Antigone s'oppose à Créon ⁽⁴⁴⁷⁾. *Les Filles du Feu* opposent deux archétypes féminins : celui de la "sainte" et celui de la "fée", celui de la captive et celui de la femme captivante. Les premières (Emilie, Iphigénie, Adrienne) se résignent à voir leurs valeurs sacrifiées, les autres (Angélique, Jemmy) défendent leur liberté avec entêtement. Sylvie et Aurélie elles-mêmes ne sont conformistes que par sens de leurs intérêts. Ainsi, les personnages féminins des *Filles du Feu* apparaissent tantôt comme des êtres dont la liberté ne va pas de soi. Dans l'un et l'autre cas, les valeurs privées qu'elles incarnent s'opposent aux lois régissant la société.

⁴⁴⁶. NPLIII, p. 626

⁴⁴⁷. A ce propos, la référence de Nerval à la tragédie, dans *A Alexandre Dumas*, n'est pas un hasard.

7) *Les Chimères*

On doit se demander à quel titre les nouvelles précédemment évoquées et les poèmes que nous allons maintenant expliquer ont été publiés dans le même ensemble. Le rôle de la figure féminine dans la rébellion contre l'autorité semble un fil conducteur satisfaisant. Les poèmes "Horus" et "Antéros", placés côte à côte, évoquent un conflit de générations, orchestré par la figure d'Isis. Religions du passé - du père - et de l'avenir - du fils - s'y affrontent. *Les Chimères* confirment l'une des finalités du recueil : mettre en place une mythologie de l'opposition où la femme joue un rôle prépondérant.

Le recueil des *Chimères* est un ensemble composite. Parmi ces poèmes, certains ont déjà connu une publication séparée (448). Quatre pièces appartiennent à un volume non publié antérieurement et connu d'un public restreint : un feuillet probablement écrit pendant le premier internement de Nerval en 1841 et sans doute offert en échange de sa *libération* à un haut personnage (449). Le cri de rage contre les symboles de l'autorité divine et paternelle qui s'y fait entendre n'est sans doute pas sans rapports avec ce contexte. Le passage de la première à la deuxième version du poème "Horus" révèle la liaison étroite entre les conceptions politiques et religieuses de Nerval. Dans la première version intitulée "A Louise d'Or Reine", Isis exalte sa colère contre son époux, supplanté par un Dieu nouveau :

L'aigle a déjà passé : **Napoléon** m'appelle;
J'ai revêtu pour lui la robe de Cybèle,
C'est **mon époux Hermès, et mon frère Osiris**; (450)

Dans *Les Chimères*, le premier tercet se présente ainsi :

L'aigle a déjà passé, **l'esprit** nouveau m'appelle,
J'ai revêtu pour lui la robe de Cybèle...
C'est **l'enfant bien-aimé d'Hermès et d'Osiris** ! (451)

L'allusion à l'histoire disparaît : "Napoléon" est remplacé par "l'esprit nouveau". Nerval s'est détourné d'un culte napoléonien confinant à la théomanie (452). La philosophie l'emporte sur la politique, "L'esprit nouveau" peut être considéré comme iconoclaste : la nouvelle version où le mot "enfant" s'est substitué au mot "père" montre que les religions doivent s'adapter aux temps modernes sous peine de disparaître. Le tercet final :

448. NPLIII, Notices, p. 1267

449. NPLI, Notes et Variantes, p. 1762

450. NPLI, p. 734

451. NPLIII, p. 646

452. P. Bénichou, *L'Ecole du Désenchantement, "Bibliothèque des Idées", Gallimard, 1992, p. 307*

La déesse avait fui sur sa conque dorée,
La mer nous renvoyait son image dorée,
Et les cieux rayonnaient sous l'écharpe d'Isis ! ⁽⁴⁵³⁾

donne de la religion nouvelle une vision pacifiée, alors que le dieu primitif, "époux farouche" d'Isis, engendrait la haine et la destruction :

C'est le dieu des volcans et le roi des hivers !

Ces images de la nature attachées au Dieu Kneph font de l'ancienne religion un culte de la violence. La substitution du terme "enfant" au mot "époux" pourrait également trouver une explication psychanalytique très simple : le "geste de haine" d'Isis, décidée à détrôner son époux pour mettre à sa place "l'enfant bien-aimé", satisfait un fantasme oedipien. Le contexte mythologique renvoie aux origines légendaires de la mentalité oppositionnelle du sujet nervalien. L'"oncle Osiris" n'est-il pas l'avatar mythologique de ces oncles dans la bibliothèque desquels le narrateur des *Illuminés* puisait des idées subversives ? La double ascendance de l'esprit nouveau, protégé d'Isis et fils d'Osiris, renvoie à la double filiation des esprits douteurs : la lignée maternelle, réaffirmée dans *Angélique* et la lignée avunculaire, soulignée dans "La Bibliothèque de mon Oncle" et dans *Sylvie*. L'oncle de Nerval auquel renvoient toutes ces allusions, Antoine Boucher, appartenait en effet à la famille de la mère ⁽⁴⁵⁴⁾. Nerval a beau, dans *Les Chimères*, remplacer "le vieux père" par "le Dieu Kneph", celui-ci n'en reste pas moins le père, le créateur du monde :

Le vieux père en tremblant ébranlait l'univers. ⁽⁴⁵⁵⁾

Le dieu Kneph en tremblant ébranlait l'univers. ⁽⁴⁵⁶⁾

Dans la première comme dans la deuxième version, la révolte contre l'instance paternelle et contre son omnipotence créatrice est évidente.

Le poème suivant est plus offensif encore. L'adresse directe au lecteur ⁽⁴⁵⁷⁾, l'énonciation à la première personne du singulier dramatisent le conflit entre Jehovah, dieu tout-puissant d'une religion monothéiste et le descendant de Caïn. Prenant parti contre "le dieu vainqueur", le dieu en puissance se fait le porte-parole des opprimés et des sectes minoritaires, ce qui intéresse tout particulièrement notre étude sur la contestation sociale. Le sujet parlant est la révolte même :

Tu demandes pourquoi j'ai tant de rage au coeur

⁴⁵³. NPLIII, p. 1712

⁴⁵⁴. NPLII, p. 1712

⁴⁵⁵. NPLI, p. 734

⁴⁵⁶. NPLIII, p. 646

⁴⁵⁷. ou à Jehovah, l'adversaire ?

Et sur un col inflexible une tête indomptée. (458)

La généalogie mythique du rebelle donne tout son poids au désir de vengeance qui l'anime : "Antée", "Caïn", "Bélus" et "Dagon" donnent à l'autorité spirituelle du sujet contre le monothéisme judéo-chrétien autant de cautions qui sont, paradoxalement, des *autorités*. Nerval ne fait que reprendre la généalogie entamée dès *Voyage en Orient*. C'est ici un *fil du feu* qui s'exprime. Le cri de l'aïeul rebelle :

"Ô tyrannie !" (459)

donne de l'oppression monothéiste une image politique. Les deux domaines sont donc superposables.

L'étude de ces deux poèmes révèle leur harmonie avec les nouvelles : les premiers retracent la révolte des fils du feu, les deuxièmes le sacrifice et la rébellion de personnages féminins. Quant au Jésus du *Christ aux Oliviers*, il apparaît comme le frère spirituel des jeunes filles sacrifiées à la société et de ce bouc-émissaire qu'est Brisacier. *Les Chimères*, en tant qu'elles présentent des martyrs et des révoltés, semblent le volet masculin des *Filles du Feu*. La cohésion de l'ensemble se réalise donc partiellement autour de la dénonciation d'une société dont le consensus et l'harmonie sont factices puisqu'elle ne scelle son unité que sur le sacrifice et l'exclusion.

8) L'histoire et l'utopie

Certaines des oeuvres qui ont précédé *Aurélia* faisaient état de formes de sociétés existantes que leur représentation littéraire rendait quasiment utopiques. C'était paradoxalement le cas de la prison dans "Mémoires d'un Parisien" mais aussi celui du Valois, de la société chantante dans *Les Nuits d'Octobre* et enfin de la bohème. Certaines communautés orientales, comme celles des derviches, semblaient également proches de l'idéal social nervalien. Dans *Aurélia*, seul le rêve s'approche de l'utopie qui sous-tend la pensée politique de l'écrivain. On peut se demander si cette radicalisation de l'ailleurs idéal suppose que Nerval abandonne dans *Aurélia* tout espoir de réforme ici-bas et donc toute

458. NPLIII, p. 647

459. Ibid. :

Jéhovah ! le dernier, vaincu par ton génie,
Qui, du fond des enfers, criait : "Ö tyrannie !"
C'est mon aïeul Bélus ou mon père Dagon...

parole critique et pragmatique visant à une amélioration des hommes et de la société. Cette attitude supposerait un repli total en soi-même et dans la folie narcissique ⁽⁴⁶⁰⁾.

A notre sens, bien que ce texte semble dénué de toute intention polémique, l'histoire et la politique y occupent une place importante. Que les problèmes idéologiques soient abordés de front ou par le biais de la fable, le narrateur se montre toujours hostile à la contrainte et à l'injustice sociales. Dans *Aurélia*, plusieurs formes de coercition semblent peser sur l'humanité. L'institution psychiatrique naissante intéresse directement le narrateur, évoquant sa violence inutile et la mettant en rapport avec le système pénitentiaire. La deuxième forme de contrainte est plus abstraite : il s'agit des déterminations socio-historiques pesant sur le sujet. La société est violente par essence, comme le prouvent son attitude envers les simples d'esprit et plus généralement l'histoire de l'humanité ; d'autre part, son immoralité croissante, les défaites qu'elle inflige aux idéaux engendrent le désespoir et la folie. Que Nerval prenne l'internement pour modèle d'aliénation sociale et d'exclusion montre son implication croissante dans les problèmes sociaux qu'il n'a cessé de soulever tout au long de sa carrière d'écrivain et de journaliste. A travers un exemple de folie, Nerval fait le diagnostic d'une société malade : notre personnage n'est pas un cas isolé bien qu'on tente de le mettre à part. *Aurélia* nous livre sans s'appesantir le tableau d'une génération et d'une humanité souffrantes, le constat d'un malaise général.

Le malaise d'une génération

L'existence de doubles du narrateur a de multiples significations. Le double semble notamment donner à l'expérience individuelle du narrateur une portée générale. La nouvelle présente plusieurs cas analogues à celui du narrateur. Des hommes jeunes sont atteints ou morts de mélancolie. Le passage précédemment cité se rapporte au cas concret d'un ami du narrateur emporté par son absence de foi :

"L'hôtelier me parla d'un de mes anciens amis, habitant de la ville, qui, à la suite de spéculations malheureuses, s'était tué d'un coup de pistolet ... Le sommeil m'apporta des rêves terribles." ⁽⁴⁶¹⁾

Bien d'autres amis du narrateur sont également atteints d'un mal mystérieux :

"J'avais mis quelque négligence à visiter un de mes amis les plus chers, qu'on m'avait dit malade. " ⁽⁴⁶²⁾

⁴⁶⁰. M. Carle penche pour cette hypothèse lorsqu'il décrit le trajet de Nerval "d'un humanisme libéral à l'utopie individuelle, d'une démarche d'écriture "pour les autres" à une écriture "pour soi". (M. Carle, *Du Citoyen à l'Artiste*, Presses universitaires d'Ottawa, 1992, p. XVI)

⁴⁶¹. Ibid. , p. 727

Un autre passage lie plus explicitement les événements historiques, le déterminisme social et le mal frappant les amis du personnage :

"Des événements politiques agissaient indirectement, tant pour m'affliger que pour m'ôter le moyen de mettre ordre à mes affaires. La mort d'un de mes amis vint compléter ces motifs de découragement. Je revis avec douleur son logis, ses tableaux qu'il m'avait montrés avec joie un mois auparavant (...)" (463)

Par le biais de péripéties apparemment sans lien les unes avec les autres, Nerval veut rattacher le malaise de ses contemporains aux problèmes politiques de son temps. On peut d'ailleurs supposer que les personnages dont il parle ont des modèles parmi ses propres amis (464). Le fait que les deux personnages appartiennent à la même génération ("il était de mon temps et de mon âge") contribue à ancrer les troubles psychiques du narrateur dans le contexte historique. Le désespoir des personnages, leur absence de foi sont la conséquence de bouleversements révolutionnaires plus ou moins récents. La société, telle qu'elle est représentée dans *Aurélia*, se caractérise en effet par son aptitude à briser les idéaux de sa jeunesse.

La mort des idéaux

Nerval exprime de deux manières les causes sociales du désenchantement de sa génération : par la référence directe aux catastrophes historiques dont ses contemporains ont souffert ; par le biais de l'allégorie. Déjà, dans *Sylvie*, le poids de l'histoire expliquait le malaise social d'une jeunesse contrainte à participer à "l'avide curée qui se faisait alors des positions et des honneurs" ou bien à rester à l'écart "des sphères d'activité possibles." (465) Le narrateur expliquait ainsi l'attitude de repli du Petit Cénacle après 1830 et le mépris dans lequel la jeunesse anciennement libérale tenait désormais la politique. Ici, le personnage continue à rendre la société responsable de ses maux. D'un point de vue général, le bouleversement spirituel engendré par les révolutions, la remise en cause radicale des dogmes ont engendré une crise religieuse. La véritable origine du scepticisme ambiant réside dans l'écrasement des idéaux révolutionnaires et dans les tragédies de l'histoire. La dérive spirituelle du narrateur s'explique d'abord par la dispersion de la cellule familiale lors des guerres révolutionnaires :

462. Ibid. , p. 724

463. Ibid. , p. 732

464. On suppose que le suicidaire renvoie à Duponchel, ancien condisciple de Nerval et que l'ami évoqué à la page 732 masque la femme d'Arsène Houssaye tandis que "l'anachorète italien" désigne le poète C. Reynaud (NPLIII, notes, respectivement p. 1360, p. 1357 et p. 1355)

465. ibid. , p. 538

"Mes premières années ont été trop imprégnées des idées issues de la révolution, mon éducation a été trop libre, ma vie trop errante, pour que j'accepte facilement un joug qui sur bien des points offenserait encore ma raison." (466)

Et le personnage d'évoquer l'absence de son père, enrôlé dans les armées napoléoniennes, la mort de sa mère qui avait suivi ce dernier à la guerre. L'histoire a marqué d'un sceau tragique les commencements de cette existence. La Révolution et les guerres napoléoniennes l'ont endeuillée et privé le personnage de soutiens moraux face à l'adversité.

En second lieu, l'histoire incite au désespoir par les désillusions qu'elle provoque. Le narrateur nous parle avec reconnaissance du réconfort qu'un ami lui a apporté :

"Sa figure expressive, et presque cénobitique, donna un jour grand effet à des choses fort éloquents qu'il trouva contre ces années de scepticisme et de découragement politique et social qui succédèrent à la révolution de juillet. J'avais été l'un des jeunes de cette époque, et j'en avais goûté les ardeurs et les amertumes." (467)

Ainsi, l'échec de la révolution de 1830 a eu des répercussions désastreuses sur la santé mentale du personnage principal. Ayant renoncé à l'espoir de voir ses idéaux égalitaires et démocratiques satisfaits, il devient littéralement misanthrope :

" (...) la société de mes amis ne m'inspirait qu'une distraction vague (...)" (468)

Les aspirations du personnage, apparemment irréalisables tant sur le plan social que sur le plan amoureux, le condamnent à se réfugier dans ses chimères. Certains de ses rêves représentent en effet le négatif de cette réalité qui blesse le personnage. La signification historique du mal frappant le narrateur est mise en lumière de manière décisive par celui que nous nommerons Saturnin - bien que le héros de la nouvelle nomme ainsi l'apparition de ses rêves et non le compagnon fou. Saturnin doit manifestement sa prostration à l'expérience des guerres coloniales :

"Parmi les malades se trouvait un jeune homme, ancien soldat d'Afrique, qui depuis six semaines se refusait à prendre de la nourriture." (469)

Comme le narrateur, Saturnin voit affectée sa faculté de communication, que ce soit par l'ingestion d'aliments, par la parole, par l'ouïe ou même par la vue (470). Il se détourne d'un

466. *ibid.* , p. 730

467. *Ibid.* , p. 732

468. *Ibid.* , p. 731

469. *Ibid.* , p. 744

470. "Un jour, enfin, il ouvrit les yeux un seul instant, et je vis qu'ils étaient bleus comme ceux de l'esprit qui m'était apparu en rêve." (*Ibid.* , p. 750)

monde trop violent et se replie entièrement sur lui-même, tel un enfant autiste. La signification allégorique de ce passage est éclairée par le contexte. Un cauchemar du narrateur, vision emblématique de l'histoire, précède immédiatement le chapitre consacré à Saturnin. Ce songe fait de l'histoire une succession de crimes dégradant les idéaux de l'humanité :

"Je crus alors me trouver au milieu d'un vaste charnier où l'histoire universelle était écrite en traits de sang. Le corps d'une femme gigantesque était peint en face de moi, seulement ses diverses parties étaient tranchées comme par le sabre ; d'autres femmes de races diverses et dont les corps dominaient de plus en plus, présentaient sur les autres murs un fouillis sanglant de membres et de têtes (...) C'était l'histoire de tous les crimes, et il suffisait de fixer les yeux sur tel ou tel point pour voir s'y dessiner une représentation tragique." (471)

Cette vision saisissante rappelle les inventions prémonitoires de Jacques Cazotte dont une oeuvre de jeunesse annonce les "fantaisies de cette fée sanglante, qu'il n'avait pas prévu devoir s'appeler un jour la Révolution !" (472). Ce cauchemar a trait aux épisodes historiques ayant heurté la sensibilité de Nerval : les deux révolutions manquées et tout particulièrement celle de 1830, mais aussi les débuts de la colonisation. La campagne d'Algérie bat son plein depuis 1830. Une note de *La Terre* d'Emile Zola nous rappelle les principales étapes de la colonisation :

"Une série d'incidents éclatèrent à partir de 1826 entre la France et l'Algérie. En 1829, les forts d'Alger bombardèrent le navire français Provence. Charles X et Polignac décidèrent, en janvier 1830, une action militaire et les troupes françaises débarquèrent en Algérie. La conquête du pays fut décidée à partir de 1840. Ce fut l'oeuvre de Bugeaud. De 1849 à 1852, fut soumise la Petite Kabylie et en 1857, la Grande. Les oasis de Laghouat et de Touggourt avaient été occupés en 1854." (473)

On pourra établir un parallèle entre deux personnages de Nerval et de Zola montrant l'ampleur des premières séquelles laissées par ces événements dans la société française du XIXème siècle. L'ancien soldat d'Afrique de *La Terre* devient à son retour un ivrogne et un marginal. Chez Nerval en 1854 comme chez Zola en 1887, le soldat devient une épave humaine, le rebut d'une société qui utilise les hommes pour assouvir sa soif de puissance. Dans les deux cas, l'aspect christique est présent. Le "Jésus-Christ" de Zola au surnom ironique est loin d'avoir l'innocence de Saturnin - il évoque parfois avec nostalgie ses

⁴⁷¹. Ibid. , p. 744

⁴⁷². "Entraînées par leur propre poids, les parties de notre corps tombèrent dans une fosse profonde, et s'y confondirent dans une multitude de membres entassés." (NPLII, *Les Illuminés*, "Jacques Cazotte", p. 1099)

⁴⁷³. E. Zola, *Oeuvres complètes*, troisième volume, "Bouquins", Robert Laffont, 1992, p. 781

exactions sur la population colonisée - . Mais, tiré au sort, ce personnage n'a pas choisi le destin qui le transforme en paria.

Ces extraits mettent en relation les problèmes individuels et ceux de l'humanité tout entière. Chacun y est atteint au plus profond de lui-même - jusque dans ses rêves - par les conséquences de l'histoire. Un lien étroit unit ces passages dont certains appartiennent au délire alors que d'autres émanent du sujet conscient : par le double travail du rêve sur l'Histoire et du récit sur le rêve, Nerval met une bonne partie des troubles psychiques sur le compte de la violence sociale. Le découpage de ces femmes rappelle la première partie d'*Aurélia*, la présence de bustes et de statues noircies dans les jardins visités par le narrateur (474). Il représente de manière allégorique la mutilation de l'idéal par l'histoire :

"Voilà, me disais-je, ce qu'a produit la puissance déferée aux hommes. Ils ont peu à peu détruit et tranché en mille morceaux le type éternel de la beauté (...)" (475)

Le pouvoir séparateur - mutilant et castrateur - de l'histoire est mis en évidence : il est la cause de conflits de plus en plus nombreux au sein de créatures à l'origine commune mais dont la diversité est le prétexte à de nouveaux carnages. Insistant sur la multiplicité des types féminins lui apparaissant ici, Nerval évoque la fréquence accrue des dissensions entre les peuples. Son intérêt pour ce problème réellement fondé, et notamment pour la question d'Orient, où la présence européenne met en péril un équilibre déjà fragile entre les différentes ethnies, réapparaît dans *Mémorables* :

"Je vis par là que notre patrie devenait l'arbitre de la querelle orientale (...) Mon rêve se termina par le doux espoir que la paix nous serait enfin donnée." (476)

Sans doute y a-t-il là une allusion à la question d'Orient et plus généralement à tout ce qui s'oppose à la paix et à l'unité des peuples. Mais par delà les détails de l'actualité de l'écrivain, l'image des femmes mutilées renvoie à la critique de la science et de la technique, causes de multiples agressions envers la mère Nature. Encore une fois, c'est à l'idée de progrès telle qu'elle s'impose aux contemporains de Nerval, c'est-à-dire comme nouvelle religion, que s'attaque le récit. Le réquisitoire contre les médecins est un exemple de cette hostilité au culte exclusif de la raison. Les deuxième et troisième parties de cette étude, portant sur la révolte religieuse et sur les choix sensibles, montreront de manière plus approfondie les enjeux psychanalytiques d'une histoire qui *sépare* et s'en prend aux représentations de la mère.

474. NLIII, p. 710 : " (...) je me heurtai à un pan de mur dégradé, au pied duquel gisait un buste de femme."

475. Ibid. , p. 744

476. Ibid. , p. 749

La similitude entre les dix premiers chapitres et la deuxième partie d'*Aurélia*, dont rien ne prouve d'ailleurs la succession, tient essentiellement à l'alternance de visions chaotiques et de scènes idylliques. Le "charnier" de la deuxième partie correspond aux évocations macabres de l'histoire du monde, dont le personnage réinvente la genèse d'après la tradition coranique :

"A travers les vagues civilisations de l'Asie et de l'Afrique, on voyait se renouveler toujours une scène sanglante d'orgie et de carnage que les mêmes esprits reproduisaient sous des formes nouvelles." (477)

La philosophie du temps selon laquelle le passé et l'avenir sont solidaires (478), développée à maintes reprises dans la nouvelle, réapparaît ici. Le discours suivant projette cette vision du passé dans l'avenir :

"Combien d'années encore le monde aura-t-il à souffrir, car il faut que la vengeance de ces éternels ennemis se renouvelle sous d'autres cieux! Ce sont les tronçons divisés du serpent qui entoure la terre... Séparés par le fer, ils se rejoignent dans un hideux baiser cimenté par le sang des hommes." (479)

Ainsi, le passage des temps du passé au futur, puis du futur au présent tend à faire de *l'histoire du monde* non seulement le récit de la genèse mais aussi l'allégorie d'une actualité tragique. Le serpent, symbole du mal, se nourrit de sacrifices perpétuels. Ses tronçons divisés symbolisent la rupture de l'alliance entre les esprits et les luttes fratricides auxquelles est entraînée l'humanité par voie de conséquence. Dès lors que l'histoire du monde vaut pour l'actualité de Nerval, les épisodes touchant à la tyrannie de certaines castes s'appliquent également à son temps. Lorsque l'on connaît l'attachement de Nerval à la justice sociale, énoncé notamment dans *Les Nuits d'Octobre*, on se doute que le récit suivant n'est pas étranger à ces préoccupations présentes. Après la rupture de l'alliance entre les esprits, des puissances maléfiques réduisent l'humanité en esclavage et thésaurisent à ses dépens :

"Dans de vastes souterrains creusés sous les hypogées et sous les pyramides , ils avaient accumulé tous les trésors des races passées et certains talismans qui les protégeaient contre la colère des dieux."

"Quant au peuple, à tout jamais engrené dans les divisions des castes, il ne pouvait compter ni sur la vie, ni sur la liberté (...)" (480)

Ce tableau, où "la splendeur des chambres royales" contraste avec la décadence de ceux qui possèdent les richesses et la puissance (481), mais aussi avec la misère de la multitude (482),

477. Ibid. , p. 715

478. "Notre passé et notre avenir sont solidaires. Nous vivons dans notre race et notre race vit en nous." (Ibid. , p. 704)

479. Ibid.

480. Ibid. , p. 713-714

n'est pas sans rappeler le voisinage d'un pair d'Angleterre et d'une marchande ambulante famélique dans *Les Nuits d'Octobre* (483), mais aussi les dépenses somptuaires de Soliman dans *Voyage en Orient*. Si Nerval semble détaché de l'actualité, il faut se rappeler qu'il cherche souvent à transposer les questions de justice sociale et d'égalité, d'autant que ces problèmes lui paraissent intemporels. La critique des inégalités sociales se double d'une leçon à l'égoïsme des nantis et des puissants. Leur conservatisme, leur refus de laisser circuler les biens et les pouvoirs conduit à la sclérose et à la mort. Ce mal qui frappe d'abord le peuple les atteint en retour, rétablissant l'égalité devant la justice divine et devant la mort. Nerval a toujours critiqué les blocages qu'engendre dans la société l'existence de *lobbies* inchangés malgré les révolutions (484). Il met en opposition l'échec des rois à accéder à l'immortalité avec le succès du poète qui rentre victorieux de sa descente aux enfers. Là où la tyrannie et l'égoïsme échouent, l'amour et la vertu triomphent. C'est ce que tendent à prouver les visions idylliques des débuts de l'humanité dans la première partie d'*Aurélia* et la réconciliation finale évoquée par les *Mémorables* dans la seconde partie. Ces rêves, qui sont en même temps des utopies, s'opposent aux cauchemars dont nous venons de montrer le fondement trop réel.

481. Ibid. , p. 714 : "les immortels eux-mêmes dépérissaient sous leurs habits pompeux"

482. Ibid. : "Au pied des arbres frappés de mort et de stérilité, aux bouches des sources tariées, on voyait sur l'herbe brûlée se flétrir des enfants et des jeunes femmes éternés et sans couleur."

483. "Les nuits de Londres sont délicieuses; c'est une série de paradis ou d'enfers, selon les moyens que l'on possède. Les gin-palace (palais de genièvre) resplendissants de gaz, de glaces et de dorures, où l'on s'enivre entre un pair de France et un chiffonnier ... Les petites filles maigrelettes vous offrent des fleurs." (Ibid. , *Les Nuits d'Octobre*, "Les Nuits de Londres", p. 319)

484. NPLI, *Poèmes politiques*, "En avant marche !", p. 313 :

La Politique enfin, cette prostituée

De tous les trônes absolus !

O! que de partisans s'empresent autour d'elle !

Jeunes et vieux, petits et grands,

Inamovible cour à tous les rois fidèles,

Fouillis de dix gouvernements ;"

Voir aussi le passage de "Sylvie" précédemment cité.

L'utopie

"Pour Karl Mannheim, l'idéologie est conservatrice alors que l'utopie est spéculaire et critique." (485)

La collusion entre rêve et utopie, mais aussi entre utopie et schizophrénie a été démontrée par Ruyer (486). Mais tous les penseurs de l'utopie ne s'accordent pas sur son rapport avec l'histoire. Si tous pensent que "l'utopie est par essence anhistorique" (tout comme la temporalité du schizophrène), en revanche, tous ne partagent pas le même point de vue sur le rôle historique de l'utopie :

"On peut opposer au concept positif de l'utopie (K. Mannheim, E. Bloch), qui la considère comme un ferment d'action historique, un concept négatif ou critique, qui y voit, au contraire, un prétexte à s'évader hors de l'histoire." (487)

Ce point explique peut-être les différentes interprétations d'*Aurélia* et de l'oeuvre de Nerval toute entière. Face à cette querelle larvée sur le sens à donner à *Aurélia*, fuite hors du temps ou projection allégorique de l'histoire, choisissons de ne pas choisir, Nerval ayant lui-même tranché pour l'indécision d'un état suspendu entre le rêve et la vie. Nerval prend soin de rattacher son expérience personnelle à celle de sa génération ; il attire assez l'attention sur la correspondance entre le rêve et la vie pour que l'on s'autorise à lire ses songes comme une projection critique du réel (anti-utopie). D'autre part, dans *l'histoire du Monde*, le mixte entre le genre de l'utopie et celui de la Genèse indique le travail conscient de l'écrivain, la volonté délibérée de réintroduire le modèle figé de l'utopie dans l'Histoire. Fausse utopie et fausse histoire, à la fois schizophrénique par le caractère discontinu des séquences, par l'indication d'un éternel retour du même (488) et historique par l'indication d'une progression (489), ce récit est à la fois hors du temps et rattaché à l'actualité chaotique du personnage principal : celui-ci voit en effet sa vie et celle de ses contemporains entrecoupée comme *l'histoire du monde* de révolutions et de guerres. Mais les sociétés exécrables que nous propose *l'histoire du monde*, ces anti-utopies, ont leur contrepartie positive. Certains rêves où le narrateur entrevoit des civilisations harmonieuses ont une fonction critique : cette sorte d'utopie a "pour dessein avoué d'annoncer la plausibilité d'un monde à l'envers et pour dessein latent de dénoncer la

485. P. Barbéris commente *Utopie und Ideologie (Prélude à l'Utopie, "Ecriture"*, P.U.F. , 1991, p. 259)

486. R. Ruyer, *L'Utopie et les Utopies*, P.U.F. , 1950

487. A. Döblin, cité par J. Gabel, *Encyclopedia Universalis*, 1985, "Utopie", p. 546

488. "On voyait se renouveler toujours une scène d'orgie et de carnage" (Ibid. , p. 715)

489. Ibid. , p. 712 : Nerval emploie "puis" (voir aussi "bientôt", p. 714)

légitimité d'un monde soi-disant à l'endroit." (490). Mais Nerval dépasse la fonction contestataire de l'utopie en lui donnant un aspect prospectif.

Lorsque le personnage principal d'*Aurélia* revient de l'état cataleptique grâce auquel il a connu sa quatrième hallucination, il parle du décor de son rêve comme d'une "patrie mystique" :

"L'un d'eux me dit en pleurant : " N'est-ce pas que c'est vrai qu'il y a un Dieu ? " - Oui ! " lui dis-je avec enthousiasme. Et nous nous embrassâmes comme deux frères de cette patrie mystique que j'avais entrevue." (491)

"Patrie" renvoie à une utopie politique tandis que le terme "mystique" annule le caractère trop concret du premier terme. Le rêve relaté au chapitre V du premier ensemble laisse le narrateur nostalgique :

"Je me mis à pleurer à chaudes larmes, comme au souvenir d'un paradis perdu. Là, je sentis amèrement que j'étais un passant dans ce monde à la fois étranger et chéri, et je frémis à la pensée que je devais retourner dans la vie." (492)

Certaines visions reflétaient les problèmes historiques contemporains de Nerval ; celle-ci contribue par sa perfection à noircir encore la réalité, au point que le narrateur souffre de revenir à lui. Il s'agit d'un rêve politique ; l'imagination du narrateur lui suggère l'existence antérieure d'un Etat dont le peuple et les souverains auraient été également libres. Il décrit ainsi les "habitants primitifs de la montagne", élite régnant sans le secours de la force ou de la crainte :

"Bravant toujours le flot envahissant des accumulations de races nouvelles, ils vivaient là, simples de moeurs, aimants et justes, adroits, fermes et ingénieux (...) Hé quoi ! ni corrompus ni esclaves ; purs quoiqu'ayant vaincu l'ignorance; conservant dans l'aisance les vertus de la pauvreté." (493)

Ces personnages à l'individualité "farouche" ressemblent à Adoniram mais aussi aux Monténégrins dont Nerval reprend les chants dans *La Bohême galante* (494). Leur victoire sur

490. Ibid. , p. 545

491. NPLIII. , p. 708

492. Ibid.

493. Ibid. , I, V, p. 707

494. Ibid. , *La Bohême galante*, VIII, p. 277 :

Monténégro, Dieu te protège,
Et tu seras libre à jamais
Comme la neige
De tes sommets !

l'ignorance, leur frugalité évoquent l'aristocratie de l'intelligence dont Nerval désire le règne depuis *Le Carrousel*. La remarque apparemment anodine qui suit doit être mise en rapport avec l'histoire des fils du feu, c'est-à-dire avec la représentation mythique de l'écrivain et de l'artiste. Nerval, non content de croire que l'écrivain a son mot à dire sur la chose publique, a caressé le rêve d'un règne du mérite. La persécution et le rejet de l'écrivain, qui trouvaient un écho dans la vie souterraine des fils du feu, nous est rappelée ici :

"On a souvent parlé de nations proscrites, vivant dans l'ombre des nécropoles et des catacombes (...)" (495)

Mais le rêve change la situation peu enviable du génie en une apo théose :

" (...) c'était ici le contraire sans doute. Une race heureuse s'était créé cette retraite aimée des oiseaux, des fleurs, de l'air pur et de la clarté. - Ce sont, me dit mon guide, les anciens habitants de cette montagne qui domine la ville où nous sommes en ce moment." (496)

Le songe renvoie à une origine lointaine où le génie occupait le sommet de la cité. Le complexe de supériorité et l'élitisme intermittent de Nerval resurgissent. Cependant, la relation entre le peuple et le génie se caractérise par le pacifisme et l'amour. Ces habitants des montagnes règnent, contrairement aux rois de l'histoire du monde, par l'admiration qu'ils suscitent et non par la violence :

"Le peuple environnant se modelait sur eux." (497)

Nerval décrit d'autre part ces personnages comme "pacifiquement vainqueurs des masses aveugles qui avaient tant de fois envahi leur héritage." (498) Le terme "masses aveugles" désigne le peuple d'une manière péjorative. L'adverbe "pacifiquement" compense l'épithète méprisante par un signe de bienveillance. Comme Adoniram dans *Voyage en Orient*, comme Jean-Jacques Rousseau dans *La Bohême galante*, les habitants des montagnes exercent un puissant magnétisme sur le peuple. Nerval oppose à la contrainte légale, à l'Etat policier, la douce influence du génie et la valeur de l'exemple. Dans *La Bohême galante*, il était question de la diffusion des idées de Jean-Jacques Rousseau à Ermenonville :

"Lorsqu'on parcourt le village, on est étonné de la fraîcheur et de la grâce des petites filles ; - avec leurs grands chapeaux de paille, elles ont l'air de Suissesses ... Les idées sur l'éducation de l'auteur d'*Emile* semblent avoir été suivies ; les exercices de force et d'adresse, la danse, les travaux de précision, encouragés par des fondations

495. Ibid. , p. 706

496. Ibid.

497. Ibid.

498. Ibid. , p. 707

diverses, ont donné sans doute à cette jeunesse la santé, la vigueur et l'intelligence des choses utiles." (499)

L'harmonie sociale ne repose pas ici sur l'existence de la répression mais sur les leçons de la philosophie et de la littérature. Le tableau candide du Valois trouve un écho dans la description des habitants de la cité idéale d'*Aurélia*, elle aussi fondée sur l'exemple de la vertu. La distance entre le peuple et ses souverains, mystérieusement, n'empêche pas leur osmose, de même que le bref séjour de Rousseau à Ermenonville, laisse une empreinte durable dans la région (500). La réussite de cette société utopique repose sur l'étroite fusion de ses membres, soudés quel que soit leur rang par un fluide invisible, par une sympathie inexplicable.

Retenons deux des multiples aspects du texte : il propose d'une part à la société son reflet inversé et d'autre part l'image de la fonction messianique de l'écrivain, s'adonnant à une sorte de "sermon sur la montagne". Les princes des montagnes représentent les prophètes du peuple, à l'exemple de Nerval, porteur de différentes révélations par l'intermédiaire de son personnage : l'immortalité, la promesse d'un monde meilleur où toute violence cesserait grâce à la réconciliation des esprits. La supériorité de l'utopiste, sa relation directe avec la parole de Dieu est suggérée par le choix de cette tribune frôlant le ciel (501). La chanson des bergers annonce la renaissance de l'univers :

"Sur un pic élané de l'Auvergne a retenti la chanson des pâtres." (502)

Le sujet de l'énonciation se présente lui-même comme un de ces messies :

"C'est alors que je suis descendu parmi les hommes pour annoncer l'heureuse nouvelle." (503)

Le message se veut prophétique. Néanmoins, il ne faut pas négliger le lien existant entre la régénérescence et la *révolution*. Le terme doit être pris au sens propre et au sens figuré (la révolution est le retour au point de départ et le prélude à une phase historique nouvelle). La bonne parole est invitation à l'incendie, feu destructeur et purificateur avant la renaissance :

"Une perle d'argent brillait dans le sable ; une perle d'or étincelait au Ciel ... Le monde était créé. Chastes amours, divins soupirs ! enflammez la sainte montagne ..."
" (504)

499. Ibid. , p. 301

500. "Rousseau n'a séjourné que peu de temps à Ermenonville." (NPLIII, *La Bohème galante*, p.298)

501. Dans **La Genèse**, la montagne est un lieu de communication privilégié entre le ciel et la terre (voir le sacrifice d'Isaac par Abraham (**Genèse, 22**))

502. NPLIII, p. 745

503. Ibid. , p. 747

L'étincelle n'est-elle pas une allusion au feu luciférien et Nerval ne rappelle-t-il pas ici la furie dévastatrice de Brisacier ? La bonne parole est paradoxale, qui délivre un message de paix tout en donnant le départ d'une croisade contre des "ennemis" énigmatiques ⁽⁵⁰⁵⁾ :

"Malheur à toi, dieu du Nord, - qui brisas d'un coup de marteau la sainte table (...)
car tu n'as pu briser la *Perle rose* qui reposait au centre. Elle a rebondi sous le fer, -
et voici que nous sommes armés pour elle ... Hosannah !" ⁽⁵⁰⁶⁾

Le chant de paix est aussi un chant de triomphe sur les tyrans. Le narrateur pacifiste se fait lui-même agressif avant de parler de pardon :

"Cependant le pardon du Christ a été aussi prononcé pour toi." ⁽⁵⁰⁷⁾

La renaissance de l'humanité passe par un moment destructeur. La mission paradoxale du personnage, consiste à se faire comme Brise-acier le chevalier de la paix ⁽⁵⁰⁸⁾. La parole du poète se veut révolutionnaire, négatrice mais régénérante.

Dans *Aurélia*, la discontinuité de la composition et l'inachèvement font obstacle à la délivrance d'un message clair. Mais cette discontinuité exprime mieux peut-être qu'un long discours la souffrance privée et les déchirements de l'histoire. Le malaise de la société est ici perçu de l'intérieur par le même mouvement qui dans *Les Nuits d'Octobre* nous faisait quitter le tableau de la monstruosité et de la misère sociales pour pénétrer le cerveau et les cauchemars du narrateur. Le nouveau statut de l'utopie, incluse dans le rêve, ne signifie pas que les visions du narrateur d'*Aurélia* soient étrangères au réel. Elle représente d'une part son envers positif et comporte la critique d'un monde sans rapports avec les idéaux pacifiques du héros. D'autre part, puisque le narrateur insiste pour souligner la correspondance entre le rêve et la vie, on peut supposer que, loin d'atténuer la critique de la société et de l'histoire humaine, le cauchemar l'amplifie en lui donnant une résonance prophétique et poétique.

⁵⁰⁴. Ibid. , p. 746

⁵⁰⁵. "Je reconnus les traits divins de *** ... Nous volions au triomphe et nos ennemis étaient à nos pieds." (Ibid. , p. 746)

⁵⁰⁶. Ibid. , p. 747

⁵⁰⁷. Ibid.

⁵⁰⁸. "Mon cheval alezan-brûlé se dérobait sous moi." (Ibid. , p. 746)

Ce parcours nous permet de cerner l'évolution des jugements politiques de Nerval : la satire libérale des années 1826 à 1830 a fait place à la condamnation globale de la politique après la révolution de juillet ; puis les considérations historiques sur les prisons, la censure, la surveillance policière, ont mis en évidence le caractère répressif de la société au quotidien, essentiellement dans les oeuvres de 1840 à 1850. La revendication du droit à l'excentricité déplaçait la contestation sur le plan des moeurs et de la vie privée : l'ensemble des critiques de Nerval tendaient à montrer que les divers modes de sanction sociale étaient les différents visages d'une même oppression, l'opposition politique, l'hérésie religieuse et les comportements excentriques encourageant les mêmes peines. Aussi le narrateur englobait-il dans une même oeuvre, *Les Illuminés*, l'éloge de la folie et celui du socialisme naissant : si la démence est politique, parce qu'elle voit plus loin que la raison et met au jour une vérité désagréable au pouvoir, *Aurélia* reste dans la ligne de l'esprit contestataire auquel Nerval a toujours été fidèle. Elle prend seulement les problèmes de plus haut, élargissant le champ de la parole critique à toutes les pratiques répressives et à toutes les formes d'égoïsme. Les critiques politiques ne sont qu'un aspect de la protestation généralisée dont témoigne l'oeuvre de Nerval. Sa philosophie sociale s'inscrit dans une révolte contre la raison toute puissante : le fantastique, le surnaturel, l'irrationnel, notions aux antipodes de l'esprit critique, sont pourtant au fondement des critiques de Nerval. Elles forment le tissu même d'une écriture subversive : la fiction, la fable, ont dans *Les Faux-Saulniers* des enjeux politiques ; le fantastique, l'utopie sont des projections du réel. Créateur d'une philosophie et d'une religion personnelles, Nerval fait de la raison et des cultes monothéistes les motifs privilégiés de ses protestations. Le satanisme fait d'une pierre deux coups : il est à la fois révolte contre Dieu et contre le rationalisme. A la religion monothéiste qui entérine le pouvoir des pères s'oppose les religions de la mère : comme le panthéisme hugolien, celui de Nerval est au fondement d'une philosophie faite d'amour et de respect pour toute créature, ne fût-elle pas douée de raison. Le syncrétisme, autre tendance de la spiritualité nervalienne, est une leçon de tolérance et une manière de fraterniser avec d'autres peuples. Les croyances de Nerval, sur lesquelles nous allons nous interroger dans la deuxième partie de cette étude et dont l'aspect composite dit à lui seul l'ouverture, ne sont donc pas à considérer isolément, mais dans leurs rapports avec les tendances politiques dont il vient d'être question. La critique d'une société égoïste et féroce pour les faibles ne serait rien sans un fondement spirituel. Ainsi, Nerval accompagne ses protestations politiques d'une révolte spirituelle illustrée par les représentations mythiques de l'écrivain. La contestation nervalienne, qui se fonde globalement sur une révolte contre le père, entre dans des rapports complexes avec le désir de paix et de conciliation. Le sujet nervalien ne peut sans faire le jeu d'une autorité qu'il réprouve entretenir la spirale de la violence : il lui incombe de briser la loi du talion et de choisir une religion qui lui permettrait de reconstruire sur les ruines de l'esprit critique.

DEUXIEME PARTIE

POUR UNE NOUVELLE SPIRITUALITE

Dans la première partie de cette étude, nous avons considéré l'esprit critique dans ses rapports avec la politique. Nous avons montré que, passé 1830, Nerval ne met plus son caractère séditieux au service d'un parti ou d'une doctrine et que, loin de considérer l'esprit critique comme un moyen, il en fait une nécessité politique. La forme du gouvernement ne lui semble en effet pas si importante que l'équilibre des pouvoirs et la justice, la succession de différents systèmes politiques masquant la permanence de l'arbitraire et des inégalités sociales. Nous retrouvons en religion la même ambition de ne pas pratiquer une critique ponctuelle mais de démasquer l'oppression de l'homme par les dieux et la religion sous quelque nom, en quelque lieu et en quelque temps que ce soit. Nerval affiche dans le domaine spirituel la même indépendance qui caractérisait l'opposant au pouvoir et l'arbitre des forces politiques. A cette liberté radicale se mêle la nostalgie d'une communauté perdue : le narrateur nervalien est généralement déchiré entre la volonté de se forger une spiritualité personnelle et le regret de ne pas appartenir à une confession définie.

A la tête d'un héritage spirituel composite, Nerval est en effet partagé entre le scepticisme et l'attrait pour l'irrationnel, entre l'esprit critique et la spiritualité. Cette hésitation qui tantôt le rend méfiant à l'égard des superstitions, tantôt l'amène à condamner le doute, ne facilite pas sa quête spirituelle : les scrupules religieux assaillent sans cesse les narrateurs nervaliens, désireux de rentrer dans les faveurs du père divin qui les écrase de son mépris et de sa cruauté. Mais l'ambivalence de Nerval est aussi le signe de sa liberté spirituelle. Elle confère à sa pensée un dynamisme rare et lui interdit de se reposer sur des certitudes. Nerval quitte très tôt la voie des Lumières pour dépasser la négation religieuse. La révolte du créateur est, comme la critique de l'athéisme, l'étape nécessaire à la constitution d'une religion sinon personnelle, du moins déviante par rapport à l'orthodoxie. La révolte spirituelle de l'écrivain n'est d'ailleurs pas toujours à prendre au pied de la lettre (1), elle s'inscrit dans un refus général de l'autorité et justifie les déclarations de Nerval en faveur de la philanthropie. Ainsi, en dépassant le rationalisme, Nerval ne perd pas son sens critique : il le retrouve par d'autres voies.

¹. Nerval croyait-il au diable ? Rien n'est moins certain. Il est souvent ironique à l'égard de cette superstition, notamment dans *Contes et Facéties* ou dans *l'Almanach cabalistique pour 1850*. Disons plutôt qu'il croit en un principe opposé à Dieu qui n'est pas nécessairement mauvais.

I - RATIONNEL ET IRRATIONNEL

Dans les premières années de sa carrière littéraire, Nerval, proche du libéralisme, marque son admiration pour le personnage fétiche de ce parti : Voltaire. Son anticléricalisme s'inspire de l'esprit philosophique. Cependant, il ne commet pas l'erreur de voir purement et simplement en Voltaire un athée : il le considère comme celui qui, en ébranlant les dogmes, a permis l'émergence d'une spiritualité plus ouverte et tolérante. La négation religieuse n'est donc pour Nerval qu'une voie vers une expérience originale de la spiritualité. Tantôt portés au scepticisme le plus raisonnable, tantôt aux intuitions les plus pénétrantes, les personnages de Nerval sont fondamentalement doubles. Cette dualité interdit tout confort intellectuel, toute position dogmatique et définitive. Comme l'a montré Michel Jeanneret ⁽²⁾, Nerval est capable de se considérer comme un médecin examinant son patient, de s'analyser en toute lucidité. Nous souhaitons retourner sans pour autant la nier, la problématique de M. Jeanneret : si la distance et l'ironie ont chez Nerval un rôle curatif par rapport à la folie, la folie et le rêve se réservent également le droit de montrer les bornes de la raison. Ainsi, au terme d'ironie, trop unilatéral, nous préférons celui d'ironie romantique, déjà employé à propos de Nerval par R. Bourgeois ⁽³⁾. L'esprit critique, héritage du dix-huitième siècle, lui apparaît tantôt comme une faculté libératrice, tantôt comme un fardeau. Une tâche herculéenne s'impose à l'écrivain, celle de reconstruire sur les ruines de l'esprit critique voltairien puis du satanisme. La raison seule ne lui permet pas de mener à bien cette entreprise : à partir des années 1840, Nerval devient conscient du pouvoir constructif de l'imagination et de la folie, tant d'un point de vue religieux que d'un point de vue politique. Il est en effet pour lui des certitudes qu'on n'acquiert pas en raisonnant mais par l'inspiration et par l'illumination.

². M. Jeanneret s'exprime ainsi : "L'intense activité littéraire de Nerval pendant cette période [1853-1854] (...) correspond donc à une thérapeutique." ("Ironie et Distance dans *Les Filles du Feu*", R.H.L.F. , janvier février 1973, n° 73, p. 32-47, p. 35)

³. R. Bourgeois, *L'Ironie romantique, Spectacle et Jeu de Madame de Staël à Gérard de Nerval*, Presses universitaires de Grenoble, 1974, p. 137-150

Cette périodisation a, nous ne le cacherons pas, quelque-chose d'artificiel : elle ne doit masquer ni l'antériorité de certains textes étudiés par rapport à leur publication en volume, ni la subsistance dans les oeuvres ultimes de l'ironie et de l'esprit critique les plus voltairiens qui soient. Ainsi, *Dolbreuse* a un caractère précurseur : alors que Nerval est encore très marqué par l'influence rationnelle et n'a vraisemblablement pas connu de graves affections mentales, il prête déjà dans ce texte au dérèglement des sens une grande force de remise en cause. Dès 1830, Nerval signale les raisons pour lesquelles, selon lui, la société cherche à combattre le spleen par des moyens médicaux : le carnet de *Dolbreuse* mentionne en effet la mélancolie comme une forme de conscience exacerbée (4). Dès lors, Nerval voit dans les dérèglements humoraux un état permettant d'accéder à la lucidité tandis que la normalité et les remèdes font écran à la vérité. Aussi la lucidité ne se situe-t-elle pas nécessairement du côté de la raison et de la norme mais peut-elle également émaner de la raison défaillante. Dans ces aphorismes, comme plus tard dans l'histoire du calife Hakem (5), la médecine s'oppose aux révolutions. Lorsque l'on sait que Nerval entretenait avec son père médecin des rapports difficiles, on comprend que le fils ait pu considérer cette discipline comme une forme de répression. Dans certains fragments de *Dolbreuse*, on peut sans doute lire le germe de la critique de la science et d'un futur éloge de la folie.

Ce chapitre considère donc l'esprit critique au sens de disposition consistant à n'accepter une proposition qu'après l'avoir soumise à l'examen de la raison. Nous montrerons que Nerval, d'abord voltairien libéral, trouve dans la religion la réponse à la crise morale de son siècle. Par un éloge permanent de la folie, il disjoint l'association courante entre raison et jugement. La faculté de juger devient l'apanage des simples d'esprit.

4. G. de Nerval, "Le Carnet de *Dolbreuse*", folio 3, verso, *Etudes nervaliennes et romantiques* n° X, Presses universitaires de Namur, mars 1993, p. 20

5. Dans ce conte de *Voyage en Orient*, le calife, inspiré et réformateur, est interné.

1) De la libre pensée à l'examen de conscience

Quitte à faire preuve d'un certain schématisme, résumons l'évolution des rapports de Nerval avec la raison et l'imaginaire (6) : tout au début de sa carrière littéraire, c'est-à-dire jusqu'en 1830, Nerval se place essentiellement sous l'influence du rationalisme voltairien. Cette tendance le rend critique à l'égard du romantisme et de l'Eglise. A la faveur de son attirance pour la littérature allemande, il se tourne vers le romantisme et se montre plus sensible à l'imaginaire. Enfin, à partir de 1840, sans se départir de son ironie à l'égard du fantastique et du sentiment religieux, il semble mettre la critique de la raison et la louange des visionnaires au-dessus du scepticisme. La coexistence des deux aspects et la dialectique incessante entre raison et imagination relèvent de l'ironie romantique et de l'indécidable. Dans ce perpétuel débat, seuls le rêve et la vision semblent, en imposant momentanément silence à l'esprit critique, apporter au sujet la plénitude qui lui manque.

L'influence de Voltaire

Les pièces regroupées sous le titre *Premières Poésies* (7) témoignent d'une influence classique. Dans *Poésies diverses*, Nerval se déclare l'ennemi du Romantisme (8), invoque souvent le nom de Voltaire et de Rousseau. Pour l'instant, l'influence de Voltaire domine le versant rationnel de sa pensée. Peut-être l'influence de Béranger, lui-même grand admirateur du philosophe, a-t-elle décidé du goût de Nerval pour Voltaire. Son influence sur les poésies de jeunesse prend divers aspects : la critique virulente des jésuites (9), celle de

6. Il s'agit d'un schéma et non d'une périodisation rigoureuse : avant 1830, Nerval connaissait déjà la littérature allemande et une forte attirance pour l'irrationnel. Inversement, après 1840, il continue, par exemple dans *Le Marquis de Fayolle*, à nous rendre les voltairiens sympathiques tandis qu'il remet ça et là en question la superstition et les miracles, qu'ils aient accredité la religion ou la magie. Aussi n'organiserons-nous pas cette étude selon un plan strictement chronologique mais en montrant comment **la dialectique de la raison et de l'imagination** tourne globalement au profit de la spiritualité et d'une folie **délibérée**, exaltée en tant que mode de connaissance révolutionnaire.

7. NPLI, p. 3-238

8. Nerval semble surtout combattre le romantisme par nationalisme libéral et à cause du style trop ampoulé et imagé à son goût. Les citations qu'il donne ont cependant toujours trait à l'imaginaire romantique qu'il juge trop sombre. Dans "L'Epître seconde", le romantisme incarne l'obscurité du style et l'obscurantisme par opposition à la clarté de l'écriture classique et aux Lumières :

Le faux goût passera, les bardes à leur tour

Verront tomber leur gloire aux premiers feux du jour. (NPLI, p. 21)

9. Ibid. , p. 122 et note p. 1514

l'Eglise refusant à Talma un enterrement chrétien (10), la profession de foi déiste contenue dans "prière de Socrate" (11). Dans le poème suivant, un fidèle se plaint de la réaction catholique. Il craint de voir un fanatique remplacer le prêtre de sa paroisse. Ce texte qui définit le prêtre éclairé porte l'empreinte de la philosophie des Lumières :

Mais bientôt on le changera
Il est, dit-on, trop débonnaire
Et l'on nous envoie déjà,
Pour prêcher un missionnaire.
Il revient le temps féodal,
Un jour nous tiendrons ce langage.
C'était un curé sans égal
Le curé de notre village ! (12)

Pour décrire un fait d'actualité, le retour en force du pouvoir clérical à la faveur de la Restauration, le poète s'inspire de l'esprit du *Dictionnaire philosophique* (13) dont Béranger a perpétué la tradition. Le poème critique l'intolérance et le fanatisme de certains membres de l'Eglise. Les vers suivants concernent toujours le prêtre de village modèle selon Nerval. Ce représentant d'un sacerdoce de type déiste est beaucoup plus indulgent à l'égard des autres religions que la plupart des prêtres catholiques :

S'il est chez nous des protestants
Jamais il ne les exorcise (...)

Le discours du chef religieux dont il est question dans le poème, restant dans les bornes de la raison, fait ressortir l'obscurantisme et la superstition des autres prêtres ainsi que leur caractère moralisateur :

Il n'y parle pas de démons,
Et n'y dit du mal de personne (...)

La négation fait apparaître les valeurs et les pratiques auxquelles l'écrivain refuse d'adhérer. Ce texte fait table rase des superstitions et du fanatisme de la religion catholique. Nerval commence dans cette oeuvre de jeunesse par ruiner le prestige de l'Eglise catholique reposant

¹⁰. Ibid. , "Napoléon et Talma", p. 138

¹¹. Ibid. , *Elégies nationales et Satires politiques*, p. 195

¹². Ibid. , p. 16

¹³. Ainsi, dans *Le Dictionnaire philosophique*, Voltaire distingue "la religion de l'Etat et la religion théologique" ; la première, proche de la religion de notre prêtre débonnaire, se contente d'enseigner "les bonnes moeurs au peuple", la deuxième, à laquelle on peut rattacher les exorcistes dont parle Nerval, est "la mère du fanatisme et de la discorde civile" (Voltaire, *Le Dictionnaire philosophique*, "Religion", Garnier-Flammarion, 1964, p. 335-336)

sur la peur du diable et du qu'en dira-t-on, avant d'élaborer sa propre conception religieuse. La tolérance est son mot d'ordre.

Pourtant, l'origine de ces critiques religieuses n'appartient pas seulement au rationalisme : Nerval est l'héritier d'une tradition qui a déjà dépassé l'esprit critique voltairien. En 1826, alors qu'il écrit encore ces poésies voltairiennes, Nerval s'est familiarisé avec l'oeuvre de Goethe et a commencé de l'imiter. Dès le poème *L'Enterrement de la Quotidienne* (14), le diable est mêlé à la satire. La mort du journal ultra est contemporaine d'une révolte menée par Voltaire et par Rousseau dans les Enfers, au grand désespoir de Lucifer :

L'un d'un pas assuré d'une démarche fière
Se présente sans crainte ; on l'appelait Voltaire,
L'autre Rousseau de nom, plaisant original,
Portait avec fierté le contrat social,
Il paraissait plongé dans une rêverie,
Que partageaient aussi d'Alembert, La Mettrie (...)
Tous nos concitoyens par eux sont convertis,
Et dans tous nos Etats on n'entend que ces cris,
Qu'il faut faire à tout prêtre une rude poursuite,
Et chasser de l'Enfer jusqu'au dernier jésuite (...)

L'enfer est encore connoté négativement puisque Satan est associé aux rois Louis XVIII et à Charles X. Pourtant, un déplacement commence à s'opérer : l'enfer abrite en son sein deux philosophes et des esprits frondeurs, c'est-à-dire des transfuges, ceux que Dieu ne reconnaît pas mais qui oeuvrent pour le bien. Ici, l'évocation des Enfers offre un prétexte à la satire du clergé.

Cette diablerie satirique à la manière de Néponucène Lemer cier (15) ménage une transition entre la satire rationnelle et la révolte satanique. Ici, le traitement fantastique de la satire relève encore de la parodie. Pourtant, alors qu'il écrit encore les *Premières Poésies*, Nerval fait connaissance avec le Sturm und Drang et lui marque son admiration dans *Observations sur le premier Faust* (1827). Dès les premières années de sa carrière littéraire, il se tient donc à la croisée de deux cultures, d'où la dualité de sa démarche intellectuelle, guidée tantôt par la raison, tantôt par l'imagination et l'intuition. *Faust* ne met pas en cause le sentiment religieux : se tourner vers le diable et s'en prendre à l'injustice de Dieu envers le

14. NPLI, *Poésies et Poèmes*, "L'Enterrement de la Quotidienne", chant second, p. 42 (été 1824)

15. En mars 1831, Nerval a emprunté l'ouvrage intitulé *La Panhypocrisiade* (Didot, 1819) à la Bibliothèque nationale (cf à ce sujet H. Brunet et J. Ziegler, "Gérard de Nerval et la Bibliothèque nationale", *Etudes nervaliennes et romantiques*, Presses universitaires de Namur, 1982, p. 42) Est-ce à dire qu'il connaissait déjà cette comédie épique auparavant ?

génie, c'est reconnaître qu'il existe un principe transcendant et renouer avec les superstitions critiquées par Voltaire. L'oeuvre ne nie pas non plus l'apport de la raison : elle propose une nouvelle spiritualité favorable au progrès de l'instruction et de la liberté, blâmant l'Eglise pour les bornes dans lesquelles elle retient l'humanité. De fait, dès le dix-huitième siècle, l'opposition entre Lumières et illuminisme n'était pas radicale. Les deux tendances coexistaient au sein de la franc-maçonnerie (16). Aussi Goethe lui-même s'est-il dit très marqué par l'héritage voltairien (17). Nerval est l'héritier de cette spiritualité complexe : ainsi, sa critique religieuse portera à la fois sur l'étroitesse du catholicisme et sur l'iniquité du dieu de l'Ancien Testament, niant sa suprématie pour mieux affirmer la nécessité d'un principe divin.

Culture française et culture allemande

"La négation religieuse qui s'est formulée en dernier lieu chez nous par Voltaire, et chez les Anglais par Byron, a trouvé dans Goethe un arbitre plutôt qu'un adversaire. Suivant dans ses ouvrages les progrès ou du moins la dernière transformation de la philosophie de son pays, ce poète a donné à tous les principes en lutte une solution complète, qu'on peut ne pas accepter, mais dont il est impossible de nier la logique savante et parfaite (...)" (18)

Dans ce texte de 1840 qui servait d'introduction aux traductions des deux *Faust* par Nerval, l'écrivain célèbre en Goethe un penseur ayant dépassé la critique de la religion et concilié philosophie et spiritualité. Effectivement, dans l'oeuvre du poète allemand et dans les adaptations de Nerval, la raison et la science ne s'opposent nullement à la magie : Faust est un inventeur, un savant, mais il croit au surnaturel.

Une métaphysique audacieuse, alliant le rationnel et l'irrationnel, se dégage effectivement des *Fragments d'un Faust*, libre adaptation du mythe allemand par Nerval. Le

16. D.Beresniak affirme que "Chronologiquement, les lumières jettent leurs feux les plus éblouissants en même temps que ce qu'il est convenu d'appeler le préromantisme s'installe dans les consciences. Il n'y a pas d'opposition (...)" (*Franc-Maçonnerie et Romantisme*, "Janus", Chiron, 1987, p. 22)

17. Nerval cite une lettre d'Eckermann où Goethe fait l'éloge de son jeune traducteur et déclare : "(...) Vous ne vous faites pas l'idée de l'importance que Voltaire et ses grands contemporains avaient durant ma jeunesse, et de l'empire qu'ils exerçaient sur le monde moral. Il ne résulte pas clairement de ma biographie quelle influence ces hommes ont eu sur ma jeunesse, et combien il m'a coûté de me défendre contre eux, et en me tenant sur mes propres pieds, de me remettre dans un rapport plus vrai avec la nature." (Ibid. , p. 1698)

18. NPLI, *Faust et second Faust*, Introduction, p. 502.

docteur s'insurge en philosophe contre les bornes de la raison humaine et contre l'obscurantisme religieux qui sont autant d'obstacles à sa soif de connaître :

"(...) tu sais que mon esprit avide de lumière s'indigne de plus en plus des entraves qui l'attachent à la terre et qui seules l'empêchent d'enfanter des merveilles... Ces entraves, il faut les briser (...)" (19)

La lumière se distingue nettement pour Nerval *des Lumières*, attachées exclusivement au progrès rationnel de l'humanité. L'illumination dépasse la contradiction entre une philosophie tournée vers l'ici-bas et la spiritualité, qu'elle appartienne aux croyances officielles ou à l'occultisme. Ainsi, les aspirations surnaturelles de Faust s'accommodent d'ambitions pragmatiques. Le génie dispensateur du progrès ne dédaigne pas de servir l'humanité et de s'atteler à des travaux utiles ; son projet repose sur un postulat rationnel. La foi dans la nécessité du progrès et de l'instruction est un credo typique de la philosophie des Lumières. Faust l'invoque dès les premières lignes de nos fragments, dénonçant l'obscurantisme pesant sur les gouvernants et sur les hommes en général :

"(..) L'invention dont j'ai fait part au sénat de Francfort doit faire sa gloire et le bonheur de l'humanité... Hélas! ce serait peut-être une cause pour qu'elle ne fût pas adoptée! Les hommes accueillent avec empressement les inventions futiles, parce-que la nouveauté leur plaît, ils repoussent celles qui n'ont que de l'utilité, parce-que **la raison** leur répugne." (20)

Mais pour accomplir son entreprise libératrice, Faust doit détourner certaines forces occultes : Faust croit à l'enfer, au ciel et à l'alchimie. Les exigences spirituelles et le progrès matériel de l'humanité doivent selon lui aller de pair ; la découverte de l'imprimerie, invention technique utile au service de la liberté humaine, concilie les deux aspects de sa quête. Faust énonce un acte de foi dans une modernisation bien comprise, c'est-à-dire subordonnée au développement moral et intellectuel de l'humanité :

"Je ne prétends pas enrichir le monde mais l'éclairer, et si la découverte de l'Amérique y répand de l'or, celle de l'imprimerie y répandra l'instruction et le bonheur qui toujours l'accompagne." (21)

De la philosophie des Lumières, Nerval retient que le progrès spirituel doit primer sur l'accroissement des richesses et sur l'amélioration des conditions de vie. Ainsi, les ambitions terrestres - rationnelles - de l'inventeur et sa tentation prométhéenne sont conciliées. La coexistence de ces deux versants chez le personnage est à l'origine de la tension dramatique et psychologique qui fait tout l'intérêt des aventures de Faust. Le personnage est ambigu,

19. Ibid. , p. 259

20. Ibid. , p. 248 - Nous soulignons

21. Ibid. , p. 249

sceptique "réconcilié avec le ciel" (22), savant teinté de magie, âme éprise d'absolu et vendue au diable.

Introduction aux poésies allemandes

Dans ce texte, Nerval revient explicitement sur la critique du romantisme qu'il avait proférée dans certains de ses premiers poèmes. Il n'est plus dès lors prisonnier du rationalisme et du classicisme voltairiens dont il s'était jusque là réclamé. Peu de temps après, il soutient Hugo lors de la bataille d'*Hernani*. Nerval est passé du côté des romantiques. Le romantisme est opposé à l'esprit critique voltairien qui, d'un point de vue philosophique, se fonde exclusivement sur la raison (23). Aussi *L'Introduction aux Poésies allemandes*, sans renier l'héritage voltairien, réhabilite-elle l'imagination. Nerval fait l'éloge de l'imagination allemande et prévient les critiques de l'esprit français contre la littérature d'outre-Rhin. Dans chacune des deux cultures, l'entendement humain exerce ses facultés à sa manière :

"(...) chez nous, c'est l'homme qui gouverne son imagination; [que] chez les Allemands, c'est l'imagination qui gouverne l'homme, contre sa volonté, contre ses habitudes, et presque à son insu." (24)

A priori, la culture française semble donc détenir de manière exclusive la faculté critique, la lucidité, puisque seule elle rend l'artiste maître du processus créateur. Pourtant, les ouvrages allemands dépassent l'entendement français : leur "sublime conception" ne peut être évaluée par la "critique rétrécie", héritière du classicisme (25). Autrement dit, l'esprit français gagne en précision ce qu'il perd en force et en ampleur tandis que le génie allemand se caractérise par l'étendue de ses visions. La littérature allemande remet en cause tous les principes esthétiques admis, comme le montre la courte biographie de Klopstock dont l'oeuvre a déclenché dans l'univers de la littérature une véritable crise des valeurs (26). Nerval en renversant le point de vue de la critique, en se mettant à la place des allemands, se montre plus que tolérant à l'égard d'une littérature accordant au surnaturel une place de choix. Il déplace la notion d'esprit critique et montre que, vu d'Allemagne, le persiflage français, classique et rationaliste, est aussi ridicule que le fantastique vu de France. Les deux figures se disputant son admiration

22. Ibid.

23. "Dans le domaine moral, le romantisme proteste contre l'empire absolu de la raison, dont le siècle des lumières faisait le guide presque unique de l'esprit humain." (P. Van Tieghem, *Le Romantisme dans la Littérature européenne*, "L'Evolution de l'Humanité", Albin Michel, 1969, p. 18)

24. Ibid. , "Introductions aux Poésies allemandes", p. 264.

25. Ibid. , p. 265

26. *La Messiade* est en effet pour Nerval "un de ces ouvrages (...) qui remettent à l'école tous les écrivains d'un siècle." (Ibid. , p. 272)

(27), celle de Voltaire et celle de Goethe, disent l'ambivalence de ses goûts. Ainsi, Nerval semble moins tourner le dos à l'héritage des philosophes que chercher à le concilier avec la culture allemande dont, à la suite de Germaine de Staël, il reconnaît la valeur. L'éloge de l'imaginaire est inséparable ici de la critique des esprits bornés, réduits à n'admirer que les productions du génie national. Nerval fait ici d'une pierre deux coups : en prenant l'Allemagne pour référence et en adoptant le point de vue de ses écrivains, Nerval critique à la fois l'étroitesse de l'esprit national et du rationalisme.

Synthèse de la raison et de l'imagination

En 1848, dans les *Poésies de Heine*, Nerval donne une image plus précise encore de son goût pour un art reflétant la dualité mentale du créateur. On croirait quelquefois lire dans l'éloge de Heine la définition de l'esthétique nervalienne :

" (...) C'est l'homme des contraires, et cela sans effort, sans parti-pris, par le fait d'une nature panthéiste qui éprouve toutes les émotions et perçoit toutes les images."

"Rien n'est singulier pour nous que cet esprit à la fois si français et si allemand. Telle page étincelante d'ironie et qu'on croirait arrachée à *Candide* a pour verso une légende digne de figurer dans la collection des frères Grimm, et souvent, dans la même strophe, le docteur Pangloss philosophe avec une *elfe* ou une *nixe*." (28)

Sans doute Nerval souhaite-t-il réaliser, à sa manière, cette union de l'esprit français et de l'esprit allemand, cette alliance de la philosophie et de la légende qui donne de la variété aux pages de l'écrivain admiré et communique à la pensée un mouvement ininterrompu proche de l'ironie romantique par son aspect vertigineux. Ce mouvement, Nerval l'accomplit en tous points, au sens propre et au sens figuré dans *Voyage en Orient* : là, l'oscillation perpétuelle du voyageur entre l'enthousiasme et la mise à distance se concrétise par l'instabilité géographique du personnage (29). Mais bien avant la publication de cet ouvrage, il condamne dans *Un*

27. "Goethe est tout seul au premier rang dans l'art de composer des élégies, des romances, des stances, etc.; ses poésies détachées ont un mérite très différent de celles de Voltaire." Nous constatons que Voltaire demeure le comparant. Il tenait déjà lieu de référence pour juger la poésie de Schiller (Ibid. , p. 266-267)

28. NPLI , p. 1122-1123

29. V. Jankélévitch, dans *L'Ironie*, ("Champs", Flammarion, 1964, p. 152-153) rapproche l'ironie romantique de l'errance : "L'ironiste, comme un forain, campe dans le provisoire de ses résidences successives. D'humeur pérégrine, il découche chaque nuit et s'en va sur les routes, tel le vagabond Eros, avec sa besace d'émigrant. La vie ironique est ainsi un perpétuel voyage de

Roman à faire et dans *Lettres d'Amour* les contraintes que la société oppose aux pulsions et aux rêves. Il inscrit donc le romantisme au coeur de la pratique romanesque et revendique l'héritage du récit épistolaire. Par le biais de l'amour impossible, il se réfère à Rousseau et à Goethe qui, dans *La Nouvelle Héloïse* et dans *Werther*, ont accordé aux sentiments et aux passions un rôle capital, sans pourtant leur sacrifier l'exercice de la raison et du jugement philosophique.

Un Roman à faire / Lettres d'Amour

Dans chacun de ces deux récits épistolaires, la coprésence de la passion et de la raison n'est pas comme dans les écrits de Heine le signe d'une harmonie. Elle provoque la souffrance. La raison est perçue comme un obstacle par les personnages principaux : la froideur de l'objet désiré est responsable de leur échec ; par un cercle vicieux, leurs propres doutes sont cause de cette froideur. Leurs facultés d'analyse, loin de juguler leur passion, ne font qu'accroître la douleur morale. Si les deux facultés coexistent dans la conscience des deux épistoliers, ces derniers affectent pour ainsi dire la raison d'un coefficient négatif. Leurs lettres présentent la raison critique comme génératrice d'une forme de folie.

En proie à la passion, les personnages principaux d'*Un Roman à faire* et de *Lettres d'Amour* comparent leurs souffrances amoureuses aux tortures du martyr et leurs sentiments à l'expression de la dévotion religieuse⁽³⁰⁾. C'est dire qu'ils blâment l'exercice de la raison en amour de la même façon que l'on déplore l'absence de foi. Or ils sont eux-mêmes victimes d'un scepticisme incurable. Ils souffrent énormément de leur méfiance extrême à l'égard des femmes. Non content de les trouver légères⁽³¹⁾, ils les accusent de malignité :

"Il y a toujours quelques niaiseries à trop respecter les femmes. Elles tirent souvent avantage d'une trop grande délicatesse pour exiger des sacrifices dont elles se raillent en secret." (32)

Cette misogynie annonce l'épisode de *Sylvie* dans lequel l'oncle du personnage principal lui communique sa méfiance à l'égard des actrices⁽³³⁾. Nos épistoliers ont une grande parenté

modalité en modalité et de catégorie en catégorie; elle n'a que des déterminations instables et des épithètes ambulantes. "

³⁰. "Jamais je n'ai été si convaincu de cette vérité, que mon amour pour vous est une religion" (NPLI, p. 698 et p. 714)

³¹. "Gardez-nous, mesdames, la fidélité des anciens temps, et nous nous résignerons peut-être à faire comme nos pères. " (Ibid.)

³². Ibid.

³³. "Mais il m'avait raconté tant d'histoires de ses illusions, de ses déceptions, et montré tant de portraits sur ivoire, médaillons charmants qu'il utilisait depuis à parer des tabatières, tant de

avec le personnage de cette nouvelle. Cette ressemblance confirme le rapprochement entre l'amour et la religion : l'influence du dix-huitième siècle induit en même temps chez les narrateurs nervaliens un scepticisme religieux et amoureux. Mais cet héritage est rien moins que facile à porter. Qui en amour doute de l'autre ne peut trouver le bonheur. Son manque de foi rend le sujet odieux et redoutable à sa destinataire :

"Mais, de votre côté, prenez pitié de mes peines mortelles et cette terrible exaltation dont je ne puis répondre toujours. Songez qu'elle vient moins de la jalousie que de la crainte d'être abusé. " (34)

Son scepticisme est une profanation de l'amour dont la destinataire semble s'offusquer (35). Les peines du personnage, ses souffrances et son échec, sont causés par son doute même. En voulant s'éviter la douleur d'être dupe, il s'attire des maux encore plus grands : les doutes sont amers, dira aussi le narrateur d'*Aurélia* à propos du scepticisme religieux (36).

L'incapacité de l'épistolier à croire en l'amour, son scepticisme, dus à de nombreuses désillusions, se joignent à une apologie de la passion et à une critique de la froideur. Sans cesse il reproche à sa destinataire d'être "calme" ou bien "froide" (37) :

"Les lettres ne sont bonnes que pour les amants froids ou pour les amants heureux." (38)

"Témoins éternels", les lettres lui apparaissent en outre comme de dangereuses pièces à conviction. Méfiant envers les femmes, le personnage craint le ridicule et se sent engagé par prudence à modérer son langage. Les lettres d'*Un Roman à faire*, "conçues dans un esprit assez misanthropique" (39) laissent percevoir le caractère répressif de la société à l'égard de la passion, et notamment vis-à-vis de l'amour entre deux êtres de condition inégale.

billets jaunis, tant de faveurs fanées, en m'en faisant l'histoire et le compte définitif, que je m'étais habitué à penser mal de toutes sans tenir compte de l'ordre des temps." (NPLIII, *Les Filles du Feu*, p. 538)

34. NPLI, p. 699

35. "Pauvre amie, je vous ai encore bien tourmentée, bien inquiétée, mais c'est la dernière fois." (Ibid. , p. 698 et 713)

36. Voir aussi *Lettres d'Amour*, p. 717 : "(...) j'ai manqué de confiance en vous et j'en ai été puni par de bien longues douleurs."

37. Ibid. , pages 693 et 698. Voir aussi *Lettres d'Amour*, p. 708: "Qu'elle est bonne et douce votre lettre quand je songe à mes torts mais qu'elle est **polie** et **mesurée** ! Vous étiez bien **calme** en l'écrivant" - (Nous soulignons)

38. Ibid. , p. 693. Voir aussi la fin de la correspondance, p. 699 et *Lettres d'Amour*, p. 712 : "Non, j'ai tant de choses à vous dire, que je ne veux pas les perdre dans une froide lettre. "

39. Ibid. , *Un Roman à faire*, p. 692

Le contrôle de soi qu'exigent la femme et la société s'insère dans un ensemble de contraintes menaçant l'unité de l'individu. Notre personnage, tenu de réprimer son amour, se livre à une véritable mascarade. La distance critique devient dédoublement et folie :

"(...) je vous ai raconté avec calme des choses qui me tenaient tellement au coeur, qu'il me semblait que j'en arrachais des fibres en vous parlant. Je faisais ainsi la parodie de mes propres émotions. Il me semblait qu'il était question d'un autre, et que je vous disais : Voyez ce rêveur, cet insensé qui vous aime si follement ." (40)

L'exclamation sur laquelle se clôt cette citation intègre le discours social. Dans *Lettres d'Amour*, l'épistolier est à la fois acteur et spectateur, juge et partie. L'idée de dédoublement est à nouveau en question :

"Il semblait que je fisse pour ainsi dire l'analyse et la critique de mes émotions." (41)

Le personnage principal se fait spectateur et juge de lui-même, hanté par la crainte de l'humiliation réservée aux amants trop passionnés :

"Cette pensée que l'on peut trouver un ridicule dans les sentiments les plus nobles, dans les émotions les plus sincères me glace le sang et me rend injuste malgré moi." (42)

La menace du rire s'interpose sans cesse entre le personnage et l'expression de ses propres sentiments (43). Elle s'apparente à une critique intérieure :

"Mais j'y songe : je suis sûr que vous allez beaucoup rire de ma lettre et de mes terreurs et que nous en rirons ensemble ce soir." (44)

Le personnage ne cesse de mettre en scène le discours et la pensée d'autrui sur lui-même. Ce faisant, il prend ses distances avec cette parole et la juge. La société, qui raille la passion, ne permet pas d'autres satisfactions que d'imaginaires. Dans *Un Roman à faire*, la métaphore théâtrale accrédite l'idée reprise de Calderone, elle-même réactivée dans *Les Souffrances du jeune Werther* (45), selon laquelle "la vie est un songe". Plus loin, il parle en effet du "masque

40. Ibid. , p. 694

41. Ibid. , p. 708

42. Ibid. , *Lettres d'Amour*, p. 710

43. "Ah ! c'était une risible ambition que celle de me croire quelque chose près d'une femme de votre mérite et de votre beauté (...)" (Ibid. , p. 711)

44. Ibid. , p. 716

45. "La vie humaine n'est qu'un songe : voilà une idée qui est déjà venue à plus d'un homme, un sentiment qui m'accompagne aussi en tous lieux." La référence explicite à *Werther* nous renvoie à la critique sociale très présente dans ce roman. Chère à Goethe est également l'idée de la

souriant" qu'il s'est imposé, du mirage d'amour dont il a dû se contenter. La napolitaine qu'il substitue à sa destinataire pour sa ressemblance avec elle, n'est "qu'un rêve" et qu'un "fantôme" (46).

Ainsi, *Un Roman à faire* et *Lettres d'Amour* mettent en scène, non plus cette fois de manière théorique mais grâce au support *concret* d'une personnalité, le conflit qui se livre en l'écrivain entre le principe de plaisir et le principe de réalité, entre l'exaltation et l'esprit critique. *Un Roman à Faire* inverse radicalement la perspective que l'on serait tenté d'avoir sur la folie. Mis en cause par la société pour sa déraison, le personnage créé par Nerval retourne l'accusation contre la société en montrant qu'elle produit elle-même par ses contraintes l'attrait pour l'imaginaire dont elle refuse hypocritement de reconnaître la légitimité. L'aspect qui doit retenir notre attention dans cette étude sur le rapport de Nerval avec l'esprit critique en tant que faculté philosophique est le sentiment ambivalent du narrateur à l'égard de la distance intellectuelle. Les essais romanesques annoncent donc dans l'ordre amoureux une critique de l'esprit critique qui s'exercera également dans les domaines philosophique et religieux sous la forme de l'éloge de la folie et de la réhabilitation de la foi.

Voltairens et catholiques

Dans *Le Marquis de Fayolle*, Nerval met à nouveau en scène la double attirance spirituelle dont il est l'objet. Il ne s'agit plus cette fois d'un combat intériorisé entre la raison et la passion, entre la folle espérance et le doute. Dans cette intrigue s'opposent les personnages gagnés par le scepticisme de leur époque et ceux dont la foi est restée intacte malgré deux siècles de libertinage. *Le Marquis de Fayolle* dramatise le conflit intérieur que se livrent les deux aspects de l'écrivain. Dès le prologue, le narrateur se présente comme l'auteur d'un roman écrit en collaboration :

"Il est clair que des deux voyageurs c'est le savant qui, dans ce qui va suivre, s'est livré à de certaines considérations historiques que l'autre, simple rêveur, si vous voulez - n'a pu que résumer en substance. " (47)

Tout se passe comme si Nerval, se dédoublant, revendiquait une identité complète, partagée entre lucidité et imagination. Dans la controverse opposant les deux représentants de l'instance auctorale, le savant exerce son sens critique à l'égard de son compagnon de route

comédie sociale (voir J.W. Goethe, *Les Souffrances du jeune Werther*, "G-F", Flammarion, 1968, p. 52 et p. 103 et tout *Wilhelm Meister*).

46. Ibid., p. 697

47. Ibid., p. 1134

(48). Mais, à son tour, le narrateur raille la prétention et le pédantisme de l'érudit. Dans cette mise en scène, Nerval devance la critique littéraire, prend en charge la définition de son travail et la caractérisation de son oeuvre. Du même coup, il prouve son détachement et sa lucidité. L'inachèvement du *Marquis de Fayolle* montre cependant la difficulté de faire coexister les deux postulations de l'écrivain, tantôt influencé par Voltaire, tantôt enclin à des spéculations plus audacieuses.

Les protagonistes du roman proprement dits sont eux aussi marqués par une double emprise. Ainsi, la famille de Fayolle a subi l'empreinte philosophique de son siècle grâce à "l'influence pernicieuse" de "Martial Huguet, recteur de Vitré et gravement soupçonné de déisme" (49). La famille de Georges, héros de l'histoire, s'est à son contact imprégnée des idées de Voltaire. Le comte de Fayolle, frère du marquis, "qui, par conviction ou par esprit de contradiction, se montrait fort entiché de MM. les encyclopédistes" (50) est très représentatif de son époque :

"C'était la mode alors, et les idées de scepticisme et d'examen, qui devaient plus tard amener la Révolution, flattaient les cadets de famille surtout, jaloux de la fortune de leurs frères, et commençant à douter que tout fût au mieux dans le meilleur des mondes possibles."

Le narrateur reprend ironiquement la formule de Pangloss dans *Candide*, illustrant l'influence de Voltaire sur ses personnages et son propre doute. Quelques chapitres plus loin, le narrateur note que cet état d'esprit s'est propagé et que l'histoire a donné raison aux partisans du philosophe :

"Aujourd'hui l'esprit voltairien, sceptique et railleur, s'est infiltré jusqu'au pays breton. Déshérité des biens immenses qu'il possédait avant la Révolution, le clergé a perdu beaucoup de son influence dans les campagnes." (51)

48. Les deux personnages polémiquent :

"- On a beaucoup exagéré, sans doute, dit l'un de nous, l'importance politique de la chouannerie; les Chouans ne furent que des héros de broussailles, des brigands et des assassins fanatisés..."

"- Ne vous y trompez pas, dit l'autre, qui avait la prétention de généraliser toutes les questions - ce qu'il appelait voir les choses de haut - (...) " (Ibid. , p. 1134)

49. NPLI, *Le Marquis de Fayolle*, p. 1143.

50. Ibid.

51. Ibid. p. 1192

L'abbé Huguet dont l'influence sur la famille de Fayolle se fait si vivement sentir développe à part soi des réflexions théologiques portant l'empreinte de la métaphysique voltairienne. En effet, il ne se prononce nullement en faveur de l'athéisme, mais se dit incapable de croire en la providence :

"Et moi, suis-je donc un prêtre indigne, moi qui pense que sur cette terre l'homme possède toute liberté d'agir, quitte à répondre après du mal qu'il aura pu faire ? S'il en est autrement, si la providence intervient à toute heure, pourquoi tant de misère, pourquoi tant de souffrances, pourquoi tant de crimes? " (52)

Comme Voltaire méditant sur le tremblement de terre de Lisbonne, Huguet remet en cause l'idée de providence par l'impossibilité de justifier le mal. Le discours critique à l'égard de ce fondement de la foi chrétienne s'assortit d'une déclaration de confiance envers la liberté humaine. Le recteur destitue Dieu de l'un des pouvoirs que lui conférait la religion catholique, celui d'intervenir sur terre. Aussi le dieu du père Huguet acquiert-il le caractère lointain de l'Etre suprême voltairien.

Mais la famille de Fayolle, noyau de l'intrigue, est également en relation avec le père Péchard, autre homme d'Eglise. Ce prêtre, contrairement à son rival, a une foi absolue dans l'immédiateté de la justice divine. Il croit donc aux rétributions et aux châtements, partageant les convictions de la mère de Georges. Celle-ci, cloîtrée dans un couvent pour expier ses péchés de jeunesse puis chassée de son abbaye par les *bleus*, voit dans ce nouvel événement la preuve d'une intervention divine :

"Ce qui arrive, dit-elle, était dans les desseins de la Providence et devient un témoignage de sa justice." (53)

Le sentiment du péché l'obsède, de même que le père Péchard dont le nom n'a pas été choisi au hasard. L'expulsion des religieuses lui inspire ce commentaire :

"(...) dans ce que nous voyons ici, il faut voir la main de Dieu !" (54)

La foi dans la Providence ressort clairement de ces propos. Péchard et l'abbesse tiennent l'épisode tragique de la Révolution pour un juste châtement (55). Selon eux, les faits historiques manifestent la justice divine.

La sympathie de Nerval pour le père Huguet est manifeste et il tourne en dérision le père Péchard, représentant d'une religion tatillonne et mesquine. Le narrateur ne s'en prend

52. Ibid. , p. 1151

53. Ibid. p. 1241

54. Ibid.

55. L'abbesse se désigne elle-même comme une "pauvre pécheresse" (Ibid.).

pas seulement à un prêtre calculateur, persuadant Gabrielle qu'en rompant avec Georges, elle agira en conformité avec la providence et "les destinées de la monarchie française." (56) Il blâme surtout l'étroitesse d'esprit du père Péchard. Deux champs sémantiques concurrents, celui de l'exiguïté et celui de l'ouverture, définissent respectivement Péchard et Huguet. Péchard, tenant de l'orthodoxie catholique, se voit classé parmi les "esprits bornés" ; dans le voisinage direct de l'expression se trouvent regroupées deux locutions redondantes le qualifiant : "le crâne étroit" et "les esprits étroits" (57). Au contraire, le père Huguet aux "croyances peu orthodoxes" se voit qualifié en des termes qui dénotent son ouverture d'esprit : le narrateur parle en effet de "l'amour immense qu'il avait pour l'humanité tout entière" (58). Le père Huguet apparaît en effet comme indéniablement supérieur au père Péchard :

"Huguet avait pour Péchard ce froid dédain, cette froide indifférence, qu'ont les hommes supérieurs par l'intelligence et par le coeur pour les natures mauvaises et les esprits bornés." (59)

Péchard fait quant à lui partie des "âmes inférieures, habituées à tout juger au point de vue de l'intérêt, ne soupçonnant pas même chez les autres des sentiments dont elles n'auraient pas été capables. " (60) Ainsi, dans *Le Marquis de Fayolle*, Nerval critique ouvertement le catholicisme. Le père Huguet n'est pas impie mais croit à un dieu qui n'est ni vengeur, ni rémunérateur : dans ce roman historique, la mise en cause de l'orthodoxie, de l'Eglise, l'emporte sur la critique de la religion. Nerval, blâme davantage Péchard pour sa conduite humaine et notamment pour son détournement de la religion à des fins politiques que pour ses convictions. Notons en effet la tension existant au sein du roman entre le discours du narrateur favorable à l'esprit d'examen et le caractère tragique de l'intrigue romanesque : cette ambivalence suggère que Nerval n'est pas si loin de croire en l'intervention divine qu'il le paraît. La tragédie est en effet la manifestation de ce dieu caché dont Lucien Goldmann a souligné l'importance (61). Il est significatif que la mère de Georges soit de son côté une catholique émérite et repentie. La pratique religieuse est pour elle une manière d'expiation des péchés de sa jeunesse et avant tout la naissance d'un fils adultérin. La marquise de Maurepas n'est pas sans évoquer la mère de Nerval : la retraite de la marquise équivaut à une *mort* au

56. Ibid. , p. 1251

57. Ibid. p. 1179

58. Ibid.

59. Ibid.

60. Ibid. p. 1180

61. "(...) L'homme tragique vit en permanence sous le regard de Dieu (...)" (L. Goldmann, *Le Dieu caché, Etude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et le Théâtre de Racine*, "Bibliothèque des Idées", Gallimard, 1959, p. 58)

monde et à un mariage avec Dieu. Par le rapt qu'il commet sans le savoir, Georges arrache sa mère à cette mort partielle et se pose en rival de Dieu (62).

Ouvrons une parenthèse : le schéma narratif du sacrilège n'est pas nouveau. Il apparaissait déjà dans "Histoire du Calife Hakem", que *La Revue des deux Mondes* a publiée pour la première fois en 1847 (63). Sur un plan fantasmatique et symbolique, Georges est à peu près dans la situation d'Hakem décidant d'épouser sa soeur. Ce décret du calife, sanctionné par une mort violente, est doublement coupable. Non seulement Hakem veut perpétrer l'inceste, mais il se rend responsable d'une profanation en dérobant un être dont il devine "à travers les voiles de la chair" le caractère "céleste" (64). Ce rapt se double d'une volonté de puissance hautement sacrilège. L'intention d'Hakem, en le commettant, est de rivaliser avec les dieux :

"Par la concentration de nos sangs divins, je voudrais obtenir une race immortelle, un dieu définitif, plus puissant que tous ceux qui se sont manifestés jusqu'à présent sous divers noms et diverses apparences !" (65)

Aussi le sacrilège est-il sanctionné par l'intervention d'un dieu jaloux et par toutes sortes de contrariétés dont l'internement au *Moristan*. Quant au narrateur de *Voyage en Orient*, il s'apprêtait peut-être à reproduire la conduite d'Hakem en convoitant Saléma dont, curieusement, le personnage fait la connaissance dans l'enceinte sacrée d'un *pensionnat* catholique : l'image de la marquise entrée en religion n'est pas loin. Dans la plupart des oeuvres de Nerval, la femme aimée est la proie d'un dieu possessif : dans *Sylvie*, Adrienne, enfermée au couvent, est à jamais séparée de son jeune admirateur par ce mariage spirituel. On retrouve le même schéma dans *Aurélia*, où le narrateur cherche à troubler l'union de sa bien-aimée avec son double et son rival (66). On peut aussi adjoindre à ces épisodes l'enlèvement de la reine de Saba projeté par Adoniram - tous deux sont issus du même sang (67).

62. L'identité de la mère est un coup de théâtre (Ibid. , p. 1241) :

- Savez-vous quelle est cette religieuse que vos soldats vont entraîner? (...)

- L'abbesse est Mme la comtesse de Maurepas, votre mère ...

63. NPLII, p. 1389

64. Ibid. , *Voyage en Orient*, p. 531

65. Ibid. , p. 531

66. "Je croyais entendre parler d'une cérémonie qui se passait ailleurs, et des apprêts d'un mariage mystique qui était le mien, et où *l'autre* allait profiter de l'erreur de mes amis et d'Aurélia elle-même." (NPLIII, p. 717)

67. "Seul sur la terre vous et moi nous commandons à ce messager ailé des génies du feu dont nous sommes descendus." (NPLII, p. 741)

Ces analogies nous permettent de dire que nous sommes ici en présence d'un schéma oedipien fondamental qui permettrait de superposer les personnages féminins et l'image maternelle. Chacun des rapt est suivi d'une sanction : Hakem et Adoniram sont assassinés, Georges voit sa mère exposée par sa faute à tous les risques de la captivité, le narrateur d'*Aurélia* se sent coupable de la double disparition de sa bien-aimée. Ainsi, le châtement divin traduit la culpabilité équilibrant l'audace du sujet, contrecarrant son caractère pugnace. En Nerval se disputent le désir de mettre en cause la toute-puissance de Dieu, cette image paternelle qu'il associe à la mort de sa mère, et les remords d'un esprit habitué à déchiffrer les signes d'après une grille chrétienne : récompense et châtement rythment pour lui l'existence humaine et l'esprit critique voltairien coexiste avec l'obsession de la faute. Sans pouvoir se départir de l'esprit philosophique issu des Lumières, le sujet nervalien vit en effet son manque de foi comme une souffrance et comme un blasphème. Ce sentiment était partagé par les contemporains de Nerval, rendant Voltaire responsable de la crise religieuse de leur temps. A. Billaz écrit ⁽⁶⁸⁾ :

"Tous les romantiques ont affronté avec inquiétude ou angoisse cette situation toute nouvelle créée par le divorce du social et du religieux, du collectif et du sacré (...). Voltaire devient (...) le symbole de tout ce qui manque au monde nouveau issu de la Révolution et des nouvelles structures économiques (...)."

A. Billaz distingue deux sortes de réactions à la déroute de la foi, le désespoir de Musset et le syncrétisme nervalien.

L'influence de Voltaire et des philosophes a donc été primordiale pour Nerval comme pour la plupart de ses contemporains : dans *Voyage en Orient*, il se déclare encore "fils de Voltaire" et "fils d'un siècle déshérité d'illusions." ⁽⁶⁹⁾ Pourtant, il se voudrait au-delà de cet héritage rationaliste. Dans plusieurs textes, Nerval dit la démarche voltairienne caduque. Dans *Voyage en Orient*, par exemple, voici ce qu'il dit du Prussien qui veut expliquer le mystère des pyramides :

"Le Prussien qui me racontait cela était évidemment un fils de Voltaire... Cet homme en était encore au scepticisme religieux de Frédéric II." ⁽⁷⁰⁾

⁶⁸. A. Billaz, *Les Ecrivains romantiques et Voltaire*, Presses universitaires de Lille, 1974, tome II, respectivement p. 836, 840 et 841 - Mais Voltaire, déiste écrivant des tragédies, a sans doute connu lui-même cette ambivalence.

⁶⁹. "(...) ne suis-je pas toujours, hélas ! le fils d'un siècle déshérité d'illusions, qui a besoin de toucher pour croire, et de rêver le passé ... sur ses débris ?" (NPLII, p. 431 et 237)

⁷⁰. *Ibid.*, p. 394

L'adverbe "encore" indique un comportement daté par rapport auquel le narrateur a évolué. D'autres indices ⁽⁷¹⁾ confirment que Nerval est à la recherche d'une religiosité nouvelle ⁽⁷²⁾ : les ruines des temples du dix-huitième siècle qui jonchent les forêts du Valois, celles du temple d'Uranie à Loisy ⁽⁷³⁾, celles du temple de la philosophie à Ermenonville ⁽⁷⁴⁾, ne montrent-elles pas la caducité du déisme et des religions de la raison ? La prédilection de Nerval pour l'illuminisme, l'expression satanique de sa révolte spirituelle marquent la persistance d'une démarche critique inspirée par un siècle philosophique mais aussi un retour au sacré que l'exercice de la raison avait anihilé ⁽⁷⁵⁾. Il n'y a plus pour Nerval de distinction entre le politique et le religieux, entre le social et le politique, entre l'esprit critique et la spiritualité. Les voltairiens sont dépassés en philosophie et en politique parce qu'ils ne répondent pas à l'exigence de totalité à laquelle aspirent Nerval et ses contemporains, comme le note l'écrivain dans un article de la même année (1849) paru dans *Le Diable rouge* :

"Ce qui étonna profondément le libéralisme voltairien de l'époque, ce fut de voir l'école de M. Buchez unir dans la même adoration Robespierre et Jésus-Christ." ⁽⁷⁶⁾

Critique à l'égard de ces amalgames bizarres ("Telle fut la source d'un fanatisme singulier", ajoute-t-il), il n'en est pas moins attiré par l'audace de ces systèmes embrassant tout le champ de la pensée et l'ensemble des activités humaines. Dans un article sur Balzac paru en 1832

71. Dans "Les Confidences de Nicolas", Restif, peu favorable au déisme, remarque dans "la fête donnée par Robespierre (...) une tendance bien faible vers une rénovation philosophique (...)" (Ibid. , p. 1068) ; Quintus Aucler est également rétif au déisme (cf. "La Fête de l'Être suprême", p. 1138-1139)

72. Nous ne donnons pas au terme "religiosité" le sens péjoratif qu'il prend parfois mais celui de "spiritualité", de religion sans forme précise.

73. "Là, comme à Ermenonville, le pays est semé de ces édifices légers de la fin du dix-huitième siècle, où des millionnaires philosophes se sont inspirés dans leurs plans du goût dominant d'alors. Je crois bien que ce temple avait dû être primitivement dédié à Uranie." (NPLIII, *Les Filles du Feu*, "Sylvie", IV, "Un Voyage à Cythère", p. 545)

74. "(...) c'est le Temple de la Philosophie, que son fondateur n'a pas eu le bonheur de terminer (...) Cet édifice inachevé n'est déjà plus qu'une ruine, le lierre le festonne avec grâce, la ronce envahit les marches disjointes." (Ibid. , IX. Ermenonville, p. 557)

75. Nerval se plaît même à disputer avec Voltaire sur son propre terrain. La science elle-même désavouerait les railleries du philosophe et donnerait raison aux Ecritures saintes : "L'anoplotérium, le mammoth, le dinotherium, toute la race des sauriens qui, selon Cuvier, peuplaient, avant le Déluge, la vallée même de Paris, valent bien, certes, les aimables créatures contestées à Dieu par Voltaire." (NPLI, "Histoire véridique du canard", *Le diable à Paris*, début d'octobre 1844, p. 855-856)

76. NPLI, p. 1270

dans *Le Siècle*, Nerval dit son admiration pour l'aspect encyclopédique de la *Comédie humaine*, mais surtout pour un écrivain dont l'omniscience serait divine (77) :

"Mais où est donc l'homme qui voit tout, qui sait tout, qui devine tout? Où est l'homme, **cet homme qui serait Dieu lui-même**, qui pourrait seul achever de pareils travaux ?"

Admiratif de Voltaire, Nerval est autrement audacieux et penche pour une pensée et une poésie complètes qui lui permettraient de rivaliser avec l'oeuvre du créateur lui-même.

Superstition, doute, syncrétisme

Comme l'a montré M. Milner dans un article intitulé "Religion et Religions", l'attitude de Nerval à l'égard de la spiritualité est loin d'être claire et entière dans *Voyage en Orient* (78). En lui se disputent encore la superstition et le scepticisme, deux faces d'un même Janus. La résolution du conflit semble s'opérer au profit d'une religion particulièrement accueillante, l'envers des hésitations du sujet étant la tolérance et la capacité de synthèse. *Voyage en Orient* est parfois en recul par rapport au recueil poétique de 1841 qui marquait plus résolument l'adhésion de Nerval à l'irrationnel et au sacré.

Dans le chapitre XIV de l'introduction, le "je" du *Voyage en Orient* souffre davantage de l'esclavage à la preuve sensible que de ses illusions et de ses *a priori* culturels :

"Et moi qui vais descendre dans cette île sacrée que Francesco a décrite sans l'avoir vue, ne suis-je pas toujours, hélas ! le fils d'un siècle déshérité d'illusions, qui a besoin de toucher pour croire, et de rêver le passé... sur ses débris ? 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." (79)

La critique humoristique du lyrisme et de l'érudition alterne avec la critique amère de la lucidité, de l'esprit critique lui-même. Nerval ressent douloureusement le vide et le dessèchement intérieurs créés chez les Européens par le scepticisme. La philosophie n'apporte rien aux croyances millénaires qu'elle veut intellectualiser. Telle est la conclusion implicite de l'épisode où un voyageur prussien tentait d'expliquer le mystère des pyramides :

- "Avec ce système [demande le narrateur] il est possible d'expliquer toutes les religions. Mais qu'y gagnerons-nous ?"

77. Ibid. , *Le Siècle*, 2 septembre 1839, p. 482. Nous soulignons.

78. M. Milner, "Religion et Religions dans le *Voyage en Orient*", in *Romantisme* n° 50, 1985, p. 41-53

79. Ibid. , p. 237 - Ce passage a été publié pour la première fois en août 1844

- "Rien. Nous venons seulement de passer deux heures en causant d'origines et d'histoire. Maintenant le soir vient, il s'agit de chercher un gîte." (80)

Les propos matérialistes du Prussien marquent un tempérament désabusé. "Fils de Voltaire" comme le narrateur, il est indifférent, ses spéculations sur la religion n'étant guidées par aucune conviction mais par le souhait de passer le temps et par son désir de tromper son ennui. L'esprit des modernes tourne à vide et nous ramène à l'idée d'un Dieu qui, en désertant le ciel, aurait abandonné l'homme à la raison. A Saint-Georges, le *Voyage* s'ouvrait sur ce cri :

"Pan est mort !" (81)

Il appartient au voyageur de combler le néant spirituel présent en lui qui avait oublié jusqu'à son appartenance à la confession catholique (82). La manière dont il comble ce vide a des aspects positifs et négatifs : comme le dit une connaissance du narrateur, "quand on croit à tout, on ne croit à rien !" (83). Le scepticisme et la perméabilité du narrateur à toutes les croyances sont les deux faces d'une même attitude. Prêt à se marier avec une javanaise ou à se faire druse pour trouver un ancrage ici-bas, le narrateur veut se persuader à la fin de son récit de voyage publiée en 1850, qu'il est capable d'adhérer à un sentiment religieux unique :

"Dois-je me défendre auprès de toi de mon admiration successive pour les religions diverses des pays que j'ai traversés ? Oui, je me suis senti païen en Grèce, musulman en Egypte, panthéiste au milieu des druses et dévot sur les mers aux astres-dieux de la Chaldée (...)" (84)

Le défaut de l'ironiste romantique, caractérisé par "la conscience de conscience" (85), est "l'autodestruction ou nihilisation de tous les contenus objectifs" (86). Mais la conséquence de cette conduite peut être positive : "elle forge des âmes harmonieuses, divisées, multilatérales qui veulent pour centre non plus un vice, mais une valeur vraiment essentielle." (87) D'autres parleraient de labilité (88). De fait, *Voyage en Orient*, par sa construction déceptive, mime le mouvement d'un esprit qui ne veut pas choisir, s'enfermer dans une doctrine mais s'imprégner

80. Ibid. , p. 395 - Ce passage a été écrit après 1848

81. Ibid. , p. 253

82. "Καθολιχός ! tel est le mot que des enfants répètent autour de moi. Et l'on me guide à grands cris vers l'église de Saint-Georges qui domine la ville et la montagne. Catholique ! Vous êtes bien bons, mes amis; catholique, vraiment je l'avais oublié." (Ibid. , p. 252, "Saint-Georges", in *L'Artiste*, 11 février 1844)

83. Ibid. , p. 517 ("L'Akkalé", in la "Revue des deux Mondes", 15 août 1847)

84. Ibid. , p. 791

85. V. Jankélévitch (*L'Ironie*, "Champs", Flammarion, 1964, p. 143)

86. Ibid. , p. 150

87. Ibid. , p. 164

88. G. Barthélémy, *Le Voyage en Orient de Nerval et l'Écriture de l'Altérité*, thèse de doctorat présentée à l'université de Paris III, tome II, p. 590

successivement de tous les dogmes pour constituer à partir de cette connaissance une religion synchrétique. L'apologie de la tolérance, inspirée par la philosophie des Lumières, est une première étape vers cette phase constructive. Tout au long du récit, Nerval choisit parmi les religions celles qui lui paraissent les plus ouvertes et les plus pacifiques. La souplesse spirituelle des derviches gagne son estime. Il admire que les derviches apprécient les formes extérieures du culte chrétien :

"(...) j'ai vu au Caire des santons et des derviches entrer dans les églises, soit par curiosité, soit pour entendre la musique et marquer beaucoup de respect et de recueillement." (89)

Non contents de se montrer réceptifs à une autre forme de religion que la leur, les membres de cette confrérie musulmane sont capables de vibrer aux accents d'une liturgie différente. De surcroît, les derviches ouvrent certaines de leurs cérémonies aux chrétiens, ce qui les oppose aux autres musulmans dont les mosquées sont fermées à l'infidèle :

"D'ailleurs le bas peuple chrétien fête volontiers certains *derviches*, ou *santons*, religieux dont les pratiques bizarres n'appartiennent souvent à aucun peuple déterminé, et remontent peut-être aux superstitions de l'Antiquité." (90)

Les santons gardent la mémoire des origines communes des religions méditerranéennes (91) : ils approchent donc le syncrétisme dont Nerval a déjà commencé à construire l'édifice dans les poésies de 1841. Le derviche est aux yeux de Nerval le symbole de l'ouverture, du pacifisme et de la fraternité au point que l'écrivain choisit de lui donner le dernier mot. *Voyage en Orient* s'achève par une fable sur l'harmonie dans la diversité (celle des quatre compagnons de route, "un Turc, un Arabe, un Persan et un Grec" (92)) et par un discours sur la tolérance :

"J'ai été fort touché à Constantinople en voyant de bons derviches assister à la messe. La parole de Dieu leur paraissait bonne dans toutes les langues."

L'art est le médiateur qui permet aux hommes de dépasser la barrière de la langue et des apparences : la musique joue un rôle fédérateur, aussi bien auprès des derviches assistant à une messe chrétienne qu'auprès des chrétiens (93). Pour les romantiques, Voltaire a perdu les

89. NPLII, *Voyage en Orient*, "Druses et Maronites", p. 510

90. Ibid. , "Les Derviches", p. 318

91. Nerval rattache leurs chants à "cette vieille tradition de ravissement et d'extases qui jadis résonnait sur tout ce rivage oriental, depuis les oasis d'Ammon jusqu'à la froide Samothrace." (Ibid. , p. 319)

92. Ibid. , p. 791

93. le narrateur, assistant à l'une des cérémonies des derviches, s'exprime ainsi : "A les entendre seulement, je sentais mes yeux pleins de larmes (...)" (Ibid. , p. 319)

occidentaux en leur ôtant la foi mais Nerval garde de son enseignement le goût de la l'analogie : sa tolérance repose sur la connaissance des points communs existant entre des religions en apparence éloignées. L'idée d'un dieu unique aux multiples visages est bien faite pour séduire Nerval. Malgré son éloge de la largeur d'esprit orientale, l'écrivain est assez lucide pour deviner les menaces liées à la diversité des cultes que ne manquent pas d'exploiter les Européens en mal d'expansion ⁽⁹⁴⁾.

Les étapes de la dialectique religieuse dont nous venons d'observer ici la succession - doute systématique, critique du scepticisme et conciliation de plusieurs croyances - sont parfaitement condensées dans un texte contemporain de certains passages du *Voyage en Orient* et de certaines biographies des *Illuminés* : il s'agit de la nouvelle "Isis", incluse par Nerval dans *Les Filles du Feu* et publiée pour la première fois en 1845. Dans ce texte, Nerval part de considérations inspirées des Lumières sur la similitude des cultes, mais se sert de ces observations pour prouver l'existence d'une divinité palingénésique. A partir de *Voyage en Orient*, le conflit interne qui se livre en Nerval, partagé entre la rationalité et le désir de croire, ne semble pas encore se résoudre mais s'orienter en faveur de l'irrationnel.

2) Eloge de l'irrationnel

Les réflexions de Nerval, son expérience de la folie l'ont amené à relativiser le pouvoir de la raison et à l'accuser de bien des maux : scepticisme, doute maladif ou au contraire satisfaction de l'esprit se réfugiant dans le bon sens vulgaire, tels sont à ses yeux les inconvénients de la philosophie. Nerval semble aller plus loin dans cette mise en cause - certes relative comme l'a montré M. Jeanneret - de la raison. Il renverse radicalement les repères normatifs d'une société industrielle et positiviste mettant les chances de progrès du côté de la seule raison. Il veut montrer, le pouvoir intellectuel ayant changé de camp et appartenant désormais aux rationalistes, que le progrès social doit provenir des tenants de l'irrationnel. Il existe à son sens d'autres lumières que celles de la philosophie, celles que procure l'illumination. Non content de s'en prendre à l'hégémonie de la raison, Nerval s'adonne ni plus ni moins à un éloge de la folie. Cette expression n'apparaît pas avant 1852, dans le prologue des *Illuminés* - puis dans "Les fêtes de Hollande" (*Lorely*) - mais cette *intention carnavalesque* se déclare dès la rédaction de Raoul Spifame en 1939. Nerval identifie illumination et réformisme, répression politique et châtement de la folie. Il dénonce ainsi l'empire de la raison sur ses contemporains.

⁹⁴. "Malheureusement, trop de peuples ont intérêt à profiter de leurs divisions", écrit Nerval à propos des peuples du Liban ("Un Prince du Liban", *Revue des deux Mondes*, 15 mai 1847, NPLII, p. 481)

La sensibilité contre la raison

Les poèmes composés par Nerval entre 1841 et 1846 ont été réunis par "La Pléiade" sous le titre *Poésies*. Les circonstances dans lesquelles ont été créés ces textes - première crise de folie connue et internement - ont sans doute influé sur le parti que l'écrivain adopte consciemment à l'égard de l'esprit critique dans quelques-uns des plus fameux de ces sonnets. Partagé jusqu'ici entre la raison et l'imaginaire, il prend conscience des correspondances entre le visible et l'invisible. L'univers lui parle et il le traduit : l'illumination l'emporte alors sur la libre pensée qu'il condamne. Ainsi, le pôle de la critique s'inverse. C'est désormais l'esprit critique qui devient le point de mire des protestations du poète.

Dans l'ensemble du recueil *Poésies*, Nerval se distancie à la fois du catholicisme et de l'athéisme. Le "libre penseur que Nerval apostrophe, c'est l'esprit fort, l'incrédule, celui qui ne veut, en matière de religion, se soumettre à aucun dogme établi et ne se fie qu'à la raison. Il y a bien sûr du libre penseur en Nerval puisqu'il refuse la religion unique. Mais son affranchissement ne l'engage pas à devenir athée. Il le conduit au contraire à une religion épurée, indépendante de la couleur locale, à une religion du "grand Tout" capable d'apaiser les forces en lutte et notamment de réconcilier l'homme et la nature. Après les combats épiques entre dieux anciens et nouveaux, devinés dans les poèmes précédents, "Pensée antique" semble introduire une acalmie, d'autant que la parole du poète se fait enfin entendre, comme pour rappeler l'homme à la sagesse après tant d'égarements. Ne nous hâtons pas de faire intervenir la disposition des poèmes dans l'interprétation de ce qui ne constituait pas à l'origine un véritable recueil. Seuls les six premiers sonnets - restés cependant inédits de son vivant ⁽⁹⁵⁾ - ont été donnés ensemble par Nerval dans un manuscrit. Les sept autres ont soit été publiés séparément dans des revues, soit été édités à titre posthume ⁽⁹⁶⁾. Toutefois, cette remarque sur la composition vaut pour *Les Chimères* où Nerval reprend certains de ces poèmes publiés dans les années dix-huit-cent-quarante. Le poète en a cette fois choisi l'ordre. Dans *Les Chimères* se joue l'opposition entre la révolte, les luttes entre dieux ("Horus", "Le

⁹⁵. Ibid. , p. 1761-1768

⁹⁶. Le manuscrit de Grammont semble avoir été composé en 1841; il était certainement, comme le montrent d'ailleurs les dédicaces de chaque poème, une marque de gratitude envers les personnes intervenues en faveur de sa libération alors qu'il était interné. "La Tête armée" a été publiée en 1877 pour la première fois; "Rêverie de Charles VI" a été publié en octobre 1842; "Le Christ aux Oliviers" a suivi en 1844 tandis que "Pensée antique" date de 1845; "A Victor Hugo", poème à usage privé, a été donné au dédicataire en 1845 tandis que "Vers dorés" et "de Ramsgate à Anvers" ont été respectivement publiés en 1845 et 1846. Les revues dans lesquelles les poèmes ont été publiés sont presque toutes différentes. Aucun souci de continuité n'a donc présidé à la publication des différents poèmes. (Tous ces renseignements sont issus des *Notes et Variantes des Oeuvres complètes* de Nerval, NPLI, p. 1760-1785)

Christ aux Oliviers", repris des premiers sonnets) et l'apaisement de "Vers dorés" repris de "Pensée antique". Le moi critique s'illustre donc ici dans deux attitudes en apparence contradictoires mais en réalité complémentaires. La construction d'une religion nouvelle, christique et panthéiste, passe par la négation des religions tyranniques. L'harmonie et l'amour ne peuvent régner que par l'éviction des divinités vouées à la haine ⁽⁹⁷⁾.

L'amour universel suppose le respect de chaque créature. Comme Victor Hugo prenant la défense des êtres les plus humbles de la création, Nerval condamne l'arrogance de ses semblables qui, prétextant de leur indépendance et de l'inexistence d'un dieu, se pensent maîtres de la nature. L'absolu sentiment de supériorité de l'homme qui se croit "seul pensant" le conduit à oublier son lien avec des êtres différents de lui. Se croyant au sommet de la hiérarchie des êtres, il agit en monarque absolu :

Des forces que tu tiens ta royauté dispose (...) ⁽⁹⁸⁾

Il est remarquable que dans ce poème à teneur essentiellement philosophique, un vocabulaire politique soit requis contre les cartésiens. A l'époque où il rédige ce poème, soit en 1845, la politique est encore au centre des préoccupations de Nerval puisque la monarchie apparaît comme le symbole du pouvoir abusif. Au contraire, en 1854, au moment de la publication des *Chimères*, la référence à l'oppression politique pour désigner l'écrasement du *règne animal* par le *règne humain* va non disparaître mais être infléchie. Dans le poème "Vers dorés", Nerval formule sa plainte d'une manière plus constructive. Il n'accuse pas l'homme moderne d'abus de pouvoirs mais le met face à ses responsabilités et lui rappelle l'importance du moindre de ses actes :

Des forces que tu tiens ta liberté dispose, (...) ⁽⁹⁹⁾

L'image du sage et de l'initiateur qui se dessine dans le poème de 1845 n'est donc pas encore détachée de celle de l'écrivain politique alors que les textes de la période finale sont dépouillés de toute considération politique accessoire comme nous l'avions déjà montré dans la première partie de cette étude. Dans la première version, Nerval formulait un reproche. Dans la deuxième, plus constructif, il reconnaît à l'homme la possibilité de s'améliorer. Condamnant l'orgueil, le poète se présente comme le directeur spirituel de ses semblables et comme le détenteur de la vérité en matière de théologie. Cette attitude se révèle à travers

⁹⁷. La nécessité d'une phase négatrice est également affirmée sur un plan différent, celui de la réforme des institutions, dans *Le Marquis de Fayolle* (NPLI, p. 1235). Nerval, en parlant des révolutionnaires catholiques, définit ainsi leurs projets : "(...) il y avait aussi de sincères chrétiens (...) qui voulaient seulement dégager le blé pur de l'ivraie, faire table rase des vieux abus, dans le seul but de pouvoir ensuite construire solidement l'édifice éternel des libertés religieuses et politiques." Il s'agit bien ici de détruire pour mieux reconstruire.

⁹⁸. NPLI, p. 739

⁹⁹. NPLIII, p. 651

deux modes d'énonciation : la parole illocutoire - caractérisée par la surreprésentation des modes exclamatifs et jussifs - ; le discours de vérité générale - caractérisé par le mode assertif - . Cette parole illocutoire témoigne de la volonté d'influencer autrui ⁽¹⁰⁰⁾. L'apostrophe initiale est un cri d'alarme et en même temps une manière d'éveiller l'attention du lecteur. La première apostrophe implique le public le plus large qui soit puisqu'elle concerne l'humanité tout entière. La deuxième restreint le cercle, à moins qu'elle ne tende à établir une relation d'équivalence entre l'humanité dans son entier et les esprits forts. L'attitude dénoncée est un anthropocentrisme typiquement rationaliste. La théorie des animaux machine n'appartient-elle pas à Descartes ? Succédant à une apostrophe, la proposition interrogative vise à impliquer le lecteur dans le processus de réflexion amorcé par le poème :

(...) te crois-tu seul pensant

Dans ce monde où la vie éclate en toute chose ?

Elle exprime en même temps l'étonnement de l'auteur, incapable de comprendre comment son interlocuteur imaginaire a pu s'abuser à ce point et développer une telle mégalomanie. Ainsi, le paradoxe du poème est de dénoncer les aberrations du rationalisme et de l'esprit positif. Le bon sens n'appartiendrait pas aux esprits dubitatifs mais serait le lot des âmes sensibles et des illuminés. C'est ainsi à un éloge de l'irrationnel et de la folie avant la lettre que se livre Nerval. Les vers deux et trois font alterner le discours de vérité générale avec l'apostrophe. Certes, la deuxième personne du singulier est toujours présente, instaurant une certaine intimité - voire une certaine identité ? - entre le poète et son destinataire, mais primordial est l'accent de certitude du poète qui utilise le présent à valeur gnomique et radicalise son propos grâce à l'adjectif indéfini "tous":

Mais de tous tes conseils l'univers est absent.

Le vers cinq renoue avec le mode exclamatif et fait du poète un véritable mentor. Une consigne et un interdit s'expriment ici à l'impératif présent de même que dans le vers neuf énonçant une mise en garde :

Crains, dans le mur aveugle, un regard qui t'épie!

Le vers onze, porteur de la défense, met en évidence la volonté d'agir sur le destinataire :

Ne la fais point servir à un usage impie!

Ainsi, Nerval, non content de *critiquer l'esprit critique*, entreprend la conversion des esprits forts. Ses affirmations à valeur générale se parent d'un désir de toucher le lecteur qui se traduit par l'emploi du mode exclamatif :

¹⁰⁰. Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des Sciences du Langage*, "points sciences humaines", Seuil, 1972, p. 423-431

Tout est sensible! ... et tout sur ton être est puissant.

Les marques de ponctuation mettent le message et le discours en adéquation. Il ne s'agit pas seulement de s'adresser à un lecteur sensé, mais de réveiller la sensibilité du destinataire, d'où le recours au style affectif. Il faut aussi faire appel à son imagination, d'où les points de suspension ménageant une pause dans le discours et laissant se déployer dans l'esprit du lecteur les immenses possibilités suscitées par l'affirmation.

Ce poème réfute le matérialisme. Le poète ne veut pas que la nature soit considérée comme un moyen, mais comme une fin. La pointe du sonnet pousse à l'extrême cette réfutation puisque le dernier vers nie l'existence d'une matière pure en donnant à l'image même de l'insensibilité, la pierre, une signification toute nouvelle :

Un pur esprit s'accroît sous l'écorce des pierres.

Le recueil "Poésies" propage donc une double critique, celle du monothéisme intolérant, représentatif de l'autorité paternelle et celle de l'incrédulité : c'est le panthéisme et non l'athéisme qui doit se substituer aux religions dominatrices. Dans "Pensée antique", le panthéisme s'oppose au matérialisme moderne. Nerval, qui reconnaît l'existence de figures divines, ne se range pas parmi les panthéistes naturalistes ou matérialistes ⁽¹⁰¹⁾. Pour lui, la matière n'existe pour ainsi dire pas : rien n'est privé d'âme ⁽¹⁰²⁾. Son panthéisme cotoie l'animisme. Privilégié parmi les hommes, le poète perce à jour les secrets de la nature. Cette image de l'écrivain interprète et voyant est particulièrement flatteuse. Dans un univers où tout est "obscur" et "caché" (v. 12), y compris la divinité, il appartient au poète de faire toute la lumière, de rendre cet ensemble intelligible. Il renverse la relation traditionnelle entre l'homme et la nature, rapport entre un exploitant et un exploité. On connaît l'admiration de Nerval pour *l'Ane d'Or* d'Apulée et pour un récit où la créature la plus méprisée par l'homme, le baudet, abrite sous son enveloppe grossière le héros de l'histoire. Dans l'oeuvre d'Apulée comme dans celle de Nerval, les croyances religieuses et la morale sociale sont liées. Le raisonnement implicite qui découle de ce rapprochement est au fondement du principe démocratique. Mais ce principe tel que le conçoit le panthéisme outrepassé les limites du

¹⁰¹. Le panthéisme est une "doctrine d'après laquelle tout est Dieu, Dieu et le monde ne font qu'un, ce qui peut s'entendre en deux sens fondamentaux : 1° Dieu est seul réel, le monde n'est qu'un ensemble de manifestations ou d'émanations, n'ayant ni réalité permanente, ni substance distincte. Tel est, par exemple, le panthéisme de Spinoza. 2° Le monde seul est réel, Dieu n'est que la somme de tout ce qui existe. Tel est, par exemple, le panthéisme de D'Holbach, de Diderot, de la gauche hegelienne. On l'appelle souvent panthéisme naturaliste, panthéisme matérialiste." (Lalande, *Vocabulaire critique et technique de la philosophie*, P.U.F. , 1995, p. 732-733)

¹⁰². Le matérialisme est une "doctrine d'après laquelle il n'existe pas d'autre substance que la matière (...)" (Lalande, *Vocabulaire critique et technique de la Philosophie*, op. cit. , p. 591)

champ politique cantonné dans le *règne humain* depuis l'ouvrage fondateur d'Aristote : si l'être le plus humble, homme ou bête, est doté d'une âme, nul de ses semblables n'est autorisé à se considérer comme son maître. "Pensée antique" véhicule donc une double contestation : elle dénonce l'hégémonie de l'homme sur l'animal et elle met à profit l'éloquence du vers pour dénoncer les abus de la raison et d'une science méprisant tout ce qui outrepassé le strict intérêt matériel de l'homme. Ce poème participe donc de la dialectique plus générale de la pensée nervalienne, mouvement par lequel la spiritualité et la conviction intime d'un sujet guidé par sa seule sensibilité ramènent l'esprit fort à la raison.

"A Victor Hugo"

En dédiant l'un de ses poèmes à Victor Hugo, Nerval se place résolument du côté du Romantisme. Le Rhin renvoie à l'attraction partagée de Nerval et de Hugo pour l'Allemagne, c'est-à-dire pour un pays où l'imaginaire gouverne la raison. En se ralliant à la spiritualité hugolienne, l'écrivain ne fait que donner plus de vigueur au credo panthéiste de "Pensée antique". Le poème "A Victor Hugo" indique dès le deuxième vers la correspondance entre l'humain et la nature :

De votre amitié, maître, emportant cette preuve,
Je tiens donc sous mon bras le Rhin. - J'ai l'air d'un fleuve
Et je me sens grandir par la comparaison.

Parallèlement, le fleuve devient un être animé, un dieu, dans une représentation panthéiste qui sent le plagiat amical. Nerval affirme avoir puisé sa pensée religieuse chez Victor Hugo :

(...) Et que mon peu de feu s'allume à vos autels

L'affinité entre Nerval et Hugo est profonde dans la mesure où le feu n'est pas pour Nerval une figure rhétorique usée mais l'image de la révolte et d'une spiritualité éteinte puis renaissant de ses cendres : le paganisme ⁽¹⁰³⁾.

Autant que l'expérience de la folie, la découverte de l'Orient a modifié le point de vue philosophique de Nerval. La crise de 1841 puis le voyage qui dura de 1843 à 1844, l'itinéraire intérieur et le périple réel ont eu les mêmes répercussions. Partir pour l'Orient, c'est alors pour un Européen pénétrer dans l'univers des contes, des croyances et de la superstition. Mais Nerval effectue son voyage physique et littéraire muni de connaissances théologiques et armé d'un scepticisme tout voltairien. Il a lu Volney, d'Herbelot et Lane. Le regard critique du voyageur éclairé le dispute au désir de se ressourcer spirituellement en vivant comme une deuxième initiation.

¹⁰³. On pense notamment en lisant ce vers au premier tercet de "Myrtho", dans *Les Chimères* :

"Je sais pourquoi là-bas le volcan s'est rouvert..." (NPLIII, p. 646)

Théomanie et "folie" politique

Dans *Voyage en Orient*, Nerval dénonce les limites de la raison. L'illuminisme lui paraît supérieur si l'on en croit l'importance que l'écrivain accorde aux visionnaires et aux contemplatifs dans cette oeuvre, tout en critiquant le dessèchement spirituel des occidentaux. Les derviches et le calife Hakem sont les précurseurs des esprits non conventionnels qu'il rangera bientôt dans sa galerie de portraits ⁽¹⁰⁴⁾. Nerval insinue qu'on les a classés parmi les fous pour *des raisons* politiques qui n'ont rien à voir avec *la raison*.

Il est donc déjà question d'illuminés dans *Voyage en Orient*. Non content de donner à la franc-maçonnerie une origine légendaire en la personne d'Adoniram, Nerval emploie le terme à propos des derviches dans un feuilleton datant de mai 1850. Les illuminés constituent l'une des subdivisions de cette secte. Il décrit ces "communistes musulmans" ⁽¹⁰⁵⁾ sous le jour le plus favorable. Tolérants, vivant en paix, connaissant le dénuement mais gratifiés de cette humilité par le peuple, ils sont fort mal considérés par l'Etat et la religion officielle :

"Le pacha (...) voulait nous dissuader d'aller visiter ces moines, qu'il appelait des fous (...)" ⁽¹⁰⁶⁾

Le terme de "fous" n'est pas plus tôt prononcé que Nerval s'empresse de lui donner un contenu positif. Il montre que la sainteté des derviches n'a d'égale que leur sagesse. Les trois ordres de cette secte semblent d'ailleurs l'avoir lui-même fortement influencé ⁽¹⁰⁷⁾. Tout en montrant leurs vertus, Nerval donne par de subtiles insinuations les véritables raisons pour lesquelles le pouvoir met les derviches à l'index. Leur popularité n'est pas la moindre :

"Le peuple les aime et les soutient ; leur exaltation, leur bonne humeur, la facilité de leur caractère et de leurs principes plaisent à la foule plus que la raideur des imans et des mollahs." ⁽¹⁰⁸⁾

¹⁰⁴. *Les Illuminés* ont été publiés en 1852, deux ans après *Voyage en Orient*. Les premiers extraits des *Illuminés* ont été publiés peu après le premier texte du *Voyage en Orient*. Nous retiendrons l'idée d'une création à peu près contemporaine et nous nous contenterons de considérer les recueils dans l'ordre de leur publication.

¹⁰⁵. NPLII, *Voyage en Orient*, "Les Nuits du Ramazan", VI, "Les Derviches", p. 665

¹⁰⁶. *Ibid.*, p. 664

¹⁰⁷. En effet, l'un de ces ordres croit à la transmigration des âmes, le deuxième contemple Dieu à la manière des mystiques, tandis que le dernier, sceptique, préfère à la dispute théologique l'aveu de son ignorance. On retrouve ici les deux extrêmes de la position théologique de Nerval : le doute radical et l'adhésion à l'idée de la réincarnation.

¹⁰⁸. *Ibid.*, p. 665

Leur tolérance fait paraître la religion officielle à son désavantage. Leur humilité contraste avec l'orgueil et le lucre des hommes de pouvoir. Ils prennent en effet pour se faire aimer des chemins inverses à ceux qu'emprunte ordinairement un pacha. Leur mépris des richesses ⁽¹⁰⁹⁾ n'est pas sans rappeler le vœu de pauvreté de l'abbé de Bucquoy. Il annonce le communisme de Restif de la Bretonne dont il sera question dans un article publié trois mois plus tard. En se dépouillant, les derviches donnent aux pouvoirs religieux et politiques une leçon et un exemple. Leur pauvreté importune ceux qui s'enrichissent aux dépens du peuple. Nerval sous-entend que l'on accuse de folie certaines religions par crainte du succès rencontré par leurs idées novatrices et subversives.

Dans l'un des contes ornant la section "Druses et Maronites" de *Voyage en Orient*, Nerval met davantage en relief les motifs politiques justifiant dans certains cas la répression des dissidences religieuses : le calife Hakem, créateur d'une religion nouvelle et proclamé "Dieu vivant" par le peuple se voit également accuser de folie et enfermer à cause de ses menées contre les accapareurs qui sont également ses ministres ⁽¹¹⁰⁾. Son orgueil par lequel il s'égale à un dieu est sanctionné au même titre que ses mesures sociales. Nerval, non content de dévoiler la confusion entre les fous subversifs et les autres, se montre personnellement impliqué dans la réflexion sur la folie politique : l'allusion au châtement réservé aux fous, la flagellation, renvoie peut-être à l'expérience de l'écrivain lui-même ⁽¹¹¹⁾. Or l'existence d'une exception, d'un être élu parmi les théomanes, tend à donner aux paroles des fous *véritables* un sens caché. Sans accrédi-ter de manière catégorique les révélations faites au calife, le narrateur de *Voyage en Orient* lie de manière indissoluble la théomanie et le réformisme :

"Je me disais que, Dieu ou homme, ce calife Hakem (...) avait voulu sans doute amener le règne de la raison et de la justice (...) et je déplorais ce destin qui condamne les prophètes, les réformateurs, les messies, quels qu'ils soient, à la mort violente, et plus tard, à l'ingratitude humaine." ⁽¹¹²⁾

Dans ce passage de *Voyage en Orient*, Nerval fait donc de la folie et de l'ivresse sensorielle les moyens les plus sûrs d'accéder à la vérité. Au contraire, la science, incarnée par le personnage d'Avicène rendant visite à Hakem lors de son internement, est sujette à l'erreur. Mais le plus important est peut-être ici la dénonciation de ceux qui répriment la folie pour ses implications politiques.

Nerval parvient ici à un moment décisif : il serait simpliste de dire qu'il se tient au seuil de la folie. Il prend position là où la capacité de critiquer la société et surtout de la

¹⁰⁹. "quant à *derviches* ou *durvesh*, cela veut dire *pauvre*." (Ibid.)

¹¹⁰. Ibid. , "Druses et Maronites", IV, "Le Moristan", p. 543

¹¹¹. Ibid. , note 1 de la page 546

¹¹². Ibid. , p. 563

renouveler n'appartient plus à la seule raison. Il perçoit désormais les limites de l'entendement et les perspectives novatrices que la libération de l'imaginaire pourrait offrir aux sociétés humaines.

Illuminés et athées

Le recueil des *Illuminés* met au premier plan la pensée de philosophes ayant fondé leur démarche sur des considérations d'ordre théologique et vivement critiqué le rationalisme pur. Malgré ses réserves à l'égard de certaines propositions saugrenues, l'intérêt de Nerval pour les illuminés prouve son estime pour une démarche conciliant le surnaturel et un discours sensé. C'est donc en toute objectivité et sans renoncer au raisonnement que Nerval fait un nouveau pas vers la spiritualité ⁽¹¹³⁾.

Certains récits des *Illuminés* traduisent parfaitement la dualité essentielle des conceptions de Nerval, lui qui est tantôt prêt à tout croire, tantôt disposé à douter de tout. Il fait preuve d'un goût prononcé pour les écrivains mi-crédules, mi-sceptiques en lesquels il se reconnaît. Il semble, en classant ces inclassables, vouloir donner une image originale et surprenante des Lumières. Il met aussi au jour le caractère ambivalent de sa propre pensée :

"Mais qui se serait attendu, dans ce siècle d'incrédulité où le clergé lui-même a si peu défendu ses croyances, à rencontrer un poète que l'amour du merveilleux purement allégorique entraîne peu à peu au mysticisme le plus sincère et le plus ardent ?"⁽¹¹⁴⁾

Comme cette citation de "Jacques Cazotte", la conclusion des *Confidences de Nicolas* illustre l'idée que la confusion spirituelle - les "combinaisons monstrueuses ou avortées", le mélange stérile de substances hétérogènes" ⁽¹¹⁵⁾ - est le soubassement sur lequel les contemporains de Nerval ont à édifier leur propre spiritualité. On ne peut faire abstraction de ce fondement qu'il convient de connaître pour le dépasser :

¹¹³. Nous préférons à l'étude individuelle de chaque biographie des *Illuminés* un commentaire synthétique mettant en valeur l'unité d'un *recueil*, même si celui-ci est constitué de textes dont la composition s'échelonne sur une dizaine d'années. La présentation en recueil finalement choisie par Nerval révèle en effet un souci de cohérence et la subordination des parties de l'oeuvre à un sens global.

¹¹⁴. Ibid. , *Les Illuminés*, "Jacques Cazotte", p. 1083

¹¹⁵. Ibid. , p. 1074

"Le génie véritable aime à s'appuyer sur un terrain plus solide, et ne contemple un instant les vagues images de la brume que pour les éclairer de sa lueur et les dissiper peu à peu des vifs rayons de son éclat."

La disparate n'est pas étrangère, nous le savons, à l'esprit de Nerval lui-même. Il ira jusqu'à nous parler dans *Aurélia* du "capharnaüm" de son esprit en décrivant sa chambre. Les illuminés reflètent partiellement la dualité mentale du biographe. Dans "La Bibliothèque de mon Oncle", introduction au recueil, Nerval se dit notamment attiré par la bizarrerie et par la personnalité composite des illuminés dont il fait le portrait. Il parle ainsi de la "composition bizarre" de ces vieilles toiles, du "déisme mitigé" de son oncle ⁽¹¹⁶⁾ et enfin des "bigarrures de l'âme humaine" dont les illuminés lui semblent un bon exemple. Le portrait de Restif de la Bretonne nous met face à un personnage ayant subi au moins une double influence, celle de Gaudet d'Arras, le cordelier libertin - d'un "matérialisme absolu" - et celle de son ami Loiseau, enclin à la spiritualité et même à un certain mysticisme ⁽¹¹⁷⁾. Les diverses sources de sa doctrine (les Hindous et les Egyptiens, Swedenborg) en font un assemblage hétéroclite que Nerval désigne par ce terme vaguement péjoratif : "une sorte de spiritualisme païen" ⁽¹¹⁸⁾. Les influences diverses ayant dirigé sa pensée le conduisent à douter. L'incapacité à croire aveuglément est en effet son lot :

"(...) sa vie ne fut qu'un long duel contre l'indifférence." ⁽¹¹⁹⁾

De la même manière, la crédulité aveugle n'est, pas plus que l'athéisme, le propre du premier Cazotte - celui du *Diable amoureux* - . Nerval le range en effet parmi les héritiers spirituels d'Apulée qu'il situe à mi-chemin entre la foi et le doute :

"Apulée, l'initié du culte d'Isis, l'illuminé païen, à moitié sceptique, à moitié crédule, (...) se raillant lui-même de sa crédulité, ou jetant çà et là quelque trait ironique qui déconcerte le lecteur prêt à le prendre au sérieux, c'est bien le chef de cette famille d'écrivains qui parmi nous peut encore compter l'auteur de *Smarra* (...)" ⁽¹²⁰⁾

Cazotte répond par sa dualité au goût du "public frivole" de son temps, "à demi impie, à demi crédule" ⁽¹²¹⁾. L'usage du pronom personnel "nous" suppose que Nerval se reconnaît dans ce lignage spirituel.

¹¹⁶. Ibid. , p. 886

¹¹⁷. "Toutefois, entre Gaudet et Loiseau, il y avait une moyenne à prendre." (Ibid. , "Les Confidences de Nicolas", p. 1048)

¹¹⁸. Ibid. , p. 1070

¹¹⁹. Ibid. , p. 1071

¹²⁰. Ibid. , p. 1083

¹²¹. Ibid. , p. 1084

Critique des illuminés

La plupart de ces philosophes et théosophes, appartenant au mouvement global des Lumières ne sont pas systématiquement opposés à la raison mais refusent d'être comptés au nombre des athées et se sont souvent opposés à la Révolution. Nerval les affectionne tant pour l'ambivalence de leur pensée que pour leurs idées audacieuses. Il garde apparemment ses distances avec certaines de leurs bizarreries. Mais il définit avant tout son oeuvre comme un "Eloge de la folie". La critique du culte de la raison prédomine, équilibrant les réserves ponctuelles de l'écrivain à l'égard des curieuses conceptions de ses personnages.

Nerval est souvent distant à l'égard de Restif de la Bretonne dont il accuse les croyances hétérogènes d'avoir favorisé les débordements licencieux : lui-même n'est pas allé aussi loin dans la critique des contraintes morales qu'il ne l'a fait sur le plan social et religieux. Le prologue des *Illuminés* indique la distance de Nerval à l'égard de leur ascendant, blâmant les lectures qui ont bercé son enfance :

"J'ai tout jeune absorbé cette nourriture indigeste et malsaine pour l'âme ; et plus tard même, mon jugement a eu à se défendre contre ces impressions primitives." (122)

Nerval voudrait combattre l'influence des illuminés dont il juge le legs néfaste. Mais sans doute ce qui est valable sur le plan moral l'est-il moins sur le plan spirituel et imaginaire. Sa désapprobation à l'égard des mystiques du dix-huitième siècle concerne des points aisés à dissiper. Son intransigeance sur le détail laisse apparaître une certaine indulgence pour l'illuminisme, et pas seulement en tant qu'hérésie. Certes, il n'est pas dupe des mises en scène de Cagliostro, certes, il méprise Restif pour ses vices et rit de ses extravagances. Certes, il semble désapprouver que Cazotte, d'abord partagé entre la naïveté et le doute, ait fini par se "laisser aller au plus terrible danger de la vie littéraire, celui de prendre au sérieux ses propres inventions" (123). Mais il n'en vient pas moins à s'accorder avec Cazotte sur un article fondamental, celui de la communication entre le monde des vivants et celui des morts (124). Aussi la condamnation de la raison aveugle l'emporte-t-elle sur la réprobation des excentricités illuministes.

¹²². Ibid. , p. 886

¹²³. Ibid. , p. 1082

¹²⁴. " (...) mais qui oserait déclarer qu'il y ait pure illusion dans cette pensée que le monde serait gouverné par des influences supérieures et mystérieuses sur lesquelles la foi de l'homme peut agir ?" demande le narrateur s'exprimant cette fois en son nom propre (Ibid. , p. 1104)

Le culte de la raison

Nerval semble approuver Cazotte dans sa condamnation de l'athéisme. Dans le chapitre III de *Jacques Cazotte*, les convives du festin auquel l'écrivain a été convié se prononcent en faveur de l'impiété :

" (...) il faut absolument que *la superstition et le fanatisme fassent place à la philosophie*, et l'on en est à calculer la probabilité de l'époque, et quels seront ceux de la société qui verront le *règne de la raison*." (125)

Mais Cazotte prédit à ses commensaux les retombées funestes de ce credo philosophique. Il prophétise les événements de la Révolution française les plus sanglants et le destin de chacun de ses interlocuteurs. D'après les péripéties qu'il entrevoit, le fanatisme et la barbarie vont passer du côté de la raison :

" (...) c'est au nom de la philosophie, de l'humanité, de la liberté, c'est sous le règne de la raison qu'il vous arrivera de finir ainsi, et ce sera bien le règne de la raison, car alors *elle aura des temples*, et même il n'y aura plus alors dans toute la France, en ce temps-là, que des *temples de la Raison*." (126)

L'insistance dont témoignent les italiques se rapporte aux excès de la philosophie qui place en l'homme toute sa confiance et divinise ses facultés. Cazotte rend ainsi la libre pensée responsable des crimes révolutionnaires et impute la violence fanatique à l'absence de respect de la vie qu'elle suppose. Nerval admire la lucidité de Cazotte et les actes que lui a dictés sa conscience scrupuleuse. Il retourne les arguments de la raison contre les esprits sceptiques et accuse d'insouciance ceux qui ne voient rien au-delà de la vie matérielle :

" (...) faudrait-il accepter toujours les leçons de ce bon sens le plus vulgaire qui marche dans la vie sans s'inquiéter des sombres mystères de l'avenir et de la mort ? La destinée la plus heureuse tient-elle à cette imprévoyance qui reste surprise et désarmée devant l'événement funeste, et qui n'a plus que des pleurs et des cris à opposer aux coups tardifs du malheur ?" (127)

Nerval n'a pas encore trouvé sa voie au moment où il compose ce portrait. Il hésite à se montrer trop enthousiaste au sujet de l'illuminisme, influencé peut-être par la crainte de paraître déraisonner. Il ne peut cependant masquer la sévérité de son jugement à l'égard des incrédules et de ceux que leur irreligion ne prépare pas à affronter la mort avec la dignité reconnue aux *philosophes*. "Que communiquer avec les esprits, c'est apprendre à mourir", telle pourrait être la maxime de Cazotte et de sa fille, d'un dévouement et d'un courage

125. Ibid. , p. 1093

126. Ibid. , p. 1094

127. Ibid. , p. 1102

exemplaires face aux épreuves de la Révolution (128). Nerval accorde aux adeptes des sciences occultes qui nous persuadent de l'existence après la mort une vertu égale à celles des stoïciens.

Souvent objectif, Nerval ne fait donc pas toujours preuve de sens critique à l'égard des illuminés. Dans "Quintus Aucler" dont il cite longuement *La Thrécie*, l'absence de commentaires au sein du discours rapporté fait oublier l'hétérogénéité du discours citant et du discours cité. Ainsi, dans la troisième partie de la biographie, les guillemets sont supprimés (129). L'art de la greffe discursive n'est pas sans rappeler le mimétisme s'opérant dans "Jacques Cazotte" entre la composition du texte et la doctrine du personnage :

"Nous venons d'anticiper sur les événements (...) à l'exemple de l'illuminé lui-même, nous avons uni d'un trait l'avenir et le passé." (130)

L'ambition généalogique de Nerval débouche sur un renouvellement de l'art du portrait. Le terme de "modèle" est alors un mot à prendre au pied de la lettre. Nerval se montre extrêmement séduit par les hypothèses audacieuses de ses personnages malgré sa volonté de garder sur eux un regard détaché. Lui qui ne cesse de blâmer le processus d'identification entre l'écrivain et son oeuvre semble s'être également fourvoyé. S'il pense reconstruire un édifice spirituel, c'est à n'en pas douter à partir de ces lectures *malsaines* qu'il peut le faire.

Dans *Les Illuminés*, Nerval succombe à l'attrait de l'occultisme malgré sa volonté évidente de résister aux charmes de l'irrationnel : dans cette galerie de portraits, la critique de la raison tyrannique le dispute à celle de l'extravagance. Le penchant de Nerval pour l'occultisme, s'il exprime un renoncement à l'esprit critique de type voltairien, n'en est pas moins une forme de résistance politique et intellectuelle à l'omnipotence de la raison et aux abus commis en son nom - par les révolutionnaires, les matérialistes de tout acabit, industriels, touristes profanateurs, patrons exploités, contempteurs de la nature, etc... - . Il apparaîtra en effet dans les deux dernières parties du présent chapitre sur la philosophie de Nerval que la séduction des illuminés s'exerce sur Nerval pour deux raisons essentielles : leur caractère hérétique d'une part, leur aspect fondateur du point de vue social d'autre part. Enfin, l'abolition des limites entre l'autrefois et l'aujourd'hui, entre les vivants et les morts grâce à la lucidité supérieure des illuminés bouscule les repères de l'homme sensé d'une manière plus radicale que toute satire rationnelle. Nerval nous parle de la "révolution" qui se fait dans les idées de Cazotte lorsqu'il se croit en communication avec les esprits. C'est exprimer la

¹²⁸. Son arrêt de mort rendu, Cazotte reste de marbre et fait "un signe d'inébranlable foi dans ses convictions." (Ibid. , p. 1117)

¹²⁹. Ibid. , p. 1152

¹³⁰. Ibid. , p. 1100

subversion de l'occultisme eu égard à une perception du monde purement rationaliste ⁽¹³¹⁾. Le "bon sens vulgaire" n'est pas pour contenter Nerval. Celui-ci, en renouant avec les illuminés, met ici en pratique ce qu'il a découvert chez eux : les correspondances entre le passé et l'avenir, l'ici et l'au-delà, le supernaturalisme, l'abolition des séparations et de la mort.

"(...) selon le système de Cagliostro, il n'y a pas de morts." ⁽¹³²⁾

Certains arguments en faveur de la folie réhabilitent Raoul Spifame le mégalomane et donnent partiellement raison aux systèmes excentriques de Restif de La Bretonne ou de Quintus Aucler. Dans *Les Prophètes rouges*, sorte d'annexe et de prolongement des *Illuminés*, Nerval donne déjà leur revanche aux socialistes romantiques, héritiers des Spifame et des Restif. Il montre dans cet article que la douce folie des inspirés peut seule éclairer le monde et aboutir à des réformes bénéfiques, déniait à Proudhon la qualité de "matérialiste absolu" ⁽¹³³⁾ et critiquant "La science moderne, fondée sur l'incrédulité et sur la fausse logique des matérialistes" ⁽¹³⁴⁾. Dans "Le Roi de Bicêtre", le comportement des deux fous offre à la société qui les condamne un miroir déformant. Par le procédé de l'ironie romantique, la fable met sur le même plan la folie et la raison, le légitime et l'usurpé, bousculant les repères confortables de la raison commune. Dans leur ensemble, *Les Illuminés* se présentent donc comme un plaidoyer en faveur de la folie :

"Et puis, n'y a-t-il pas quelque chose de raisonnable à tirer même des folies !
ne fût-ce que pour se préserver de croire nouveau ce qui est très ancien." ⁽¹³⁵⁾

Imitant le paradoxe érasmien, Nerval cherche à estomper les oppositions simplistes entre les facultés humaines. La réconciliation entre ce qui est excentrique et qui ne l'est pas, entre la folie et l'inspiration géniale, prépare l'abolition de la distinction entre le rêve et la vie réelle accomplie dans *Aurélia*. Ainsi, Nerval semble moins opposer la raison et l'imaginaire, l'esprit critique et la crédulité que vouloir dépasser leur contradiction. L'ironie joue un rôle restreint et semble surtout un moyen d'alléger le discours tout en se faisant le complice du lecteur : c'est un garde-fou permettant à Nerval de maintenir une distance élégante avec son sujet. En revanche, l'inspiration et l'illumination sont au centre de la réflexion philosophique et politique. Elles seules permettent le désintéressement et apportent aux philosophes la conviction que l'égoïsme ne peut être le mobile des actions humaines.

¹³¹. Ibid. , p. 1085

¹³². Ibid. , p. 1125

¹³³. Ibid. , "Les Prophètes rouges", *Le Diable rouge*, octobre 1849, p. 1273

¹³⁴. Ibid. , p. 1275

¹³⁵. Ibid. , *Les Illuminés*, "La Bibliothèque de mon Oncle", p. 886

Confronté à une société dans laquelle la religion n'est qu'une façade recouvrant la soif de pouvoir et le souci de l'ordre, Nerval n'hésite pas à témoigner son inquiétude :

"Il y a, certes, quelque chose de plus effrayant dans l'histoire que la chute des empires, c'est la mort des religions (...) Le croyant véritable peut échapper à cette impression, mais avec le scepticisme de notre époque, on frémit parfois de rencontrer tant de portes sombres ouvertes sur le néant." (136)

Dans "Isis" et "Octavie" comme dans cet extrait des *Illuminés*, Nerval constate l'action négative de la philosophie rationaliste et manifeste sa volonté de revenir à une forme de religion.

Mort et régénération des dieux

"Isis" a été publiée pour la première fois en 1845 avant de trouver place dans le recueil des *Filles du Feu* en 1854. Dans cette nouvelle, le narrateur s'interroge avec angoisse sur la mort des dieux et des religions. Ce doute est équilibré par le désir de partir de ce constat pour revenir à une nouvelle spiritualité. Dans "Isis" comme dans certains textes des *Illuminés*, le narrateur est envahi par un profond désarroi, provoqué par la perspective du néant. Méditant sur les ruines des religions moribondes, il sonde l'abîme engendré par la finitude des dieux et notamment par la mort du Christ :

" (...) le plus hardi de tes adeptes s'est-il donc trouvé face à face avec l'image de la Mort ?" (137)

La mortalité des religions lui a enseigné deux attitudes contradictoires :

"Enfant d'un siècle sceptique plutôt qu'incrédule, flottant entre deux éducations contraires, celle de la révolution qui niait tout, et celle de la réaction sociale, qui prétend ramener l'ensemble des croyances chrétiennes, me verrais-je entraîné à tout croire, comme nos pères les philosophes l'avaient été à tout nier ? - "

La réponse à cette question est loin d'être tranchée. L'écrivain acquiesce aux philosophes du dix-huitième siècle, à Volney, à Dupuis, qui humanisent les religions en mettant leur caractère éphémère en évidence. Il se tourne ensuite vers les partisans d'un retour au sacré. Sa démarche est donc *rationnelle* sans être pour autant *raisonnable*. Nerval est incapable de faire abstraction de son étude critique des religions lorsqu'il se met en quête d'une foi, mais il refuse aussi l'athéisme. Cette critique, proférée à deux reprises, n'en est que plus forte. Le

¹³⁶. Ibid. , "Quintus Aucler", p.1133

¹³⁷. NPLIII, *Les Filles du Feu*, "Isis", p. 619

narrateur, en citant *Les Ruines* de Volney, insiste sur le caractère destructeur, purement négatif, de l'esprit philosophique :

"Je songeais à ce magnifique préambule des *Ruines* de Volney, qui fait apparaître le Génie du passé sur les ruines de Palmyre, et qui n'emprunte à des aspirations si hautes que la puissance de détruire pièce à pièce tout l'ensemble des traditions religieuses du genre humain.⁽¹³⁸⁾ "

Le narrateur cherche par delà les modèles chrétiens et philosophiques hérités une solution spirituelle qui lui permettrait d'échapper à la fois au doute et au dogmatisme et de dépasser la négation de l'esprit critique. La spiritualité qui s'offre à lui à cette occasion est conciliatrice, à l'image des hypothèses théologiques de *Voyage en Orient* où chaque culte, chaque dieu étaient en correspondance avec un autre. Nerval considère que la mort du catholicisme entraîne la régénérescence de la divinité primitive, Isis :

"n'est-il pas vrai qu'il faut réunir tous ces modes divers d'une même idée, et que ce fut toujours une admirable pensée théogonique de présenter à l'adoration des hommes une Mère céleste dont l'enfant est l'espoir du monde ?" ⁽¹³⁹⁾

Nerval est philosophe à condition que la philosophie accomplisse "un travail d'assimilation et d'unité morale" ⁽¹⁴⁰⁾ et ne se borne pas à la pure négation. Comme les philosophes des Lumières, il est frappé par les similitudes des religions mais au lieu d'en déduire à leur exemple une critique des formes extérieures du sacré, il s'appuie sur cette similitude pour avancer l'idée d'une divinité palingénésique, se gardant de "tirer de tous ces rapprochements les mêmes conclusions que Volney et Dupuis." ⁽¹⁴¹⁾.

"Isis" semble faire corps avec la nouvelle précédente, *Octavie* ⁽¹⁴²⁾. Dans ce texte, la femme aimée se réincarne sous les traits d'une "bonne créature dont l'état était de faire des broderies d'or pour les ornements des églises" ⁽¹⁴³⁾. Cette péripétie transpose dans la vie courante et au plan sentimental l'éternel retour de la divinité Isis. La nouvelle montre comment d'une double critique, la critique philosophique des dogmes et la mise en cause de l'athéisme, surgit une conception religieuse originale dont nous spécifierons la nature dans la quatrième partie de ce chapitre. Le culte de la mère et de l'enfant est un trait d'union entre des religions ne différant qu'en apparence. Mais il a pour revers des dissensions et une lutte de

¹³⁸. Ibid. , p. 619

¹³⁹. Ibid. , p. 622

¹⁴⁰. Ibid. , p. 623

¹⁴¹. Ibid. , p. 619

¹⁴². "Octavie" a d'abord été publiée en partie dans *Un Roman à faire* (c'est la partie épistolaire de la nouvelle) mais elle a été publiée intégralement en 1853 (Ibid. , "Notice", p. 1241)

¹⁴³. Ibid. , p. 608

tous les instants contre les religions intolérantes et les dieux paternels. "Isis" éclaire ici le caractère rebelle et démoniaque du "Christ aux Oliviers", irrité contre son père :

"Une femme divinisée (...) baigne de ses larmes ce corps saignant et défiguré,
victime d'un principe hostile qui triomphe par sa mort, mais qui sera vaincu
un jour ! " (144)

Le responsable du calvaire du Christ est montré du doigt avec violence : c'est Dieu, coupable des maux de l'humanité et de la mortalité de ses fils. Le style fortement affectif du passage, où dominant les interrogatives, mais culminant sur ce point d'exclamation vengeur, traduit un désir de convaincre mais exprime aussi l'intense participation du sujet aux souffrances du Christ. L'implication personnelle de Nerval dans ces considérations théologiques ne doit pas échapper au lecteur, d'autant qu'elles sont exprimées de manière récurrente.

Contrairement aux apparences, le modèle voltairien n'est peut-être pas totalement étranger aux convictions mitigées s'exprimant dans "Isis" et "Octavie". Si Nerval conteste l'héritage du siècle des Lumières, la démarche spirituelle de cette époque philosophique l'inspire : la même curiosité des religions le guide, le même sens de l'historicité découle de son étude des différentes confessions. Cependant, alors qu'un Voltaire aurait seulement voulu retenir de ses études théologiques l'essence du religieux, souhaitant évacuer tout particularisme susceptible d'engendrer des conflits entre les confessions, Nerval est fasciné par les superstitions locales. Le dix-huitième siècle qui est à la fois celui de la raison et du sensualisme, des Lumières et de l'Illuminisme, est donc à la fois un contre-exemple et un point de départ. Nerval oppose désormais à l'obscurantisme et à la tyrannie de la raison l'illumination poétique : il promeut ainsi une nouvelle forme de lucidité, plus pénétrante que l'esprit critique. Le narrateur qui dans *Aurélia* nous transmet son expérience est parfaitement conscient et capable de raisonner, soumettant sans cesse à l'exercice de son jugement les fantaisies de son imagination. Mais la nouvelle va semble-t-il bien au-delà d'une simple opposition entre les deux facultés. Si le besoin de communiquer et la conscience viennent au secours de l'imaginaire et de la vision, c'est à ces derniers et non à la raison que Nerval reconnaît le pouvoir de changer la vie. *Aurélia* poursuit la "rêverie supernaturaliste" engagée dans *Les Filles du Feu* (145). La nouvelle rétablit le lien entre le rêve et la vie. De même que les circonstances extérieures influent sur les images du rêve, de même la vie et les visions du narrateur d'*Aurélia* interfèrent.

¹⁴⁴. Ibid. , p. 622

¹⁴⁵. Ibid. , *Les Filles du Feu*, "A Alexandre Dumas", p. 458

Le Rêve et la Vie

"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 **raison**." (146)

M. Jeanneret a démontré à propos d'*Aurélia* le rôle thérapeutique de l'ironie et la distance de l'écrivain à l'égard de sa folie. Il est donc inutile d'y insister davantage. Un seul exemple illustrera ce point. La distance de Nerval à l'égard de lui-même, preuve de sa lucidité en tant qu'écrivain, se manifeste par son sens de l'humour et sa pratique de l'autodérision :

"j'avais alors l'idée que j'étais devenu très grand , - et que tout inondé de forces électriques j'allais renverser tout ce qui m'approchait. Il y avait quelque-chose de comique dans le soin que je prenais de ménager les forces et la vie des soldats qui m'avaient recueilli. " (147)

Conscient, le narrateur n'adhère pas à ses propres illusions. Mais il ne veut pas davantage entériner les idées reçues courant sur la déraison. Son humour intermittent signale l'indulgence de l'écrivain à l'égard de ses propres élucubrations. Cette indulgence participe d'une tradition littéraire et philosophique.

Aurélia n'est en rupture ni avec les oeuvres antérieures de Nerval, ni avec l'ensemble de la littérature. Elle est l'aboutissement de la sagesse érasmiennne dont Nerval se réclame depuis *Les Illuminés*. Dans *Les Nuits d'Octobre*, l'écrivain a poursuivi l'éloge inscrit au fronton de "La Bibliothèque de mon Oncle". Cette fois, il a emprunté aux classiques l'inversion des critères de la raison et de la folie. Les "maximes consolantes" de Pascal et de La Rochefoucauld ont été mises à contribution (148). Ayant contrairement à ce que l'on a pu prétendre, de la suite dans les idées, Nerval s'inscrit dans cette tradition. *Aurélia* peut être interprétée comme un éloge moderne de la folie. Qui dit jugement, qu'il soit positif ou négatif, qui dit dialogue avec les auteurs passés, nie la possibilité du délire ou de l'enfermement en soi. L'éloge de la folie n'est pas synonyme de folie mais indique la sublimation de la crise et la critique de la raison.

Loin d'admettre qu'il ait été diminué par les troubles mentaux, le narrateur d'*Aurélia* pense que la folie décuple les potentialités humaines. Cette amélioration est due au

¹⁴⁶ "A Alexandre Dumas", NPLIII, p. 458 (Nous soulignons)

¹⁴⁷. Ibid. , p. 700

¹⁴⁸. Ibid. , *Les Nuits d'Octobre*, p. 340

caractère intermédiaire de l'état qui l'a affecté, le dotant simultanément de toutes les facultés, conscientes et inconscientes :

"Lorsque l'âme flotte incertaine entre la vie et le rêve, entre le désordre de l'esprit et la froide réflexion (...) " (149)

Précurseur de la psychanalyse, il réhabilite le rêve et souligne son importance dans notre vie (150). Bien mieux, élevant le sommeil au rang de "seconde vie" (151), aussi active que l'autre (152). L'introduction d'*Aurélia* évoque les rêves qui ont jalonné les épisodes de sa folie en d'excellents termes. Le mot de "maladie" est aussitôt employé que rejeté par le narrateur (153). La folie est pour lui le prélude à une régénération. L'imagination est mise au-dessus de la raison pour les plaisirs qu'elle procure :

"(...) l'imagination m'apportait des délices infinies. En recouvrant ce que les hommes appellent raison, faudra-t-il regretter de les avoir perdues ? ... " (154)

Le froid exercice de la raison est folie ; le rêve, lui, n'est pas dénué de sens. Erasmiens, Nerval redonne au rêve le rôle prémonitoire et révélateur qu'il jouait autrefois dans la société, inverse les caractéristiques habituelles du rêve et de la raison : ce qui est dit ordinairement clair et précis (la philosophie) devient source d'errements ; ce qui apparaît au sens commun comme vague et incertain (le rêve) devient source de certitudes.

Mais Nerval ne cherche à condamner aucun des pôles de l'entendement humain. Il prône un respect égal pour la fantaisie et pour la raison. Son ambition est d'appivoiser le songe, c'est-à-dire d'unir des facultés opposées par le sens commun (155) :

"N'est-il pas possible de dompter cette chimère attrayante et redoutable, d'imposer une règle à ces esprits des nuits qui se jouent de notre raison ?"

Gommer l'opposition moderne entre le rêve et la réalité, entre les songes et la raison, tel est le projet de l'écrivain. De multiples correspondances se tissent, preuve d'un sujet à l'écoute de deux mondes : dans le récit, les circonstances extérieures semblent faire partie du rêve. De même, des personnages connus du narrateur figurent dans le songe. Le rêve vient déformer et peupler le réel. Les personnages croissent de façon démesurée, des voix surnaturelles

149. Ibid , p. 722

150. Le sommeil occupe le tiers de notre vie." (Ibid. , p. 748)

151. Ibid. , p. 695

152. "Après un engourdissement de quelques minutes, une vie nouvelle commence, affranchie des conditions du temps et de l'espace (...) " (Ibid. , p. 748)

153. " (...) et je ne sais pourquoi je me sers de ce terme maladie, car jamais, quant à ce qui est de moi-même, je ne me suis senti mieux portant." (Ibid. , p. 695)

154. Ibid.

155. Ibid. , p. 749

retentissent. Mais ces correspondances, si elles nous persuadent d'une possible communication avec les esprits, ne suffisent pas à réconcilier le rêve et la raison. Seule la conclusion d'*Aurélia*, proposant pour expliquer les visions du personnage l'hypothèse d'épreuves initiatiques destinées à le régénérer, est censée dissiper l'étrangeté des visions qui lui sont apparues. Si *Aurélia* est le récit d'une initiation, alors la narration a un caractère allégorique (156). L'écrivain n'a donc pas renoncé au raisonnement : les récits oniriques du narrateur sont surchargés de symboles hermétiques et se réfèrent à une tradition illuministe et alchimique. L'idée d'une initiation nous incite à relire le récit en fonction de ces références et en dépassant l'interprétation biographique : Nerval a remanié les épisodes vécus en vue de leur donner non seulement une signification historique, mais aussi un sens philosophique et religieux. Pour échapper au rationalisme, cette signification n'en repose pas moins sur une pensée construite et cohérente, "synthèse universelle (...) combinant l'intuition et l'observation, les méthodes a priori et l'expérimentation" (157). Nerval recherche un mode de connaissance "pré-scientifique", une approche de l'univers qui n'opposerait pas les théories de la science et les spéculations métaphysiques (158). Sa nostalgie de l'alchimie ne se fonde pas seulement sur le désir de rendre une âme à la science. L'alchimie est également un *art* proposant une mythologie de la création qui le séduit (159).

Cette volonté de synthèse permet de surmonter le conflit entre la philosophie et la religion. Nerval est brouillé depuis longtemps avec le dieu du catholicisme en particulier et avec les religions monothéistes en général. L'ouverture spirituelle et la curiosité des personnages nervaliens les entraînent à refuser la tyrannie d'un dieu unique. Les différents personnages à travers lesquels Nerval se représente mettent en cause ce pouvoir exclusif et se rattachent à une lignée maudite : celle des fils du feu, en révolte contre toute représentation paternelle. En acceptant l'irrationnel, une cosmogonie où Satan aurait sa place, Nerval n'abandonne pas tout sens critique. Il s'éloigne de l'esprit critique voltairien pour se tourner vers une forme de contestation beaucoup plus spectaculaire n'engageant pas seulement des

156. "(...) je compare cette série d'épreuves que j'ai traversées à ce qui, pour les anciens, représentait l'idée d'une descente aux enfers." (Ibid. , p. 750)

157. S. Hutin, *L'Alchimie*, "Que sais-je ?", P.U.F., 1951, p. 54

158. Hermès passait pour l'inventeur des sciences *et* des arts. Les alchimistes, portés par des aspirations spirituelles, ont contribué au progrès de la science. Ils offrent donc le modèle d'une telle forme de connaissance, où le spirituel et la science ne sont pas dissociés :

"En cherchant la Pierre Philosophale, les adeptes (vrais et Faux) ont découvert un grand nombre de corps chimiques importants (...) Leur oeuvre en médecine a été considérable (...)." (Ibid. , p. 110)

159. "L'alchimie est (...) un art maudit, condamné par certains théologiens (...)" (Ibid. , p. 8). Selon le *Livre d'Hénoch*, les alchimistes voient leurs origines dans la "race des géants", née des amours entre des anges déchus et des femmes. (Ibid. , p. 30)

hommes et des symboles mais des forces cosmiques : le génie, engagé dans la libération de l'humanité contre un dieu oppresseur, se trouve grandi et sacralisé. Le satanisme n'offre pas seulement un prétexte à la mise en scène de la révolte. Il se propose d'extirper la tyrannie politique à la base, d'en montrer l'origine religieuse, et dévoile son soubassement inconscient, à savoir le despotisme du Père. Le satanisme n'est donc pas en contradiction totale avec l'esprit critique : il l'amplifie et l'approfondit.

Il n'y a pas de différence radicale d'un point de vue psychanalytique entre la critique de la science et celle du monothéisme. Comme l'explique G. Mendel dans *La Révolte contre le Père*, l'homme moderne payerait le meurtre initial du Père par le renforcement de ce pouvoir paternel. Ce pouvoir social de type paternel revêtirait les trois formes d'autorité que Nerval se trouve justement contester :

"Ce personnage d'un "Père surpuissant" aurait emprunté les figures successives du Dieu paternel monothéiste ; puis, à partir du XIXème siècle, celle du Savant (ou technicien)-Roi ; et enfin, plus récemment, celle du Dictateur." (160)

La révolte de Nerval s'insérerait d'autre part dans un mouvement qui remet en cause le pouvoir paternel, évolution relativement récente eu égard aux longues durées :

"La "Révolte contre les Pères" succéderait ainsi à l'alliance avec les pères qui a marqué le cours de la période historique et qui (...) a permis (...) un si considérable allègement des aliénations pesant sur l'homme (...)"

La révolte de Nerval contre la science et sa contestation du monothéisme semblent avoir pour articulation un sentiment de culpabilité à l'égard de la Mère-Nature, évincée en tant que pouvoir religieux et mutilée par la science (161) - et la volonté de la réhabiliter. Cette attitude le met face à une alternative :

"Ou bien le développement de nouvelles formes mystiques, irrationnelles, néo-magiques. Un néo-idéalisme faisant porter l'essentiel de son attaque contre la rationalité scientifique. Un nihilisme très particulier fait à la fois de dépression, de refus psychotique de la réalité et de fortes tendances sadiques. Le développement de telles tendances, au stade actuel de la civilisation amenant inéluctablement à des conduites d'une agressivité extrême, soit dirigées contre le milieu extérieur, soit retournées contre soi-même (suicide).

¹⁶⁰. G. Mendel, *La Révolte contre le Père*, Payot, "Science de l'Homme", 1986, p. 22 - Ce livre se fonde sur les hypothèses formulées par Freud dans *Moïse et le Monothéisme*

¹⁶¹. G. Mendel donne à la révolte contre le père une troisième cause qui "pourrait jouer, si, comme certains indices le laisseraient penser, la conquête de la Nature avait été vécue par l'Inconscient humain comme une agression sadique contre la Mère." (Ibid. , p. 23)

Le second terme de l'alternative ne peut être que la prise de conscience des motivations des peurs irrationnelles (...), la récupération par l'individu des pouvoirs délégués à des pères abusifs (...)" (162)

Comment définir la position de l'écrivain face à ces deux attitudes possibles ? Il est difficile mais nécessaire de faire la part entre l'homme et l'oeuvre. L'homme a bien entendu cédé au "nihilisme" dont parle G. Mendel. Dans l'oeuvre, le retour permanent de l'échec indique l'incapacité à récupérer le pouvoir contesté aux pères. Le fait que Nerval ait en définitive choisi l'utopie comme forme dernière de contestation politique témoigne de ce refus d'assumer à son tour le pouvoir (163). Mais le parti-pris de la révolte contre le père est loin de constituer pour le sujet une solution confortable. La culpabilité envers celui-ci est grande : aussi les tentatives de conciliation du pôle paternel et du pôle maternel ne manquent-elles pas, éclairées par les choix religieux de Nerval. Dans *Aurélia*, s'apaisent les dissensions internes du personnage et les conflits entre les diverses religions qui se disputent son approbation. Par sa tentative syncrétique et constructive, Nerval signale sa volonté de dépasser le nihilisme de la révolte métaphysique.

¹⁶². Ibid. , p. 21-22

¹⁶³. Si les héros nervaliens rivalisent avec le père en tant que génies créateurs, d'un point de vue scriptural, leur refus d'assumer la régie narrative - par exemple dans *Les Faux-Saulniers* - traduit le choix de Nerval, sa répugnance à se ressaisir du pouvoir du père.

II - LA REVOLTE

Nerval a toujours cherché à concilier le raisonnement et son attirance pour le surnaturel. A partir de 1830, il s'appuie volontiers sur le fantastique pour critiquer le pouvoir et les institutions. Les *Contes du Bousingo*, publiés respectivement en 1832 et en 1849, témoignent de ce changement de tonalité ; les journaux dans lesquels Nerval publie certaines de ses pièces les plus irréelles reprennent eux-mêmes le nom du malin : après avoir publié dans *Le Diable à Paris*, puis diffusé un texte sur la révolution de 1848 dans *Le Diable rouge*, Nerval publiera "Le Monstre vert" dans *Le Diable vert* ⁽¹⁶⁴⁾ : désormais, le surnaturel et l'évocation du diable lui permettent de s'élever contre la tyrannie du principe de réalité et contre l'ordre - notamment contre l'ordre divin - . Tel que Nerval le représente, l'écrivain est en rupture avec le pouvoir politique. Il l'est également avec les religions et les divinités officielles. Titan, Encelade ⁽¹⁶⁵⁾, Prométhée, Icare, Caïn et Faust auxquels Nerval apparente les créateurs symbolisent la révolte des écrivains et des artistes contre la tyrannie d'un dieu unique (Jupiter, Zeus, Adonaï, Dieu) et contre les limites assignées à l'humain par les prérogatives divines. Ces figures mythiques ainsi que sa propre représentation du Christ sont révélatrices de l'hostilité de Nerval à tout pouvoir exclusif, qu'il soit politique ou spirituel. Ce satanisme, mis en valeur par M. Milner ⁽¹⁶⁶⁾, témoigne de la nature critique du geste créateur, acte d'insoumission par excellence. Mais Nerval n'est pas plus asservi à une mode - déjà quelque peu surannée - qu'il ne l'est à un parti, à la raison ou à la magie. Nerval s'oppose à un satanisme primaire : Faust n'est pas Satan, il utilise ses pouvoirs.

¹⁶⁴. NPLIII, p. 1495

¹⁶⁵. Nerval superpose plusieurs mythes de révoltés dont il pense qu'ils ont eu la même fonction dans des sociétés différentes. Ainsi, selon Nerval, Lucifer était "pour les Grecs, l'un des Titans qui avaient lutté contre Jupiter. Pour les Syracusains et les habitants de la Grande-Grèce (Les Napolitains), c'était le même qu'Encelade, auquel se rapporte parfaitement la description donnée par Dante." (NPLI, *Le Diable rouge*, octobre 1849, p. 1269)

¹⁶⁶. "Le diable occupe dans la vaste et multiforme mythologie personnelle de Gérard une place apparemment fort restreinte (...)" . Mais le critique souligne l'intérêt qualitatif de ce problème pour l'écrivain : "Cette question revêtait pour Nerval autant ou plus d'importance que pour beaucoup de ses contemporains (...)" (M. Milner, *Le Diable dans la Littérature de Cazotte à Baudelaire, 1772-1861*, Tome II, José Corti, 1960, p. 275)

1) Affinités des créateurs avec Satan

Contre le monopole spirituel de l'Eglise

Alors que l'admiration de Nerval pour Voltaire et les philosophes reste extérieure, le personnage de Faust devient dès les premières réflexions du traducteur l'emblème du créateur et l'indice de sa mission critique. Non content d'avoir traduit *Faust*, Nerval choisit dans les différentes versions de cette légende celle qui correspond le mieux à sa conception du rôle de l'écrivain. Les *Observations sur le premier Faust*, premier témoignage de l'intérêt accordé par Nerval à ce personnage, accréditent la thèse de Conrad Durrius selon laquelle le savant aurait découvert l'imprimerie. Cette invention l'expose à l'hostilité de l'Eglise :

"Les légendes de Faust sont très répandues en Allemagne; quelques auteurs, entre autres Conrad Durrius, pensent qu'elles furent primitivement fabriquées par les moines contre Jean Faust ou Fust, inventeur de l'imprimerie, irrités qu'étaient ces cénobites d'une découverte qui leur enlevait les utiles fonctions de copistes de manuscrits." (167)

Dans ce paragraphe, l'avant-dernier des *Observations*, Nerval lie le sort de Faust à celui de la littérature en lui attribuant la découverte de l'imprimerie. Ce choix, différent de celui de Goethe pour lequel Faust était un alchimiste, est significatif d'un point de vue idéologique : le personnage se rapproche des écrivains et se distingue radicalement des bourgeois pour qui les richesses matérielles sont primordiales (168). Faust, qui se met au service de la littérature et du savoir, joue ici le rôle subversif que l'histoire attribue à Guttenberg, considérant traditionnellement l'imprimerie comme l'un des vecteurs de la Réforme. Nerval présente donc la littérature comme un contre-pouvoir, comme une menace pour le dogme chrétien ; quant à l'écrivain, il est investi d'un pouvoir spirituel en concurrence avec celui de l'Eglise. La rivalité entre ce pouvoir exclusif et la littérature se manifeste d'emblée par les persécutions de la

¹⁶⁷. Ibid. , p. 247

¹⁶⁸. Mais on ne doit pas réduire les motifs de la quête alchimique à la cupidité : au contraire, l'esprit de l'alchimiste doit être plus fort que la matière et réduire à néant la puissance de l'or. Elle n'est donc pas étrangère à une volonté de réformes sociales :

"Quelques années encore, et j'espère que l'argent sera aussi méprisé que les scories, et qu'on verra tomber en ruines cette bête contraire à l'esprit de Jésus-Christ. Le peuple en est fou, et les nations insensées adorent comme une divinité cet inutile et lourd métal (...) Je prévois que mes écrits seront aussi estimés que l'or et l'argent le plus pur et que, grâce à mes ouvrages, ces métaux seront aussi méprisés que le fumier" (Philalète, *L'Entrée ouverte*, cité par S. Hutin, *L'Alchimie*, op. cit. , p. 106)

religion officielle à l'égard de la nouvelle spiritualité : propagateur d'idées nouvelles, il met en cause son autorité. Dès lors, l'écrivain entre en conflit avec l'Eglise.

Cependant, la subversion faustienne va plus loin. Il met non seulement en cause l'Eglise, mais Dieu lui-même et la création :

"Il y a dans le discours de Méphistophélès une ironie infernale qui porte sur la création tout entière et juge l'univers comme un mauvais livre dont le diable se fait le *censeur*." (169)

La critique littéraire est le modèle proposé par Nerval pour juger de la création. Il crée donc entre Dieu et l'écrivain un parallèle, mais aussi une relation de rivalité. Face au problème du mal, Faust est prêt à suivre Méphistophélès et à mettre Dieu en cause. Il faudra les désillusions politiques, les échecs et les problèmes personnels que nous connaissons pour que cette tendance luciférienne soit confortée.

L'orgueil satanique

Jusqu'à la fin de sa vie, Nerval continuera d'éprouver un doute sur l'orthodoxie de l'acte créateur. Tous les germes de cette angoisse, de cette culpabilité sont contenus dans le personnage de Faust (170). Les *Fragments d'un Faust* sont en plein accord avec l'amorce proposée dans les *Observations*. Le héros de cette ébauche dramatique dont on retrouvera des échos dans *L'Imagier de Harlem* ne brille pas par l'humilité chrétienne. La critique ne met pas seulement en cause l'Eglise, elle et son inimitié séculaire à l'égard des écrivains, mais Dieu lui-même, coupable d'abandonner le génie à un sort lamentable et aux séductions du diable. Cette indifférence aux malheurs de l'artiste s'explique, nous le comprendrons mieux dans *Voyage en Orient*, par la jalousie de Dieu, n'acceptant pas que Faust, tel un nouveau Prométhée, entre en rivalité avec lui :

"Si j'osai dérober le feu sacré, [pour?] en animer leur matière... qu'il remonte donc vers le ciel dont je l'avais tiré."(171)

Dérober à Dieu le feu sacré, c'est s'élever au rang de créateur. Sans doute l'unité du premier *Faust* avec le second réside-t-elle dans la réflexion sur l'acte créateur, ce que nous confirme dans le second livre la péripétie de la résurrection. De ce point de vue, Nerval reste fidèle au modèle gothéen. Dans *Fragments d'un Faust*, le héros enfreint le respect dû au caractère sacré de la vie ; non seulement il fait preuve en tant qu'inventeur d'une audace impie, mais

169. Ibid. , p. 244

170. NPLIII, *Aurélia*, p. 723

171. Ibid. , p. 255

encore il se croit libre de disposer de sa propre existence. Son projet d'attenter à ses jours est une entreprise rigoureusement symétrique à celle par laquelle il s'était permis de dérober le feu sacré. Elle est comparable au meurtre de Caïn dont Nerval donnera l'explication dans *Voyage en Orient*. L'invention, le suicide et le crime usurpent délibérément la souveraineté absolue de Dieu sur les hommes. Ils traduisent une liberté radicale : l'artiste et l'homme de sciences s'émancipent des contingences matérielles, préférant la mort à la soumission, et s'affranchissent à l'égard du dispensateur de la vie. Maîtrise du feu, créativité, allégeance à Hermès, désinvolture à l'égard de la vie et de la mort, autant de caractéristiques partagées par Faust avec les fils de Caïn (172).

La malédiction de l'inventeur

Cette ébauche dramatique a beaucoup de points communs avec les *Fragments d'un Faust*. Dans ce début de pièce, Nicolas Flamel apparaît comme une image de l'écrivain, l'alchimie pouvant être considérée comme une métaphore de l'activité poétique (173). Cependant, cette figure est plus tranchée que la représentation proposée dans le *Faust* de Nerval. Les affinités du créateur avec le démon se font plus nettes en même temps que s'atténue l'aspect rationnel du personnage. Flamel n'a en effet rien inventé de comparable à l'imprimerie. Toutes ses découvertes procèdent de la magie. Le caractère de Nicolas Flamel est cependant proche de celui de Faust. Comme l'imprimeur, il est révolté contre les limites de l'entendement humain et profère à ce sujet les mêmes paroles, à peu de choses près, que son homologue imprimeur :

"(...) tu sais, tu sais qu'une curiosité insatiable me dévore, que je tends sans cesse avec plus d'impatience la chaîne de l'esprit humain ! ... Cette chaîne, il faut la briser! (...)" (174).

Le même orgueil, que Satan souligne à plaisir, menace le salut de Flamel (175). La quête du savoir absolu, originellement bonne, engendre le progrès auquel Satan refuse de contribuer :

172. L'invention de l'imprimerie se rattache au dieu Hermès par le maniement du feu et des métaux qu'elle suppose. De plus, elle semble en équivalence avec l'alchimie, elle-même sous le patronage d'Hermès. Ainsi se tissent les liens de Faust avec Adoniram : le héros de l'"Histoire de Soliman et la Reine du Matin" et forgeron, allait se jeter dans la fournaise de la mer d'airain lorsque son ancêtre lui est apparu et lui a révélé ses liens avec Hermès (NPLII, p. 717-731)

173. Si Flamel n'a pas, comme Faust, inventé un instrument essentiel à la diffusion de la littérature, l'imprimerie, il est tout de même l'auteur d'un livre dont Nerval mentionne l'existence avec insistance (NPLI, p. 323)

174. Ibid. , p. 322 et note p. 1620

175. Ibid. , p. 321

"Satan : Tu veux me tenter à ton tour! - Mais ces connaissances dont tu parles, ce n'est pas de l'enfer qu'elles émanent, tu peux attendre de nous des secrets, et non des révélations. - Et ne s'agit-il que de t'éclairer les parties encore obscures dans les sciences des hommes, tu conviendras qu'il serait assez plaisant que je concourusse, moi, aux progrès de l'humanité, donnant ainsi des armes contre moi-même." (176)

Mais l'incurie de Dieu à l'égard des artisans du bien de l'humanité et la malédiction dont tout créateur est l'objet de la part de la société mettent Flamel entre les griffes de Satan. C'est en effet un Flamel abandonné de Dieu et des hommes qui se présente à nous, sacrifiant tous ses biens par amour de la science mais nullement secondé par ses semblables dans l'intérêt desquels il oeuvre. Sommé de régler ses dettes à un créancier, Flamel ne peut obtempérer, si bien que son interlocuteur le maudit :

"Vendez votre âme au diable et payez-moi!" (177)

Avant de se vouer à Satan, le créateur a donc été abandonné de Dieu et réprouvé par ses semblables. Si, comme le craint Pernelle - la femme de Flamel - , la science et la création sont propres à "ouvrir l'Enfer" (178), c'est que de telles disciplines, privées d'un soutien surnaturel, exigent une vertu inébranlable. Dans *Nicolas Flamel*, Dieu brille par son absence. Comme plus tard dans "Le Christ aux Oliviers", Nerval donne de lui l'image d'un père indigne. Non *reconnu* par la société, le génie ne l'est pas non plus par le ciel et en est réduit à constituer d'autres alliances moins respectables.

C'est alors que le mythe de Caïn fait son apparition dans *Nicolas Flamel* et dans l'oeuvre de Nerval. Les inventeurs, artistes et savants confondus, appartiendraient à sa lignée maudite, à cette tribu persécutée par la Conscience. Pernelle compare au détour d'une phrase le destin de son époux à celui du frère d'Abel :

"L'épouse de Caïn ne le suivit-elle pas après son crime?" (179)

Nerval n'a donc pas attendu *Voyage en Orient* pour faire du personnage biblique la figure emblématique de l'artiste. L'allégeance des bienfaiteurs de l'humanité au démon - alchimistes, imprimeurs, poètes - fait vaciller la définition du bien. Les bienfaits ne sont-ils pas le Bien ? et s'il en va ainsi, ce Dieu qui abandonne les bienfaiteurs n'est-il pas mauvais ? Nerval confond ici dans un même reproche le caractère rétrograde de la religion catholique et l'indifférence du Créateur à l'égard des écrivains. L'inversion du bien et du mal n'est pas un fait nouveau au moment où écrit Nerval. Déjà, dans le *Caïn* de Byron, que Nerval semble

176. Ibid. , p. 322

177. Ibid. , p. 320

178. Ibid. , p. 319

179. Ibid. , p. 324

connaître ⁽¹⁸⁰⁾, Satan "ouvre les yeux du héros sur la cruauté et l'injustice de ce Dieu qui veut être adoré de ceux qu'il torture, et qui distribue au hasard ses faveurs. " ⁽¹⁸¹⁾. L'allusion au mythe de Caïn présente dans *Nicolas Flamel* montre que la légende biblique redouble et prolonge celle de Faust : comme le personnage légendaire allemand ⁽¹⁸²⁾, Caïn n'a pas que de mauvais côtés. Il est à l'origine d'une lignée d'esprits forts et de génies, si l'on en croit les suites que Nerval a données à cette brève allusion dans *Voyage en Orient* et dans *Les Chimères*. Nerval, tout en adressant à Dieu des reproches bien sentis, garde donc ses distances par rapport au culte du mal. Nerval éprouve les mêmes scrupules à l'endroit du satanisme qu'à l'égard des crimes politiques. Il les exprime dans *Le Carrousel* et dans *Léo Burckart* ⁽¹⁸³⁾. Le problème du salut ne cessera en effet de le torturer jusqu'à la fin de sa vie et de tempérer ses élans sacrilèges. Cependant, certains textes semblent surtout accusateurs et signalent jusqu'au désir de mettre à bas le pouvoir tyrannique de l'Eternel.

2) Une violente mise en cause de Dieu

"Eli, Eli, lama sabachtani?" ⁽¹⁸⁴⁾

Finitude des religions - éternité de la poésie

Notre écrivain porte les mêmes attaques aux tyrans politiques et aux religions despotiques. Autrement dit, révolte spirituelle et subversion de l'autorité apparaissent dans son oeuvre comme les deux aspects d'un même comportement contestataire. Les textes associent les différents objets de la contestation que nous séparons pour les besoins de l'exposition. Dans le recueil constitué par les poèmes écrits entre 1841 et 1846 (*Poésies*) est annoncée la fin du règne des religions monothéistes. Reconnaisant l'historicité de toute

¹⁸⁰. Il en parle en ces termes : "Les protestants ont traduit enfants de Dieu par anges, et nous devons à cette explication *Les Amours des Anges* de Thomas Moore et le *Caïn* de lord Byron." (NPLI, *L'Artiste*, 15 septembre 1844, p. 840-841)

¹⁸¹. M. Milner, *Le Diable dans la Littérature française de Cazotte à Baudelaire*, Tome I, J. Corti, 1960, p. 300

¹⁸². G. Bianquis distingue les "témoignages, tous hostiles" des humanistes et des gens d'Eglise au sujet de Faust de la perception positive qu'en avait le peuple : "Aimé de qui, pourtant ? Du peuple dont il est issu, qui apprécie sa rude gaîté, admire sa science et ses talents, et des étudiants parmi lesquels il vit, et qui goûtent son esprit frondeur, son savoir, sa jovialité." (G. Bianquis, *Faust à travers quatre siècles*, Aubier, 1955, p. 19)

¹⁸³. Cette culpabilité est également très forte dans *Pandora* et *Aurélia*, où le personnage principal croit, par son attitude orgueilleuse, avoir déclenché des catastrophes. Ainsi, Pandora accuse le narrateur d'avoir mis "l'Allemagne en feu pour un siècle."

¹⁸⁴. Matthieu, 46

chose, y compris des religions et des dieux, Nerval fait preuve d'une grande modernité. Ce sentiment de relativité peut paraître contraire à la foi car si toute religion est amenée à disparaître, ce n'est pas le culte en tant que tel qui est essentiel ; il n'est, comme la femme ou la divinité nervalienne, que l'incarnation d'un type plus primitif et plus fondamental. C'est alors que le doute et la critique peuvent mettre en cause toute croyance particulière.

Le poème "à J-Y Colonna" fait par deux fois allusion à la fragilité des dieux. Le "serpent vaincu" et les "dieux d'argile" brisés par un "Duc Normand" (185) renvoient à la finitude des religions. Cette idée est surtout contenue dans le terme "argile", qui semble réduire les dieux à leurs représentations et les mettre sur le même plan que les "Enfants du limon" (186), nés eux aussi de la terre. Les dieux sont mortels ; partant, certains hommes ne seraient-ils pas des dieux ? C'est ce que nous invite à croire le dernier tercet du sonnet :

Depuis qu'un Duc Normand brisa vos dieux d'argile,
Toujours sous le palmier du tombeau de Virgile
Le pâle hortensia s'unit au laurier vert. (187)

En effet, alors que la locution "Duc Normand", désignant un simple mortel, devrait être privée de majuscules, Nerval divinise le personnage. Au contraire, les dieux sont privés de leur gloire par l'absence de signe typographique les distinguant des mortels. Quant à Virgile, il fait à son tour l'objet d'un culte puisque sa tombe est régulièrement fleurie et décorée. Ce culte prend effet à partir de la mort des dieux, comme si le poète, immortalisé, reprenait le flambeau délaissé par les religions vaincues. Ce poème s'achève sur une célébration de la littérature : celle-ci, de par son éternité, semble primer sur les religions périssables. Cette affirmation est iconoclaste. L'image de l'écrivain, glorifiée, se hisse sur les ruines de la religion. Mais par delà l'opposition entre les dieux mortels et le génie immortel, le poème doit être rapproché de la nouvelle "Isis" des *Filles du Feu* et de la biographie de Quintus Aucler, dans *Les Illuminés*, où la religion chrétienne est considérée comme l'usurpation par le père du culte isiaque, archétype religieux de la mère et de l'enfant. Il faut donc distinguer les religions antiques de la religion catholique, désormais menacée par le réveil du paganisme. A la finitude des dieux antiques se superpose l'idée de leur latence, - la semence du dragon "dort" plus qu'elle ne s'éteint et le volcan se rouvre, tandis que la chanson recommence - . La religion païenne a connu après une défaite retentissante une période de latence mais est prête à renaître de ses cendres et à détrôner le Dieu usurpateur. Le "serpent vaincu" représente le diable et l'arbre de la science ; il est l'ancêtre des génies du feu (188). La révolte présente dans

185. Ibid. , p. 734

186. C'est le terme employé par Nerval pour désigner les hommes dans "Le Christ aux Oliviers" (Ibid. , p. 738)

187. Ibid. , p. 734

188. NPLIII, p. 711, note 5

les poésies s'accompagne donc d'un désir d'usurpation inconscient : tuer le père et se substituer à lui, tel est le fantasme qui se révèle ici. Quant au "Christ aux Oliviers", il institue au coeur de la trinité une relation de rivalité entre le père et le fils.

Comme le poème précédent, "Le Christ aux Oliviers" glorifie l'écrivain et dévalorise l'image divine. Dès les premiers vers, Nerval assimile le Christ à une figure littéraire par le biais de cette comparaison :

Quand le seigneur, levant au ciel ses maigres bras
Sous les arbres sacrés, comme font les poètes,
Se fut assez perdu dans ses douleurs muettes,
Et se jugea trahi par des amis ingrats, (...)

Le martyr est donc rapproché des "poètes" et Nerval semble, lui qui compose ces vers au moment d'une période mentalement troublée (189), se projeter dans l'image de Jésus :

Enfin Pilate seul, qui veillait pour César,
Sentant quelque pitié, se tourna par hasard :
"Allez chercher ce fou", dit-il aux satellites.

La strophe suivante rapproche le Christ du sujet écrivain tout en réhabilitant ce que les hommes appellent folie :

C'était bien lui ce fou, cet insensé sublime,
Cet Icare oublié qui remontait aux cieux (...)

Le Christ aux Oliviers pourrait bien être une figure de l'écrivain, étant donnée la similitude des problèmes que Nerval rencontre avec son père. Jésus semble à la fois touché et révolté de l'abandon dont il est la victime :

O mon père! est-ce toi que je sens en moi-même?
As-tu pouvoir de vivre et de vaincre la Mort?
Aurais-tu succombé sous un dernier effort
De cet Ange des Nuits que frappa l'anathème ?...

Le doute de Jésus est le signe d'une activité critique. Le Christ va jusqu'à émettre l'hypothèse de la supériorité de Satan sur Dieu. De même que les personnages de créateurs abandonnés par Dieu et contraints par le désespoir à se tourner vers l'enfer - Faust et Flamel - , le Christ rend indirectement hommage à celui qu'il pense vainqueur. Aussi l'avant-dernière strophe envisage-t-elle une conversion du Christ :

"Réponds! criait César à Jupiter Ammon,
Quel est ce nouveau Dieu qu'on impose à la terre...

¹⁸⁹. Le poème a été publié dans *L'Artiste* en 1844.

Et si ce n'est un Dieu, c'est au moins un Démon ! " (190)

L'identité du Christ et de son double écrivain reste un "mystère" (191). Est-il de nature céleste ou infernale ? La question reste en suspens.

Cette interprétation du personnage christique comme emblème de l'écrivain, figure mi-divine, mi-démoniaque, est peu orthodoxe. Penser que Dieu a abandonné son fils, c'est développer une critique de l'autorité paternelle (192). Admettre l'identité de Jésus avec le démon c'est subvertir un archétype chrétien. Cette critique dirigée contre Dieu est d'autant plus sensible qu'elle débouche sur l'avènement du fils, Jésus étant considéré comme un "nouveau Dieu" et non pas seulement comme l'une des hypostases de la sainte Trinité. Cette relecture d'un épisode de la vie du Christ indique un parti-pris à l'égard de *l'Evangile*. Le poème met particulièrement en relief deux données présentes dans la Bible : le cri de Jésus - "Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ?" - et les ténèbres répandues sur la terre (193). Non seulement cette accentuation met en doute la théodicée mais elle suscite une sérieuse interrogation sur l'existence même de Dieu. L'expression finale "celui qui donna l'âme aux Enfants du limon", même si elle désigne Dieu en se référant à un épisode de la Bible, reste volontairement énigmatique de par le flou qu'entretient la locution pronominale. L'élément radicalement nouveau qu'introduit ce poème inspiré de Jean-Paul Richter tient à l'équilibre instauré entre le pouvoir divin et le pouvoir démoniaque Satan dans la mesure où Jésus penche du côté du diable (194).

Ces deux textes instaurent le pouvoir spirituel des poètes dont l'immortalité s'oppose à la finitude des religions et des dieux mêmes. Nerval met à mal le prestige de ces cultes, substitue la poésie à elles pour créer une nouvelle spiritualité. En consacrant la littérature, Nerval élève le génie au-dessus de toutes les religions anciennes, du christianisme et du satanisme. Dans cette révolte de l'artiste contre le créateur, ce dernier a pour allié

190. NPLI, p. 738

191. Ibid. :
"Mais l'Oracle invoqué pour jamais dut se taire;
"Un seul pouvait au monde expliquer ce mystère...
"Celui qui donna l'âme aux enfants du limon.

192. Jean-Luc Steinmetz formule également cette hypothèse dans la notice des *Chimères*: "le mouvement de rébellion contre l'autorité paternelle est constant (...)" et plus loin: "Nerval conteste un principe d'autorité." (Ibid. , p. 1273)

193. *Evangile selon Matthieu*, 45 et 46

194. Cet équilibre est suggéré dans l'avant-dernière strophe et dans le vers :

"Et si ce n'est un Dieu, c'est au moins un Démon ! "

par la symétrie entre les deux termes occupant chacun au sein du vers une place cruciale, à la césure et à la fin de l'unité métrique. L'égalité attribution d'une majuscule à chacune des forces du bien et du mal contribue également à cet équilibre.

provisoire et pour père spirituel le démon. Il en va de même dans *Voyage en Orient* où le mythe de Caïn prend le relais de la légende faustienne.

La lignée de Caïn

Rattachant Adoniram à la lignée maudite de Caïn, l'histoire de Soliman et de la reine du matin enrichit la mythologie oppositionnelle dont Faust était l'un des visages. De même que Faust, les descendants de Caïn ne sont pas de véritables suppôts de Satan : mi hommes, mi dieux, ils sont également abandonnés des uns et des autres. Leur *mixité* est signe de leur indépendance et fait leur malheur. Le personnage d'Adoniram semble un nouvel avatar de Faust dans la mesure où, comme l'imprimeur ou l'alchimiste, l'architecte unit technicité et facultés artistiques. Ici, Nerval semble encore tributaire de la représentation du XVIII^{ème} siècle pour lequel il n'y avait pas de rupture entre la littérature et la science, entre la philosophie et la littérature. Selon lui, tout acte d'émancipation de l'esprit à l'égard de l'oppression religieuse, délibérément entretenue par les souverains, apparente celui qui le commet à la même lignée maudite. On voit ici l'ambiguïté des rapports de Nerval avec la raison et la science. L'intrication du politique et du religieux est très étroite dans notre récit qui met en évidence le pacte passé entre les tyrans et les dieux tout-puissants. Le conte dénonce cette alliance contre le peuple, scellée par les textes sacrés. En rupture avec le dieu de l'Ancien Testament, Adoniram garde également ses distances avec son maître Salomon, dont il ne goûte ni la politique, ni les conceptions artistiques. Sa situation sociale prestigieuse quoique précaire, dissimule à peine cette dissension latente. En tant qu'égal de Salomon dans la controverse religieuse, Balkis, dotée de pouvoirs magiques, est l'alternative à une religion judaïque polarisée sur l'image paternelle.

L'échec d'Adoniram dans l'entreprise de la mer d'airain, et la perspective d'une intrigue amoureuse avec Balkis contribuent beaucoup à l'humaniser. Cependant, les accointances d'Adoniram avec le diable sont sensibles dès son apparition dans le récit : étrange et taciturne, il semble exercer sur la foule un magnétisme puissant autant qu'inexplicable. Son gigantesque atelier apparente Adoniram au maître des enfers. Sous sa conduite travaillent des forgerons d'apparence démoniaque :

"Noircis par la poussière charbonneuse, ils paraissaient rouges aux reflets de la braise ; on les voyait ça et là comme des démons ou des spectres." (195)

Son "orgueil" que stigmatise Salomon (196), est une insulte à la création et au dieu des hébreux :

¹⁹⁵. Ibid. , p. 711

¹⁹⁶. Ibid. , p. 716

"Mais la mer d'airain était une oeuvre gigantesque, un défi du génie aux préjugés humains, à la nature, à l'opinion des plus experts, qui tous avaient déclaré le succès impossible." (197)

Le conteur pose Adoniram en rival du Père : l'architecte libère son art des lois de la nature créée. Echappant à Dieu, son oeuvre est subversive. Le marteau de Tubal-Kaïn et le Té d'Adoniram sont les symboles cette "volonté agissante" capable d'émanciper l'humanité de sa condition servile (198). Après que Tubal a évoqué "l'arbre de la science", Caïn rappelle la dette contractée par les hommes envers sa lignée :

"C'est à notre race, supérieure à la leur, qu'ils doivent tous les arts, l'industrie et les éléments des sciences. Vains efforts ! en les instruisant, nous les rendions libres..." (199)

Les discours de Caïn et du père d'Adoniram donnent des arts une image qui n'est pas innocente. Ils ont le pouvoir d'affranchir l'homme de sa nature naturée. Conformément à l'image romantique du diable, le savant et l'artiste nervaliens paient leur rôle subversif d'un exil et d'une ingratitude éternels. L'histoire des fils de Caïn apparaît comme le mythe fondateur de la malédiction poétique :

"Supérieurs aux hommes, ils en seront les bienfaiteurs et se verront l'objet de leurs dédains ; leurs tombes seules seront honorées." (200)

Cette malédiction est à la fois religieuse et sociale. Bienveillants envers les hommes, les génies du feu n'ont pas voulu le mal. Leur révolte contre Dieu n'est pas un acte purement négatif ou destructeur, d'ordre strictement satanique. L'espace autarcique qu'ils occupent au sein de la terre n'est ni tout à fait l'enfer, ni tout à fait le paradis. La maîtrise des techniques du feu rend les caïnites à la fois responsables de la guerre, à cause de l'invention du canon, et du développement des connaissances humaines, grâce à l'invention de l'imprimerie. Jabel résume la dualité des inventions de Tubal-Kaïn :

"C'est de toi que procèdent les arts de la guerre et de la paix" (201)

La révolte des fils du feu est donc à la fois destructrice et féconde. Reconsidérant le mythe de Caïn, qui met toute la faute du côté du fratricide, Nerval souligne que leur inventivité partait du désir de se concilier l'amour du père. Selon lui, c'est Adam seul qui a interprété ce geste d'amour comme un empiètement sur ses prérogatives et a déclenché le meurtre d'Abel. Caïn

197. Ibid. , p. 711

198. Ibid. , Notes, p. 1604

199. Ibid. , p. 724

200. Ibid. , p. 728

201. Ibid. , p. 725

retrace les injustices de son père avec une émotion et une colère que met en valeur le mode exclamatif :

"Ô comble d'iniquité ! Caïn ne m'aimait pas !" ⁽²⁰²⁾

De même que ses parents le rejettent, le Dieu jaloux refuse ses offrandes ⁽²⁰³⁾. Dans ce récit, Nerval, met sur le même plan l'insensibilité des parents et celle de Dieu. Il nous laisse ainsi percevoir les implications personnelles de sa révolte métaphysique.

Sans doute Nerval expose-t-il ses propres griefs contre l'image du père lorsqu'il met en scène la révolte de Caïn. Ce dernier se répand en propos véhéments contre le père divin, incapable d'amour ou de miséricorde :

"Adonaï ne m'a jamais pardonné, et c'est pourquoi il me fait un crime, sans pardon, d'avoir brisé un vase d'argile, lui qui, dans les eaux du déluge, a noyé tant de milliers d'hommes ! lui qui, pour les décimer, leur a suscité tant de tyrans !" ⁽²⁰⁴⁾

Oppresseur sanguinaire, le dieu des Hébreux ne supporte pas qu'on lui dispute le pouvoir de donner ou de retirer la vie. Il masque son caractère ombrageux d'une morale hypocrite, prodiguant les châtiments de manière arbitraire. Il est par intérêt le partenaire des tyrans. L'ancêtre d'Adoniram, Tubal-Kaïn, n'hésite pas à désigner l'Eternel en termes politiques, évoquant "(...) la tyrannie jalouse d'Adonaï" ⁽²⁰⁵⁾.

Le monologue de Tubal-Kaïn, fils de Caïn, met au jour les correspondances entre le politique et le religieux, entre les conflits terrestres et les luttes de divinité à divinité. Salomon, l'homme politique, est le représentant sur terre du dieu jaloux de l'ancien Testament, tandis qu'Adoniram, l'artiste, est l'émanation d'une race maudite et persécutée. Tout les oppose : le premier prône la soumission à Jehovah (c'est-à-dire à son propre pouvoir) tandis que le second veut s'émanciper de la condition humaine. Aussi la critique de l'oppression divine et la contestation des abus de pouvoir ne font-ils qu'un dans ce conte. Le défi d'Adoniram aux lois de la nature est aussi une bravade envers le médiocre Salomon. L'orgueil d'Adoniram s'oppose à la plate suffisance d'un monarque décidé à tout mettre en oeuvre pour anéantir un génie menaçant son prestige et celui de son dieu. Nerval met l'échec de l'architecte sur le compte de Soliman. Celui-ci, prévenu de la machination contre

²⁰². Ibid. , p. 723

²⁰³. "Je me plains : nos parents invoquent l'équité de Dieu : nous lui offrons nos sacrifices, et le mien, des gerbes de blé que j'avais fait éclore, les prémices de l'été ! le mien est rejeté avec mépris ..."

²⁰⁴. Ibid.

²⁰⁵. Ibid. , p. 719

Adoniram, a laissé la catastrophe s'accomplir afin de prouver la suprématie de sa religion. Aussi le roi se réjouit-il de l'échec de l'architecte :

"Jéhovah l'a châtié !" (206)

Nerval, en rapprochant cet épisode du châtement de Sodome et Gomorrhe (207), montre que l'Ancien Testament manifeste dans son ensemble la cruauté et l'oppression divines. La bonté des fils du feu parmi lesquels se reconnaît Nerval, lui qui se dit fils d'Hermès et dépositaire des secrets de l'alchimie verbale, ne doit pas masquer leur ressentiment. Cette histoire met en scène la douleur et la haine. La figure d'Adonai cristallise toutes les formes de l'autorité et du mépris de l'artiste, qu'elles soient divines, familiales, sociales ou politiques. Contre elles s'énonce le projet d'une lutte à mort et à tout prix. Il ne convient pas de minimiser l'ambition et l'orgueil de la lignée vindicative de Caïn. Son voeu est bel et bien d'affranchir l'humanité et d'anéantir la "race" adverse, de remettre à l'honneur le culte de la mère éternelle. La reine de Saba critique elle aussi les textes sacrés, émanant d'un double pouvoir aux intérêts communs, celui des tyrans et celui des dieux paternels. Ils tendent selon elle à l'assujettissement du peuple et des femmes (208) et ne stigmatisent l'orgueil humain que pour mieux affermir le pouvoir de quelques-uns. Dans son dialogue avec Soliman éclate l'insoumission de la déesse au pouvoir masculin et paternel que représente la religion judéo-chrétienne. Non content de mettre en doute la grandeur du dieu paternel, Nerval met ce dernier en opposition avec la religion de la femme et de la mère (209).

Le conflit d'Adoniram et de Soliman n'est pas sans rapports avec la situation oppositionnelle de l'écrivain du temps de Nerval, aggravée par la sévérité de la censure. Le conte rapporte cette situation à un antagonisme religieux : les oppresseurs seraient du côté des dieux tyranniques, les opposants au pouvoir seraient dévoués au culte de la mère. Cet antagonisme lui-même repose sur un conflit psychique. On peut lire "Soliman et la Reine du Matin" comme un mythe de l'écrivain. Ce mythe pose le problème de la reconnaissance par le père et par la société d'une manière très douloureuse, révélateur d'un problème de société et du conflit opposant Nerval à l'instance paternelle incarnée en Yavhe. Il est difficile de penser à l'errance de la lignée de Caïn (210) sans la mettre en rapport avec les divagations des narrateurs nervaliens. On ne peut par ailleurs relever l'orgueil des caïnites sans avoir présentes

206. Ibid. , p. 716

207. Le narrateur décrit le paysage de Jérusalem illuminé par la mer d'airain : "... les campagnes, illuminées, éblouissantes et empourprées, rappellent cette nuit terrible où Gomorrhe et Sodome flamboyaient allumées par les foudres terribles de Jéhovah" (Ibid)

208. Ibid. , p. 682-684

209. L'allusion au caractère agraire de Caïn nous le rend proche de Saturne et de la déesse de la fécondité, Cybèle : "Travaillant sans cesse, arrachant notre nourriture au sol avare (... j'avais fait de ma vie un sacrifice." (NPLII, p. 723)

210. "Il fut errant suivant la destinée de notre race." (NPLII, p. 726)

à l'esprit les conclusions de l'analyse graphologique de manuscrits rédigés par Nerval. Il y est question d'arrogance et d'indépendance ⁽²¹¹⁾ :

"Si sa volonté n'intervient guère à ces moments-là [dans les moments d'exaltation], c'est moins par manque de fermeté que par superbe mépris des freins dont elle dispose, ou du moins dont un temps elle aurait pu s'astreindre à conserver la maîtrise. L'orgueil et l'audace de l'affectivité l'emportent souvent sur la raison."

Accusant ce "profil prométhéen", la graphologue affirme que l'écrivain "ne supporte que les contraintes qu'il s'impose à lui-même". Le superbe Adoniram semble refléter fidèlement la personnalité de l'écrivain. La critique de l'autorité n'est pas seulement politique. Elle est l'une des conditions de la liberté de l'artiste.

L'opposition de l'écrivain aux religions monothéistes ne s'exprime jamais directement. Dans *Voyage en Orient*, le conflit apparaît sous le voile du récit fabuleux. Dans *Les Illuminés*, Nerval reste fidèle à un discours oblique. Il délègue la parole aux philosophes dont il expose la pensée. Ce déplacement permet à l'indicible - le conflit avec le père - de s'exprimer.

Contre le monothéisme

Nerval estime au plus haut point l'indépendance des illuminés à l'égard de toute doctrines et leur caractère marginal, isolé. Il approuve leur anticonformisme sur le plan politique comme d'un point de vue religieux. Il s'identifie à ces personnages proches des fils du feu parce que voués à travailler dans l'ombre pour le bien de l'humanité. La critique de l'Eglise, le mythe de l'écrivain maudit et la révolte contre le monothéisme occupent au sein du recueil une place importante.

Les illuminés plaisent à Nerval pour leur esprit de réforme. Dans ce recueil plus nettement encore que dans *Voyage en Orient*, il dénonce les complicités entre religions monothéistes et tyrannies. L'Eglise catholique n'est pour lui qu'une usurpatrice. En éliminant les autres cultes, elle a préparé un juste retour des choses. C'est en effet une religion destructrice et avide de puissance que décrit l'introduction de "Cagliostro" :

"Lorsque le catholicisme triompha décidément du paganisme dans toute l'Europe, et construisit dès lors l'édifice féodal qui subsista

²¹¹. Selon M. Troussel, l'exaltation intermittente de Nerval s'expliquerait moins par une défaillance que par un excès (M. Troussel, "L'Analyse graphologique de Nerval", *Les Etudes classiques*, T. LXI, 1993, p. 65-67)

jusqu'au quinzième siècle (...) il ne put comprimer et détruire partout l'esprit des coutumes anciennes, ni les idées philosophiques qui avaient transformé le principe païen à l'époque de la réaction polythéiste opérée par l'empereur Julien. " (212)

Le verbe "trionpher" ouvre le lexique de la guerre : le catholicisme est envisagé comme un moyen de domination lié au pouvoir politique, idée qui n'avait peut-être rien d'original en France avant la séparation de l'Eglise et de l'Etat, mais qui méritait sans doute d'être mise lumière. Nerval considèrait la victoire du christianisme sur le paganisme comme le résultat des choix religieux opérés par les empereurs du temps, eux-mêmes guidés dans ce choix par leur malhonnêteté. Nerval l'affirme dans "Cagliostro" (213), il le répète dans "Quintus Aucler" (214) :

"La loi des dieux ne connaissait pas d'expiation pour les crimes de l'empereur (...) L'Eglise nouvelle fut moins sévère et dès lors son triomphe fut assuré. Il devenait clair d'après cela que tous les déprédateurs et tous les barbares embrasseraient à leur tour une religion qui tenait des pardons tout prêts à qui saurait les payer en richesses et en puissance."

Fidèle à l'esprit de la Réforme, Nerval condamne la pratique catholique des indulgences. Il met en cause la religion catholique en tant que culte officiel : il la critique en historien. Il accuse le catholicisme, non le christianisme, de s'être vendu au pouvoir politique en échange de sa protection : ce service mutuel est ce qu'il désigne dans "Cagliostro" sous le nom d'*édifice féodal* (215). Ici comme dans ses écrits sur la politique, l'étude historique est pour Nerval l'instrument indispensable à l'exercice du jugement. Ce jugement est nettement défavorable à l'orthodoxie catholique.

Cette critique englobe toute religion monothéiste. Pour lui, la domination d'un culte unique est à la religion ce que l'autocratie est à la politique. Sa révolte contre les religions exclusives procède à la fois de son pluralisme politique, d'une influence philosophique le décidant en faveur de la tolérance et d'une croyance plus profonde en la lutte

212. Ibid. , p. 1119

213. Nerval, reconstituant l'histoire des Templiers, dénonce "les efforts réunis de la papauté et des monarchies" pour anéantir cette hérésie issue de la franc-maçonnerie (NPLII, *Les Illuminés*, "Cazotte", p. 1123). Il insiste sur la communauté d'intérêt des oppresseurs du peuple et des ennemis des religions liées à l'image de la mère.

214. Ibid. , p. 1140

215. "Lorsque le catholicisme triompha décidément du paganisme dans toute l'Europe, et construisit dès lors l'édifice féodal qui subsista jusqu'au XVème siècle (...) il ne put comprimer et détruire partout l'esprit des coutumes anciennes (...)"(Ibid. , p. 1118)

spirituelle du dieu "nouveau" et des dieux antérieurs. Son évocation des barbaries commises au nom de la religion catholique et des martyrs païens et juifs ⁽²¹⁶⁾ ne diffère pas des critiques adressées par Voltaire à l'Inquisition :

"Ce n'était pas assez d'avoir renversé le dernier asile de la philosophie grecque et des croyances antérieures en détruisant le Sérapon d'Alexandrie, en dispersant et en persécutant les néo-platoniciens (...)" ⁽²¹⁷⁾

Pour achever le parallèle entre opposition politique et réforme religieuse, notons que, dans le chapitre III de "Quintus Aucler", le philosophe voudrait accomplir sur le plan théologique ce qui a été réalisé en politique par les hommes de la Révolution : le retour à la spiritualité antique. Après avoir renversé la tyrannie des religions intolérantes, il faut selon lui "régénérer" la société ⁽²¹⁸⁾. Cette analyse de l'histoire suppose que l'on prenne le terme de "révolution" au sens propre : on doit selon lui retourner aux sources originelles des institutions et des religions antiques occultées par le règne de prêtres usurpateurs. Les projets de Quintus Aucler qui mettent au premier plan l'idée d'un retour aux origines redoublent ainsi la quête de Nerval en Orient.

La réflexion sur la *révolution* théologique s'accompagne d'un sentiment de *révolte* à l'égard des dieux uniques. L'hostilité de Quintus Aucler aux dieux exclusifs procède à la fois d'un credo philosophique et de la conviction irrationnelle selon laquelle certains dieux se seraient substitués à d'autres par la force et auraient sur l'humanité une influence néfaste. Nerval est persuadé que, dans leur forme, le pouvoir religieux et le pouvoir politique sont en étroite corrélation avec le caractère du dieu qui les inspire. Aussi certaines religions sont-elles plus favorables que d'autres à la réforme de la société, parce qu'elles vénèrent des divinités moins avides de domination ⁽²¹⁹⁾. Quintus Aucler oppose en effet les dieux des religions polythéistes, favorables à la liberté humaine et à la paix, aux dieux monothéistes désireux de diviser les hommes pour mieux régner tout en les réduisant à l'ignorance. Nous ne sommes pas loin des propos violemment critiques que tenait Caïn sur Adonaï dans "Les Nuits du Ramazan". Ainsi, Quintus Aucler s'en prend aux "esprits maudits et titaniques qui inspirent ces religions du néant" ⁽²²⁰⁾. Pour lui, le principe destructeur des religions appartient tant à l'esprit humain qu'aux divinités elles-mêmes. Par les religions du néant, il désigne les "cultes

²¹⁶. Les "israélites convertis" sont les fondateurs de sectes dissidentes (Ibid. , p. 1122)

²¹⁷. Ibid. , p. 1119

²¹⁸. Ibid. , p. 1152

²¹⁹. "Puis on pense à Saturne, dont le règne heureux succéda jadis à ceux de Mars et de Janus, et qui vous bénira mieux qu'aux *saturnales*, en voyant revenir la véritable et sincère égalité." (Ibid. , p. 1153)

²²⁰. Ibid. , p. 1151

unitaires". On pourrait donc, en embrassant l'oeuvre de Nerval, dégager l'idée suivante : toute spiritualité monolithique, vouée à un dieu ou à une valeur unique, entraîne la destruction et la mort alors que les religions tolérantes et polythéistes, par l'ouverture d'esprit dont elles témoignent, favorisent l'essor des civilisations :

"Pour Aucler, il y a deux sortes de religions : celles qui organisent la civilisation et le progrès et celles qui, nées de la haine, de la barbarie ou de l'égoïsme d'une race, désorganisent pour un temps plus ou moins long l'effort constant et bienfaisant des autres." (221)

Quel place les religions antiques tiennent-elles dans les systèmes des illuminés ? Appartiennent-elles au démon ou à Dieu ? Dans "Cagliostro", Nerval s'appuie sur les théories de Villars et de Bougeant pour proposer une réponse plus subtile que l'affirmative ou la négative. Il voit dans les religions antiques le préambule à l'avènement du Christ. Ainsi, il trouve un moyen terme à l'opposition entre la religion catholique et les cultes païens résurgents. Il n'en reste pas moins que les divinités évincées s'apparentent aux génies du feu par leur statut d'exilés :

"Quant aux dieux et aux demi-dieux, ils étaient supposés avoir quitté la terre, comme trop dangereux, après l'établissement du règne absolu du Christ, et avoir été relégués dans les astres, qui leur furent de tous temps consacrés, de même qu'au Moyen Age, on reléguait un prince rebelle, mais ayant fait sa soumission (...)" (222)

Si les divinités païennes connaissent le bannissement, leurs adeptes tardifs subissent le même sort pour ne pas se conformer aux cultes officiels. Comme les descendants de Caïn séjournant sous la terre, les adeptes des premières hérésies ont une existence secrète, exerçant sur la société une action occulte. Ils connaissent un sort malheureux, très similaire à celui des génies du feu. Nerval évoque par exemple celui des templiers, victimes de la coalition du pouvoir politique et religieux (223).

La plupart des personnages présentés par Nerval dans cette galerie de portraits, en avance sur leur temps, vont à contre-courant : Restif de la Bretonne est un panthéiste parmi les athées (224) ; Cazotte est un cas isolé, n'appartenant ni à l'orthodoxie, ni au martinisme proprement dit, ni à la franc-maçonnerie dont il déplore le dogmatisme et l'engagement

221. Ibid.

222. Ibid. , p. 1121

223. Ibid. , p. 1123

224. "Quant au panthéisme, qui donc y pensait, sinon un petit nombre d'illuminés ? ... On était généralement athée." (Ibid. , p. 1068)

politique en faveur de la Révolution (225). Quintus Aucler soutient un point de vue spiritualiste au milieu du scepticisme général (226). Seul Cagliostro, à la mode, a une situation sociale favorable en raison de son charlatanisme. Mais, pour la plupart, les illuminés sont apparentés à la branche des Lumières tournée vers le spiritualisme alors que l'histoire donnait raison aux philosophes. Ainsi, ils appartiennent par leur destin malheureux à la lignée des fils du feu auquel Nerval lui-même se rattache. S'ils se vouent à l'irrationnel et semblent pour cela dépourvus de jugement critique, ils n'en restent pas moins une force de résistance à la domination de la raison dont nous aurons l'occasion d'évaluer la portée subversive.

Religion du père et religion du Christ

Nous avons, dans l'étude consacrée à la critique politique, mentionné le rapport entre les personnages mythologiques des *Chimères* et la lignée de Caïn. Il nous appartient à présent de préciser et de nuancer ce point. Ainsi, l'*inconsolé* du poème "El Desdichado" (227), muni de la "lyre d'Orphée", peut être considéré comme une résurgence d'Adoniram : les deux personnages, admis au sein des Enfers, se sont engagés dans les entrailles de la terre. De même qu'Adoniram était l'archétype du bâtisseur, du sculpteur et du forgeron, Orphée est le poète modèle. Horus, autre personnage des *Chimères*, n'est que l'une des multiples incarnations des fils du feu, rattaché à la lignée de Caïn par sa filiation avec le dieu Hermès :

"C'est l'enfant bien-aimé d'Hermès et d'Osiris !" (228)

Dans le sonnet, "Antéros" (229), une myriade de personnages mythologiques se rattachent à la lignée maudite. Antéros, de la race des Géants, a eu maille à partir avec Zeus, tandis que Bélus et Dagon sont entrés en rivalité avec Jehovah. L'allusion au Coccyte et la rougeur de Caïn évoquent les liens des dieux révoltés avec l'enfer et, sous la diversité des masques, la permanence d'une identité pugnace. Dans "Le Christ aux Oliviers", le Seigneur est comparé à deux héros mythologiques fascinés par le soleil : Icare s'en est trop approché, Phaeton a voulu conduire le char de son père le soleil (230). Semblables aux fils du feu et à Lucifer, ils ont

225. Ibid. , p. 1100

226. "Ce n'était certes pas de quoi plaire aux sceptiques et aux athées de l'époque, et il y avait quelque courage à proposer la restauration de ces pratiques." (Ibid. , p. 1158)

227. Le poème a été publié pour la première fois en décembre 1853.

228. NPLIII, p. 646. Le poème "Horus" est la nouvelle version du sonnet "A Louise d'Or Reine". Dans *Voyage en Orient*, Nerval fait d'Hermès l'une des divinités favorites des Sabéens (NPLII, p. 532).

229. de datation inconnue, mais probablement composé en même temps que le poème "A Louise d'Or Reine".

230. En voulant s'emparer du char du soleil, Phaeton cherche à usurper les attributs du père. Il faut donc nuancer le rapport de Nerval avec les enfants de la veuve, avec le culte d'Isis et l'orphisme.

tenté de dérober la lumière et s'y sont brûlé les ailes. Dans *Les Chimères*, nombreux sont les héros mythologiques caractérisés par la démesure et l'orgueil. A travers la variété des inspirations mythologiques se traduit la permanence de la révolte à l'égard de la condition humaine et le désir de s'égaliser à Dieu.

Les poésies expriment sous la forme du mythe obsédant le conflit avec l'instance paternelle. C'est la négation même du père divin qui est envisagée. "Delfica" ⁽²³¹⁾ et "Artémis" disent l'agonie des religions monothéistes et le retour des cultes païens :

Sainte Napolitaine aux mains pleines de feu,
As-tu trouvé ta croix dans le désert des cieux ?.

"Ta croix" suppose la possibilité de se forger une religion personnelle, ce qui est contraire à la foi. L'expression "désert des cieux" est plus sacrilège encore. C'est la révélation du néant qui succède aux plaintes de Nerval contre la cruelle indifférence de Dieu envers les hommes et plus particulièrement envers le génie. Le sonnet induit une subversion de l'espace chrétien :

- La sainte de l'abîme est plus sainte à mes yeux !

La pointe du sonnet en contient le venin et révèle la portée profanatrice de l'imaginaire nervalien. Le dernier alexandrin construit en effet sur la tombe du Seigneur un paradis inversé et ressuscite le panthéon des dieux tolérants. Quant au christianisme, Nerval exploite toute son ambiguïté. Comme le dit Freud dans *Moïse et le Monothéisme*, destinée à "la réconciliation avec le dieu père", la religion chrétienne "aboutit au détronement et à l'éviction de celui-ci. Le judaïsme avait été une religion du père, le christianisme fut une religion du fils." ⁽²³²⁾ De fait, c'est aux funérailles de Dieu que nous convie le discours du Christ aux Oliviers ⁽²³³⁾ :

N'oublions pas le déchirement de Nerval entre l'identification à la mère et au père. La conjonction "ou" ("Suis-je Amour ou Phébus ? ... Lusignan ou Biron ?"), le partage de l'alexandrin rendent compte de cette ambivalence. Phébus, prince d'Aquitaine désigne non seulement la région originelle des Labrunie mais aussi l'emblème solaire dont on n'ignore pas le lien symbolique avec le père. Amour renvoie à Vénus et aux cultes de la mère. Le tiraillement de Nerval entre l'identité maternelle et paternelle - féminine et masculine ? - est également très net dans la correspondance où il signe :

☪ Ammon Ra
(NPLIII, "A Georges Sand", novembre 1853, p. 825)

²³¹. déjà en partie réalisé vers 1841 sous le titre "A J-Y Colonna".

²³². S. Freud, *Moïse et le Monothéisme*, "Folio Essais", Gallimard, 1986 p. 179-180

²³³. Ibid. , p. 649

Frères, je vous trompais : Abîme ! Abîme ! Abîme !
Le dieu manque à l'autel où je suis la victime...
Dieu n'est pas ! Dieu n'est plus !
Mais ils dormaient toujours !

Le Christ, une fois le père exclu, est rattaché aux anciennes croyances unifiées dans le culte isiaque ⁽²³⁴⁾. Par le même souci d'unifier les religions diverses, Iacchus, mentionné dans "Myrtho" ⁽²³⁵⁾, est présenté comme un avatar du personnage que l'on appelle aussi Jésus ⁽²³⁶⁾. Nerval oppose à tous les dieux paternels, Kneph, le dieu vainqueur, le "père" et le Jupiter Ammon du "Christ aux Oliviers", un couple formé de la mère éternelle et de son enfant. Le syncrétisme nervalien, rattachant les dieux choisis au démon, niant l'image paternelle, est donc l'une des formes de la révolte de l'écrivain contre l'autorité. Pourtant, le christianisme est aussi une religion de l'équilibre et de la conciliation comme l'indique la psychanalyse :

"Le christianisme allégera la culpabilité liée au meurtre du père en faisant racheter les péchés du monde par Jésus-Christ. Cette "rédemption", diminuant la culpabilité, permettra la relation du fidèle avec un Dieu-Père moins sévère et moins rigoureux que le Dieu juif. Elle permettra surtout la fin du renoncement à la mère. (...) Le christianisme, (...) représenterait une progression marquée par une meilleure intégration instinctuelle (...) une peur moindre du père, une relation amoureuse à la mère."⁽²³⁷⁾

L'épreuve ne trouve pas seulement sa signification dans une quête de la mère. Elle est également une manière de se racheter. "Le Christ aux Oliviers" annonce la tentative de conciliation vers laquelle s'achemine le narrateur *d'Aurélia*, raccommo­dé avec la famille et la morale chrétienne.

²³⁴. Cybèle ne serait selon lui que l'une des incarnation de la Mère : "Cette éternelle Nature que Lucrèce, le matérialiste, invoquait lui-même sous le nom de de Vénus céleste, a été préférablement nommée Cybèle par Julien , Uranie ou Cérés par Plotin; Proclus et Porphyre; - Apulée, lui donnant tous ces noms, l'appelle plus volontiers Isis." (NPLIII, "Isis", p. 619)

²³⁵. Ce poème a été partiellement écrit en 1841 (Les tercets ont été repris du sonnet "A J.Y. Colonna").

²³⁶. "C'est à ce point de vue que Quintus Aucler recommande aux néo-païens une certaine tolérance pour les croyants spéciaux d'Iacchus-Iésus, plus connu en France sous le nom du Christ." (*Les Illuminés*, "Quintus Aucler", NPLII, p. 1158)

²³⁷. G. Mendel, *La révolte contre le Père, Une Introduction à la Sociopsychanalyse*, Payot, 1986, p. 185

Prométhée

Dans *La Révolte contre le Père*, G. Mendel approfondit les acquis de la psychanalyse et suggère que "Le thème du meurtre du père paraît, tout au moins en partie, servir d'écran destiné à camoufler d'autres thèmes, d'autres peurs plus archaïques, concernant, celles-là, le personnage de la mère." (238) Selon lui, avant l'apparition des sociétés patriarcales, la domination absolue des imagos maternelles provoque une réaction d'agressivité (239). D'après le philosophe, le mythe de Prométhée vérifie cette hypothèse. Nous tenterons de déchiffrer cette nouvelle à peine ébauchée à l'aide d'une lecture psychanalytique reposant en partie sur les variantes du mythe choisies par Nerval. Ce dernier connaissait parfaitement l'histoire de Prométhée comme l'indique son commentaire de l'opéra dans *Lorely* (240). Il n'a pas opté dans les deux textes pour la même version du mythe de Prométhée. Rappelons les rapports de Prométhée et de Pandore :

"Le Titan Prométhée est, selon les textes, soit le créateur de la race des hommes qu'il aurait façonnés avec de la terre glaise, soit leur bienfaiteur. Pour avantager ses protégés, il trompe Zeus par une ruse au cours d'un sacrifice solennel. Le Dieu se venge en privant les mortels du feu. Prométhée réagit en dérobant des semences de feu à la "roue du soleil" et les offre aux hommes. Désir de châtrer le père et exercice du talion par le père se succèdent ainsi (...)

A ce vol des semences du feu par Prométhée, Zeus répond par une double punition, mais il existe, nous le verrons, une stricte équivalence entre les deux termes de la punition. Il envoie aux hommes Pandore, la première femme, créature façonnée extérieurement à l'image des déesses mais "pleine à l'intérieur de mensonge et de fourberie". A peine sur terre, elle ouvre par curiosité la jarre contenant tous les maux qui viennent se répandre sur l'humanité. Seul et dernier bien reste aux hommes l'espérance." (241)

Dans *Pandora* comme dans les premières adaptations inachevées de Faust, le narrateur s'identifie à Prométhée, l'un des symboles de la révolte contre les dieux de l'Olympe, c'est-à-dire contre une représentation socialisée du père. Il témoigne ainsi son désir de s'arroger les attributs et la puissance du père par une castration symbolique. Dans notre nouvelle,

238. Ibid. , p. 11

239. "[Avant l'apparition des sociétés patriarcales décrites dans Totem et Tabou], La Nature était la Mère universelle et toute-puissante, vécue à l'image de la mère à la fois nourricière et frustrante de l'enfance - l'intériorisation de ces expériences gratifiantes et frustrantes étant précisément à l'origine de la Mère "bonne" et de la Mère "mauvaise". (Ibid. , p. 21)

240. NPLIII, *Lorely*, "Les Fêtes de Weimar", p. 56-59

241. Ibid. , p. 122

l'impuissance du narrateur n'est autre que le châtement d'un fantasme de castration du fils à l'égard du père (242). La Pandora accentue le sentiment de culpabilité de Prométhée, assimilant l'objet du délit - le feu - à un châtement :

"Vous avez fait de belles choses, me dit-elle, voilà l'Allemagne en feu pour un siècle." (243)

Pourtant, c'est sous la conduite de ce personnage féminin que se déroulent certains rites de désacralisation du père. Tout d'abord, lorsque Pandora voit le narrateur dans son habit noir, elle le compare à un abbé et décide de l'emmener "en partie fine au Prater" : l'intention sacrilège est évidente dans la mesure où il s'agit de lier une représentation du sacré à la débauche tout en réduisant cette représentation à un simple déguisement de théâtre (244). Or qui dit blasphème à l'égard du prêtre dit blasphème à l'égard du Dieu monothéiste et paternel auquel il rend un culte (N'y a-t-il pas également un jeu de mots entre *prater* et *pater* ?). Les jeux de charade (impromptus) organisés par Pandora sont une véritable provocation à l'égard des relais socialisés de l'instance paternelle (245). En leur faisant faire la pantomime, Pandora réduit les rivaux du narrateur, fleurons de l'autorité et de la respectabilité au statut de fantoches :

"La Pandora dépitée s'amusait à faire faire l'exercice à un vieux baron et à un jeune prince grotesquement vêtu en étudiant de carnaval. Ce jeune *renard* avait dérobé à l'office une chandelle des six dont il s'était fait un poignard. Il en menaçait les tyrans en déclamant des vers de tragédie et en invoquant l'ombre de Schiller." (246)

"Les tyrans" que menace le prince représentent le surmoi. Pandora exerce ici un pouvoir néfaste sur l'humanité, dressant le fils contre le père. L'image de la mauvaise mère affleure derrière le conflit entre le père et le fils. En filigrane, on déchiffre une allusion au mythe de Cronos :

242. L'impuissance infligée à Prométhée (enchaîné) est selon Mendel un juste retour des choses : "Nous avons ainsi, dans ce Mythe, l'expression à la fois du désir oedipien du fils de châtrer le père et de la peur de la castration par le père en réponse à ce désir." (Ibid. , p. 123)

243. NPLIII, *Pandora* , p. 662

244. Ibid. , p. 657

245. "Prométhée devra porter "une bague faite de l'acier de ses chaînes (...) C'est-à-dire que, la vie durant, il subsistera une certaine culpabilité du fils envers le père. C'est évidemment cette culpabilité que religions et Pouvoir social vont utiliser pour soumettre l'individu." (G. Mendel, op. cit. , p. 127)

246. NPLIII, *Pandora*, p. 660

"Pour tuer le temps, on avait imaginé de jouer une charade à l'impromptu." (247)

Nerval cumule les références mythologiques allant dans le sens d'une révolte contre le père. Quand il parle de "tuer le temps", il fait allusion à la révolte de Zeus contre Cronos qui lui-même avait mutilé son père Ouranos. La rébellion latente du narrateur nervalien contre la société s'inscrit dans son rapport au temps comme nous l'avons déjà vu dans *Les Nuits d'Octobre*. Une temporalité de l'oisiveté et de l'oubli, de l'indéfinition, s'oppose au temps-travail. C'est aux jeux sur les mots que le personnage principal de *Pandora* se consacre avec tant de sérieux. Même si dans ce texte le sens du mot impromptu est associé avec "charade" (248), on a le droit de penser que Nerval joue aussi sur le sens de "hasard" : l'improvisation verbale échappe au déterminisme de la conscience et lève certains interdits.

Le mythe prométhéen est le cadre narratif dans lequel Nerval insère la critique de plusieurs relais socialisés de l'autorité paternelle. A l'intérieur du récit avec lequel Nerval prend bien des libertés, le jeu sur les mots (249) laisse affleurer le conflit avec l'autorité paternelle : le jeu avec le terme "*maréchal*" (250) n'est pas sans rappeler les allusions de Nerval au prestige militaire de son père et la force avec laquelle, lors de retrouvailles, celui-ci l'embrassa au point de lui faire mal (251). Le bâton de maréchal est l'image stéréotypée de la virilité et de la réussite sociale. La mise en scène du premier mot, "marée", et d'un personnage au surmoi particulièrement tyrannique, "Vatel", n'est pas sans mettre en abyme le problème de l'intériorisation de la loi et de l'automutilation révélant la culpabilité que provoque toute révolte contre le père. Le fait que l'acteur choisi pour jouer les suicidaires soit un "attaché d'ambassade" (252), c'est-à-dire un double nervalien incarnant l'obéissance et le devoir, est particulièrement éclairant. Cela prouve s'il en était besoin que Nerval projette sa culpabilité dans ce jeu verbal et théâtral (253).

Le jeu avec le mot "mandarin" n'est pas moins porteur d'une révolte contre les relais du père. Il exprime la rancune spécifique de l'écrivain impécunieux contre l'autorité littéraire, contre des pairs reconnus et patentés : c'est l'image du *fonctionnaire* de l'esprit qui

247. Ibid. , p. 660

248. Il signifie ici "en action" (Ibid. , *Notes et Variantes*, p. 1304)

249. "Pour tuer le temps, on avait imaginé de jouer une charade à l'impromptu." (NPLIII, p. 660)

250. "Le mot de la première était *maréchal*." (Ibid.)

251. Ibid. , *Promenades et Souvenirs*, p. 681

252. Ibid. , *Pandora*, p. 660

253. L'attaché d'ambassade, c'est H. de Brégéas dans *Les Amours de Vienne*, le diplomate conformiste et malchanceux de *Voyage en Orient*, le jeune homme plein d'avenir de *Petits Châteaux de Bohême*, bref, le fils que le docteur Labrunie aurait souhaité. Le rapport de Vatel avec le suicide suffira à montrer l'implication personnelle de Nerval dans ce jeu avec les mots.

se dissimule derrière le terme de "mandarin", employé dans le sens figuré que nous connaissons depuis 1835 (254). A cette image, le narrateur oppose celle de l'escroc et du bouffon - voire du faux-monnayeur - ; il joue quant à lui le rôle de R. Macaire signant un mandat. Le faux nom et la fausse signature ne sont pas étrangers à Nerval, qui n'hésite pas à s'approprier les oeuvres d'autrui. Le jeu atténue à peine le dénigrement systématique des figures paternelles et de l'institution littéraire.

Dans cette comédie-ballet, *La Pandora* mène la danse, semblable aux mères autoritaires des *Premières Poésies*, excitant la rivalité entre leurs époux et leurs fils (255). Elle est un personnage maléfique. Pandora, que le narrateur dit connaître depuis le "commencement des siècles" (256) et dont les attributs permettent un rapprochement avec la reine de Saba (257), ressemble à un avatar néfaste de la déesse Isis. Le prince, Pandora et le narrateur entretiennent une relation triangulaire comparable à celle qui unissait Balkis, Adoniram et Soliman dans *Voyage en Orient*. Mais dans ce mythe, loin d'engendrer un culte, la femme véhicule une image négative. Pandora représente la mère mortifère engendrant frustrations et catastrophes (258). Quant à la mère bénéfique, évoquée sous le nom de "Diane valoise", déesse protectrice, elle ne vient pas au secours du personnage condamné à des souffrances éternelles (259). En se vouant à l'amour de Pandora et en bafouant sous ses auspices le respect dû aux images paternelles, le narrateur s'est définitivement privé du secours de son père. Peut-être est-ce aussi faute d'une intervention bienveillante du père que notre nouveau Prométhée est livré aux caprices de Pandora et victime de la castration qu'il aurait aimé infliger au père.

Les symboles de castration, omniprésents dans *Pandora* renvoient aux dangers de la révolte contre le père. Pour prendre un exemple de ces symboles de castration, le narrateur se plaint de ce que sa bourse est vide (260). La corrélation entre la puissance sexuelle et la monnaie est essentielle dans ce texte où l'argent est presque toujours du côté de la vieillesse,

254. *Petit Robert*, 1970, p. 1035

255. Horus est le fruit des amours incestueuses entre Isis et Osiris. Isis attise la colère d'Horus contre Kneph symbole de la puissance (NPLIII, "Horus", p. 646) :

Attachez son pied tors, éteignez son oeil louche

C'est le dieu des volcans et le roi des hivers

256. NPLIII, *Pandora*, p. 660

257. *Ibid.*

258. Il est à la fois question du déluge et de l'incendie à la fin de la nouvelle (*Ibid.*, p. 662)

259. "J'allais à pied, traversant plaines et bois, rêvant à la Diane valoise qui protège les Médecis." (*Ibid.*, p. 656). Il est également question indirectement de la mère bénéfique, Vénus, dans le rêve de "l'île des Amours." (*Ibid.*, p. 662)

260. *Ibid.*, *Pandora*, p. 657

c'est-à-dire du côté du père. Kathi se détourne du narrateur pour favoriser "son vieux baron, qui lui donnerait de plus riches étrennes." (261). Les variations sur le thème de la pointe (clou, épée, poignard) attestent également l'impuissance du personnage. Le personnage est passif et tourne contre lui la force qu'il n'est pas capable de canaliser à bon escient pour sortir de son isolement et trouver sa place dans la société :

"Alors je n'ai plus qu'à me percer le coeur." (262)

Faute de pouvoir planter un clou dans le tronc du Stock-im-Eisen (263), le personnage est lui-même cloué au sol (264). Puis, l'absence de mémoire pendant les charades, la paralysie du personnage, médusé par l'apparition du personnage féminin ("la froide étoile" (265)) prouvent l'abandon du père ne se souciant pas de déléguer ses pouvoirs virils à son fils. L'immobilité de Prométhée enchaîné est d'après G. Mendel la résurgence de l'état d'impuissance psychomotrice du nouveau-né (266). Le rappel de cette soumission à la mère réveillerait les sentiments agressifs du sujet à son égard, tout en les neutralisant (267). Alors que le mythe laisse traditionnellement place à un dénouement heureux et à un dépassement du conflit oedipien - Prométhée est délivré par son frère Héraclès avec l'assentiment *a posteriori* de Zeus - notre nouvelle rend la délivrance impossible. La culpabilité ne s'efface jamais :

" (...) Le nom de Prométhée me déplaît **toujours** singulièrement, car je sens **encore** à mon flanc le bec éternel du vautour dont Alcide m'a délivré.

Ô Jupiter ! quand **finira** mon supplice ?" (268)

Autrement dit, le sujet ne prend pas ici le parti de la figure féminine contre le père mais cherche l'appui de ce dernier. Il veut être délivré de Pandora, image de la mère maléfique, de la nature souveraine à laquelle les premiers hommes ont dû se soumettre :

"En dernière analyse, la vengeance de Zeus telle qu'elle est fantasmée par Prométhée, c'est-à-dire la castration, consisterait à laisser le fils seul avec la mère sans la protection ni l'appui du père : il devrait alors affronter seul les angoisses les plus primitives de destruction de l'objet et de soi-même, il devrait affronter la "Mère mauvaise". (269)

261. Ibid. , p. 659

262. Ibid. , p. 658

263. Ibid. , p. 655

264. Ibid. , p. 663

265. Ibid. , p. 660

266. Ibid. , p. 124-125

267. "Je suis innocent (...), puisque paralysé" (G. Mendel, op. cit. , p. 126-127)

268. Ibid. , p. 663 (Nous soulignons)

269. G. Mendel, *La révolte contre le Père*, op. cit. , p. 127

L'appel du narrateur à Jupiter est l'équivalent exact du cri de Jésus à son père dans le Nouveau Testament. Si le sujet se repent d'avoir affronté son père, il n'en a pas moins à son égard une attitude critique, lui reprochant de l'avoir abandonné à l'influence unique et donc néfaste de la mère (270). Le narrateur de *Pandora* mentionne plusieurs fois cet abandon. C'est d'abord l'absence de soutien de l'oncle autrement que par de vaines paroles (271) puis l'aide inefficace du vicomte (272). D'autre part, le fantasme de castration est évoqué par la décollation, d'autant que le décor du rêve, le sérail, nous transporte dans l'univers des eunuques :

"On me trancha la tête, qui fut exposée à la porte du sérail, et j'étais mort tout de bon, si un perroquet, passant à tire d'aile, n'eût avalé quelques-uns des pépins qui se trouvaient avec le sang." (273)

Le perroquet est une version moderne - burlesque ? - de l'aigle. Peut-être restaure-t-il l'esprit du mythe qui est celui de l'éternel recommencement du supplice. Enlever les pépins, c'est aussi ôter la semence dérobée au père et laver le fils de sa faute, mais au prix d'une castration définitive.

Dans *Lorely*, publié en 1852, Nerval avait retranscrit un compte rendu sur *Prométhée délivré* - vers de Herder, musique de Liszt - . A l'évidence, Herder ne s'est pas trompé sur la signification profonde du mythe. Le livret insiste sur l'antagonisme entre l'état originel où régnait la mère nature et une société dominée par le père : des métaphores viriles désignent la technique, victorieuse de la mère nature par la violence (274). Alors que les forces des profondeurs suscitent la pitié, les forces d'en haut déclenchent la haine. Dans ce mythe, Herder a visiblement trouvé un écho à sa révolte contre les symboles paternels : pour lui, Jupiter est "l'usurpateur, dont Prométhée ne reconnut jamais le sceptre arbitraire." (275). Il prend parti pour la mère et chante la nostalgie des cultes qui lui sont consacrés. Le titre (*Prométhée délivré*) et le choix de l'action laissent également percevoir ce parti-pris : si la

270. Le narrateur d'*Aurélia* adresse exactement le même reproche à son père. Sa négligence l'amène à se détourner de la religion catholique et à s'orienter vers les cultes païens ("Mon père lui-même ne put diriger là-dessus mes premières idées", NPLIII, p. 730)

271. "Un rayon de soleil tombait d'aplomb sur cette lettre insidieuse; les lignes s'y suivaient impitoyablement, sans le moindre croisement de mandat sur la poste ou d'effets de commerce." (NPLIII, *Pandora*, p. 657) Le symbole solaire écrasant ("d'aplomb") indique la fatalité du châtement pesant sur le sujet révolté.

272. "En vain le vicomte s'exténua à me souffler les belles phrases perlées de M. Théodore Leclercq, je fis manquer la représentation." (Ibid., p. 661)

273. Ibid., p. 662

274. "La Terre se plaint de perdre sa beauté virginale, sa richesse première, d'être labourée, éventrée par le soc des charrues, dépouillée par la hache, mutilée par les travaux des hommes." (NPLIII, p. 58)

275. Ibid., p. 59

délivrance de Prométhée est possible, c'est qu'il n'y a pas de culpabilité, que la révolte contre le père se justifie. Mais lorsqu'en 1854, Nerval choisit de focaliser l'action sur le personnage de Pandora, il met au jour l'autre versant du mythe. Il présente les inconvénients de la révolte contre le père. Cette version sans solution du mythe de Prométhée montre que le sujet n'a pas été capable de dépasser son complexe. Tout se passe comme si le personnage restait mentalement rivé à son rocher : la blessure persistante et la prière du narrateur à Jupiter traduisent les séquelles d'une agressivité non dépassée envers le couple parental et la subsistance d'une culpabilité douloureuse. C'est dire la profonde ambivalence de la révolte de Nerval à l'égard des représentations du père. Sans doute les souffrances et la culpabilité évoquées dans *Pandora* peuvent-elles être considérées comme le prélude à *Aurélia* dans la mesure où l'oeuvre ultime exprime la volonté d'un compromis avec le dieu paternel.

3) Un satanisme nuancé

Les narrateurs nervaliens et les figures mythiques dans lesquelles se projette l'écrivain ont tous un comportement iconoclaste. Leur révolte contre les dieux tyranniques révèle le conflit sous-jacent de l'écrivain avec l'imgo paternelle. Les mythes et récits prônent dans leur ensemble la réhabilitation des religions de la mère. Pourtant, on doit nuancer ce point de vue : les personnages nervaliens se tournent souvent vers celle-ci par dépit, ayant cherché en vain le soutien du père. L'oeuvre de Nerval fait fréquemment alterner la violence parricide et les remords. D'autre part, les textes de Nerval où il est question du diable ne l'envisagent pas tous de la même façon. Certains vont jusqu'à le ridiculiser.

Le Carrousel

Les articles du *Carrousel*, rédigés en 1836, marquent une régression par rapport aux critiques proférées pendant la période "Jeune-France" de Nerval, du point de vue religieux comme du point de vue politique. Seules les opinions de l'écrivain sur la littérature semblent rester à l'avant-garde. Cela est peut-être dû à la couleur politique du journal dans lequel les articles sont publiés. Mais comment expliquer ce passage de Nerval par une phase de compromis ? Il faut incriminer le pacifisme de Nerval succédant aux propos belliqueux et véhéments qui ont précédé. La révolution de 1830 a beaucoup perturbé l'écrivain et suscité en lui une profonde incertitude politique, si l'on prend pour argent comptant les déclarations postérieures du narrateur d'*Aurélia* à ce sujet : dans ce récit, nous apprenons que Nerval, parvenu à la suite de la révolution à un moment de "scepticisme et de découragement

politique", a vu en l'un des amis qui l'ont aidé moralement un signe de la "Providence" (276). Les mêmes propos se font entendre au début de *Sylvie*, auxquels nous nous permettons d'accorder une valeur autobiographique :

"Nous vivions alors dans une époque étrange, comme celles qui d'ordinaire succèdent aux révolutions ou aux abaissements des grands règnes." (277)

Plutôt que de le taxer d'opportunisme comme certains de ses confrères (278), il serait préférable de supposer que Nerval rédige l'article considéré pendant la phase de retour à la religion ayant succédé à une période de doute. Après la révolte et le dégoût profonds qui ont caractérisé la réaction de Nerval à l'échec de la révolution survient un retour du religieux. Le texte intitulé "de l'Aristocratie en France" témoigne d'une forte inquiétude au sujet du salut de l'humanité. L'usage persistant du mode interrogatif révèle les inquiétudes du locuteur. Les motifs de la dérive et du déracinement montrent dans quels tourments l'a jeté l'absence de points de repères sociaux et religieux propre aux époques de mutations historiques. C'est alors qu'il abandonne le masque faustien et trouve les accents d'un prophète, évoquant l'épisode du déluge :

"La famille humaine est errante à jamais sur le globe commun à tous! ... Voici que les nations effrayées se sont construit à la hâte quelques vaisseaux fragiles, avec tous les débris épars et surnageants." (279)

Les révolutions sont vécues par l'écrivain comme des tribulations comparables à celles que raconte la Bible. Dans la "deuxième Lettre" du même article, l'auteur suggère que les épreuves infligées à l'humanité ont peu de chances d'avoir une issue favorable. La faute en est attribuée aux philosophes du dix-huitième siècle :

"Plaise à Dieu qu'un siècle philosophique n'ait pas fait cela du Monde moral, à tout jamais! Bien des âmes inquiètes et jeunes demandent en pleurant, qui donc a tari cette sève divine, où s'abreuyaient autrefois les hauts esprits de tant de siècles illustres?" (280)

L'écrivain réaffirme l'influence du siècle philosophique tout en se désespérant d'en être l'héritier. Constatant l'infirmité spirituelle de sa génération, il éprouve un sentiment négatif face aux capacités critiques. Craignant le châtement divin, l'écrivain veut rompre avec l'orgueil et le sacrilège. Dans un dialogue entre les hommes abandonnés de Dieu et du Seigneur, il se fait le mage, l'interprète de la parole divine :

276. NPLIII, p. 732

277. Ibid., p. 538

278. NPLII, *Les Faux-Saulniers*, p. 29 : "Un journal dans lequel j'ai travaillé autrefois (...) - Le Corsaire - me reproche aujourd'hui d'avoir changé de couleur."

279. NPLI, p. 345

280. Ibid, p. 348

" Et les hommes crieront à Dieu : " Père ! pourquoi nous as-tu délaissés ? "
Le Père répondra : "J'ai envoyé mon Fils pour sauver le monde antique; et ce monde a crucifié mon Fils : j'ai envoyé sa croix pour sauver le monde de nouveau ; et ce monde a brisé sa croix !"

Il trouve une justification à cette indifférence divine qu'il rendait ailleurs responsable du triste sort des hommes de génie. Il imagine ici un Dieu capable de compassion pour son fils et empressé à le venger. Pathétique est cette défense du fils par la père, lorsque l'on sait l'identification de Nerval au Christ et son désir de reconnaissance inassouvi. "Le Christ aux Oliviers" fait écho à ce dialogue entre Dieu et son enfant : cette fois, l'accusation proférée contre Dieu émane du Christ lui-même et la question posée par l'enfant abandonné ne reçoit aucune réponse. La justification provisoire de Dieu est alors remise en cause. La comparaison entre les deux textes montre que Nerval connaît tantôt des épisodes de scepticisme complet et tantôt un fort sentiment de culpabilité. Cette ambivalence ne doit pas être interprétée comme un signe de duplicité. L'indulgence du *Carrousel* envers le Créateur n'est pas une stratégie pour se concilier les représentants de l'ordre moral (281), mais la conséquence d'une inquiétude qui pour être intermittente n'en est pas moins sincère. Dans le passage d'*Aurélia* cité précédemment, le personnage principal raconte les effets de son retour à la foi, écho de cette pause de la révolte :

"Je me dis : J'ai bien mal usé de ma vie, mais si les morts pardonnent, c'est sans doute à condition que l'on s'abstiendra sans doute à jamais du mal, et qu'on réparera tout celui qu'on a fait. Cela se peut-il ?... Dès ce moment, essayons de ne plus mal faire, et rendons l'équivalent de tout ce que nous pouvons devoir." (282)

Ces souvenirs incitent à penser que les réserves formulées dans *le Carrousel* à l'égard de l'esprit critique et des mécréants traduisent non seulement l'apaisement passager de sa révolte contre l'autorité paternelle mais surtout son désir de racheter les séditions et l'incrédulité de sa jeunesse.

²⁸¹. P. Bénichou affirme dans *L'Ecole du Désenchantement* ("Bibliothèque des Idées", Gallimard NRF, 1992, p. 263) : "(...) Nerval, après la consolidation du nouveau régime et l'établissement au pouvoir de la "résistance" conservatrice, noua avec le nouveau monde gouvernant des relations qui semblent contredire ses professions de foi antérieures. Le besoin de subsister fut assurément la première cause de cette orientation. Quand le désastre du *Monde dramatique* devint évident, Nerval fonda une nouvelle revue, *Le Carrousel*, avec l'espoir de se rétablir en la faisant subventionner par le ministère." Il est également vrai que le critique littéraire prend pour meilleure preuve de "l'innocence" de Nerval "le ton d'apocalypse" qui traduit son désenchantement (Ibid. , p. 265) et son pessimisme radical.

²⁸². NPLIII, p. 732.

Notons cependant que, dans les passages où domine le repentir, la religion du Christ tend à l'emporter sur la vénération d'une image paternelle. Certes, la volonté d'apaisement et de conciliation est en opposition avec la révolte satanique. Dans les trois derniers passages cités, l'altruisme est une valeur primordiale. La morale évangélique s'y oppose à l'égoïsme destructeur et desséchant de l'esprit philosophique. Mais se tourner vers le Christ, c'est aussi se tourner vers le fils c'est-à-dire vers celui dont l'avènement suppose dans "Le Christ aux Oliviers" la mort de son prédécesseur et père ⁽²⁸³⁾ :

En cherchant l'oeil de Dieu, je n'ai vu qu'un orbite
Vaste, noir et sans fond ; d'où la nuit qui l'habite
Rayonne sur le monde et s'épaissit toujours ;

Un arc-en-ciel étrange entoure ce puits sombre,
Seuil de l'ancien chaos dont le néant est l'ombre,
Spirale, engloutissant les Mondes et les Jours !

Malgré cet anéantissement du dieu paternel, on peut considérer le Christ comme une nouvelle incarnation de l'esprit divin. Alors il faut bien reconnaître dans cette pensée synthétique, dans cette manière de *faire du neuf avec de l'ancien*, non une volonté de révolte mais au contraire le désir de dépasser les conflits :

Ô mon père ! est-ce toi que je sens en moi-même ?

Ainsi, les scrupules religieux du sujet, l'amenant à chercher un compromis avec un dieu détesté, se manifestent dès les lendemains de la révolution de 1830. Il est alors partagé entre la mise à distance de la religion catholique et les scrupules religieux. Il englobe son regret de ne pas avoir la foi, déficience menaçant son salut individuel, dans la critique d'une époque décadente. Dans l'ensemble de l'oeuvre apparaissent donc des positions très contradictoires en ce qui concerne le domaine spirituel. L'instabilité du créateur est très grande puisqu'en 1838, dans *Léo Burckart*, il fait de nouveau appel au mythe faustien et à l'alchimie pour décrire les penseurs politiques et les opposants au pouvoir. L'activité d'opposant, par son caractère occulte et les sacrifices qu'elle impose, s'apparente à une religion nouvelle. Le religieux et la politique vont sembler de plus en plus liés à mesure que Nerval étoffera sa représentation mythique de l'écrivain : l'anecdote politique intéressera de moins en moins l'écrivain tandis que le social, fondé sur une spiritualité et une éthique altruistes c'est-à-dire profondément chrétiennes, passera au premier plan.

La coïncidence entre les critiques politiques et la révolte religieuse prouve la cohésion de la démarche contestataire de Nerval : la remise en cause du dieu unique traduit une révolte plus globale, ancrée dans le psychisme de l'auteur. Le caractère universel de la

²⁸³. Ibid. , *Les Chimères*, p. 649

révolte nervalienne n'exclut pas cependant un fort sentiment de culpabilité face à Dieu : la triste fin du Frantz de *Léo Burckart* et l'atténuation de l'aspect faustien dans la version définitive nous l'indiquent.

L'apprenti sorcier

Plusieurs personnages de ce drame dont la première version date de 1838 réfractent l'image de l'écrivain. Léo Burckart et Frantz illustrent chacun une facette du personnage de l'opposant. Léo est un penseur critique - une figure d'écrivain - récupéré par le pouvoir; Frantz est le fils spirituel et l'adversaire politique de Léo. Il représente la pointe de l'opposition et, contrairement à Léo lorsqu'il était dans la même situation, il est engagé dans l'action, capable de violence pour servir la conjuration dont il fait partie. Or les personnages de Faust et de Nicolas Flamel sont clairement évoqués pour désigner les deux principaux protagonistes du drame : Jean Richer avait déjà remarqué cette particularité et souligné la présence d'un personnage féminin prénommé Marguerite renforçant le parallèle avec l'oeuvre de Goethe (284). Nerval lui-même invite le lecteur à faire ce rapprochement : au détour d'une conversation entre Frantz et l'un de ses amis conspirateurs, les deux hommes parlent de Marguerite (285). L'interlocuteur de Frantz le surnomme Faust par plaisanterie, ce qui donne à Nerval l'occasion de se référer à sa mythologie de l'opposition sans entrer dans un développement qui ralentirait le rythme de l'action dramatique. De fait, la lutte contre le pouvoir suppose un engagement de l'homme tout entier, une vocation dont Frantz et Léo connaissent également l'exigence. Comme Faust a trahi Marguerite pour un dessein supposé plus haut, les deux héros masculins de notre drame sacrifient la femme qu'ils aiment à la politique. Le parallèle est poussé encore plus loin dans le cas de Frantz qui prétend avoir vendu son âme à la société secrète dont il fait partie. Il dit à Marguerite devoir la quitter momentanément parce-qu'il a signé un "pacte (...) dans un moment de désespoir avec Dieu ou avec le démon" (286).

L'incertitude des auteurs du progrès politique quant à la nature morale de leur oeuvre est pour Nerval lui-même un sujet d'interrogation religieuse. La "lumière" que doit

²⁸⁴. voir *Oeuvres complètes de Gérard de Nerval*, tome IV, théâtre II, Minard, 1981, et plus particulièrement la préface de Jean Richer, p.IX : "Toutefois, de l'aveu de Gérard, le souvenir de Faust n'était pas absent non plus de *Léo Burckart*".

²⁸⁵. Il s'agit d'un dialogue entre Flaming et Frantz dans le *Burckart* de 1838 (OCR IV, Acte I, scène X, p. 121). Cette apostrophe - "Adieu, Faust." - et l'ensemble de la conversation sont supprimés dans le *Burckart* de 1852. Nerval tient à gommer le diabolisme de son personnage.

²⁸⁶. OCR, IV, p. 174 - Cette phrase appartient au manuscrit de 1838 et disparaît de la version de 1852, considérablement raccourcie par Nerval (cf NPLIII, p. 122-124). Le symbolisme démoniaque est délibérément atténué par Nerval et son co-auteur dans le *Burckart* de 1852.

répandre sur le monde la conjuration dont Frantz fait partie est-elle une lueur d'incendie dévastatrice, infernale, ou une lueur radieuse et céleste ? A cette question, l'opposant ne peut lui-même répondre, ne contrôlant pas les conséquences de ses actes. En tout état de cause, Frantz mène sa lutte en sectateur et de manière souterraine comme l'atteste l'atmosphère sépulcrale du château où se réunissent à l'acte IV les conjurés. Le rituel d'admission au sein de la *Tugendbund* fait songer aux cérémonies franc-maçonnnes. Ainsi, Frantz est apparenté à la famille des faustiens et des cainites. Le sculpteur et le conjuré se plaisent l'un comme l'autre à s'exprimer par symboles ; ils ont également en commun leur appartenance à une lignée maudite. C'est pourquoi ils sont l'un et l'autre condamnés à vivre sous la terre ⁽²⁸⁷⁾. En insistant sur le caractère nécessairement occulte de l'opposition en des temps d'oppression, Nerval ne se livre pas seulement à une critique du pouvoir. Le réseau sémantique des profondeurs fait du poète indépendant et critique un réprouvé, un maudit voué à expier les fautes de ses semblables et à partager les épreuves de l'humanité. La malédiction est-elle la cause ou la conséquence de l'attitude oppositionnelle ? Soit l'exil de l'artiste lui permet seul d'avoir un regard extérieur et distant sur le monde, mais compatissant envers les exclus, soit la contestation a été châtiée. Mais, à la vérité, les acteurs de l'histoire semblent bel et bien avoir vendu leur âme au diable eu égard aux traîtrises et aux compromissions dont ils se rendent responsables.

L'activité oppositionnelle est manifestement valorisée par Nerval. Outre que l'alchimie et la poésie ont des liens patents, la contestation ne va pas sans une quête de la vérité : les initiés ne veulent-ils pas être "voyant[s]", c'est-à-dire accéder à la connaissance après avoir été aveuglés, comme le prouve le bandeau avec lequel on les introduit ⁽²⁸⁸⁾? Une fois de plus, le chemin vers la lucidité passe non par la raison mais par une phase obscure puis par une forme d'illumination, la voyance qui est une forme de prophétie et d'inspiration. Outre ce souci de lumière, de vérité, la métaphore de l'alchimie signale la noble aspiration du philosophe aux secrets du bonheur, mais en même temps le danger de cette science en cas d'erreur. Frantz, explicitement rapproché de Faust, semble lors de son suicide, sur lequel s'achève la pièce, succomber à la tentation que le magicien légendaire avait su écarter. Quant à Léo Burckart, le prince le compare à un magicien ou à un apprenti sorcier :

²⁸⁷. Le décor du quatrième acte du manuscrit original de *Léo Burckart* est la "**salle basse d'un château**" (OCR, IV, p. 270). Mais cette notation, transformée en "Le château de Wirtzburg. Salle en ruines, d'architecture saxonne (...)" dans la version de 1852, perd de sa précision topographique (cf NPLIII, p. 152). Nerval ne garde que le caractère gothique de la scène et préfère l'image stéréotypée du château hanté à la fascination des profondeurs, plus propres pourtant à sa mythologie de l'opposition. On voit ainsi comment en 1850, Nerval adoucit le caractère satanique du Frantz de 1838.

²⁸⁸. OCR, IV, p. 289 et aussi NPLIII, p. 159

"Vous êtes un des alchimistes qui ont le plus puissamment influé sur la transmutation sociale qui s'opère." (289)

Burckart, une fois l'ivresse des théories politiques dissipée par l'exercice du pouvoir, se trouve bien peu maître de la secousse déclenchée par ses écrits politiques. Cette image de l'opposant est chère à Nerval. Les personnages de *Léo Burckart* sont, comme les alchimistes en quête de la formule complexe permettant la transmutation des métaux, à la recherche des secrets de l'harmonie sociale, de la panacée.

Le drame tisse des liens entre les sciences occultes et la contestation politique. Les pratiques sacrificielles dans la salle basse du château rattachent l'émancipation de la société à la magie noire. L'image de l'opposant au pouvoir est satanique, comme l'indique la vision horrible et fascinante d'une secte qui, sous prétexte de mettre en échec la monarchie, s'adonne à la violence et au fanatisme. Seul Burckart se distingue des conspirateurs en énonçant ses scrupules moraux. Il peut être considéré comme le père spirituel des conjurés parce qu'il a occupé avant eux la posture d'opposant. Incarnant désormais l'ordre face à la jeunesse turbulente qui voudrait reprendre le flambeau de l'opposition, c'est lui qui a le dernier mot de la pièce tandis que Frantz, symbole de l'avenir politique, est éliminé. Il est difficile de se prononcer sur l'opinion qu'avait Nerval de ce dénouement conforme à l'expérience historique de sa génération. Toujours est-il que cette conclusion déboute Frantz, jeune prétendant à la double succession de Léo Burckart - succession dans le coeur de Marguerite et auprès des Etats allemands - . Cette éviction semble le châtement d'une audace excessive et nous rappelle que la culpabilité l'emporte parfois chez Nerval sur le désir de remplacer le père. Frantz ne se crève pas les yeux comme Oedipe mais se punit en se supprimant, ce qui n'est pas sans annoncer le sort de l'auteur lui-même. La représentation mythique de l'écrivain en rupture laisse presque toujours percer la structure psychanalytique sous-jacente de l'acte de rébellion, qu'il engendre l'exaltation ou la culpabilité de l'écrivain. Nouvelle image peut-être de la mère maléfique, Marguerite ne tient pas auprès de Frantz le rôle rédempteur que jouait celle de Goethe auprès de Faust. Pour s'être apprêté à un double parricide (au meurtre du roi puis à celui de son père spirituel), Frantz compromet son salut.

A ce châtement s'adjoint dans la version de 1852 une certaine ironie à l'égard des prétendus pouvoirs sataniques des personnages de la première version. Dans celle-ci, Hermann, étudiant travaillant pour le compte de la société secrète, est lui aussi gagné par ce que nous pourrions appeler le *complexe de Flamel* (290) :

²⁸⁹. OCR IV, p. 66. Une fois de plus, cette affirmation rapprochant Frantz de Faust a été retranchée des éditions ultérieures (NPLIII, p. 89-92)

²⁹⁰. Ibid. p. 86 et 87

"Je suis trop vieux pour commencer un état maintenant, tandis qu'en continuant ma philosophie je ne puis pas manquer de devenir un théologien comme Luther ou un alchimiste comme Nicolas Flamel.

Qui sait, je finirai peut-être par fonder une religion ou découvrir la pierre philosophale."

Dans la version de 1852, les propos de Diégo, qui se substitue à Hermann, sont beaucoup moins audacieux. Nerval nous semble tourner en dérision le caractère faustien du premier personnage, Hermann. Diégo ne se définit pas comme un avatar de Faust, mais comme un "pauvre diable" (291). La deuxième désillusion historique, celle de 1848, est passée par là. Ce "pauvre diable" qui se fait dépouiller par son ami le chevalier Paulus du plan de la conspiration (292), n'est pas sans nous faire songer à celui qu'évoque Nerval dans *Le Diable rouge* de 1849. L'écrivain conserve tout de même cette allusion au prosélytisme du conspirateur :

"(...) j'ai couru toutes les universités d'Allemagne, pour transmettre la lumière de l'une à l'autre." (293)

D'autre part, une comparaison plus forte remplace ces parallèles avec Faust dans la version de 1852. Le prince ne voit plus en Léo un alchimiste mais un nouveau Cadmus :

"(...) vous savez qu'il y a des paroles qui tuent, et que, grâce à la presse, l'intelligence marche aujourd'hui sur la terre, comme ce héros antique qui semait les dents du dragon." (294)

Cadmus est l'une des figures mythologiques de la révolte contre les dieux anciens dont Nerval multiplie les représentations dans le poème "Antéros" des *Chimères* :

Ils m'ont plongé trois fois dans les eaux du Cocyte,
Et protégeant tout seul ma mère Amalécyte,
Je ressème à mes pieds les dents du vieux dragon. (295)

Léo Burckart ainsi que tous les hommes de plume sont ainsi rattachés à la généalogie oppositionnelle des fils de Caïn. Ce que le prince met en cause, c'est la responsabilité d'une *intelligentsia* - pardonnez l'anachronisme - déchaînant les forces populaires sans contrôler les retombées de cet acte. Jouer avec le feu, détruire sans être capable de concevoir l'avenir, tels sont les reproches que Nerval s'adresse peut-être par l'intermédiaire de la parole du prince :

291. NPLIII, p. 97

292. Ibid. , p. 139

293. Ibid. , p. 98

294. Ibid. , p. 91

295. Ibid. , p. 647

sans cesse la nécessité de la prudence le dispute dans *Léo Burckart* aux tentations de la révolte politique et métaphysique. Ce dialogue met en évidence la nécessité de dépasser le moment purement critique et négateur, celui de la révolte satanique et des enthousiasmes juvéniles sans lendemain. Le prince accuse Burckart de n'avoir pas su passer de la critique à une étape constructive :

"La critique vous a été facile, et vous reculez devant l'erreur ! Vous avez pris de votre propre volonté un pouvoir sur les esprits, dont vous ne voulez user que pour le mal et le désordre ! ... Ah ! monsieur ! ... devant Dieu qui nous voit (...) vous n'avez pas le droit de répondre non !" (296)

Lorsqu'il en appelle à Dieu, le prince montre que l'opposition est une forme de révolte contre l'autorité suprême, celle du créateur de l'humanité. Dans *Léo Burckart* et *Le Carrousel*, les scrupules et la mauvaise conscience des fils de Caïn nous dissuadent de simplifier et de conclure à une révolte franche et massive. Frantz est l'image de la pure négation que blâme le prince et que Burckart a tenté de dépasser. Son suicide est à la fois signe de liberté et geste d'auto-punition. Si les personnages représentatifs de Nerval sont proches de Lucifer, l'ange n'est pas totalement mort en eux. Les remords de Frantz, la victoire de Léo sur son rival auprès de Marguerite (297) annoncent la mauvaise conscience du narrateur d'*Aurélia*, désireux de racheter des années d'insoumission à Dieu. Nerval remet en cause toute critique ne débouchant pas sur la formulation d'un idéal positif, sur l'élaboration d'une oeuvre. La quatrième partie de ce chapitre montrera que Nerval tend à dépasser le temps de la révolte et à construire sur les ruines de la contestation. De la même façon, si le texte intitulé *Faust* et *second Faust* exalte les facultés infinies du génie et rabaisse les prétentions divines, il ne néglige pas de mentionner l'aspiration du personnage à Dieu. Le compte rendu de l'oeuvre de Goethe contient en germes les tourments métaphysiques des narrateurs nervaliens, partagés entre une volonté de révolte et le désir d'être reconnu. L'idée majeure de *Faust* selon laquelle il n'est pas de progrès ni de science bénéfiques à l'humanité sans le secours de Dieu reste présent à l'esprit de Nerval en dépit de son comportement vindicatif.

Ni dieu, ni diable

La duplicité des personnages de *Léo Burckart*, contraints de faire le mal pour mener à bien leurs projets politiques, n'a d'égale que la dualité de Faust exprimée dans le commentaire de l'oeuvre de Goethe servant d'introduction à la traduction rééditée en 1840. Nerval y donne son explication du mythe faustien. Les traits du génie, déjà fixés dans

²⁹⁶. Ibid. , p. 92

²⁹⁷. Précisons que "Marguerite" était l'un des prénoms de la mère de Nerval.

Fragments d'un Faust et *Nicolas Flamel*, apparaissent à nouveau ici : son ambiguïté spirituelle, sa révolte contre l'humaine condition et sa rivalité avec Dieu sont encore au goût du jour après la période de remords et de scrupules religieux que Nerval a traversée. Il approfondit ici la critique du Dieu chrétien en montrant les limites de ses pouvoirs et en les donnant pour inférieurs à ceux de l'écrivain. Comme il souhaite faire plus que jamais de Faust le reflet de l'écrivain, Nerval compare l'aventure poétique de Goethe à la quête de son personnage :

"Comme Faust lui-même descendant vers les *Mères*, la muse du poète ne sait où poser le pied, et ne peut même tendre son vol, dans une atmosphère où l'air manque, plus incertain que le vague et plus vide encore que l'éther." (298)

Une fois le parallèle entre l'écrivain et son personnage établi, remarquons le retour des motifs faustiens déjà étudiés. La double postulation de l'inventeur est ainsi clairement formulée :

"La lutte du bien et du mal dans une haute intelligence est une des grandes idées du seizième siècle, et aussi du nôtre." (299)

Plus loin, Nerval évoque à nouveau "les deux âmes qui habitent en lui, dont l'une voudrait s'élançer après le soleil qui se retire, et dont l'autre se débat encore dans les liens de la terre." (300) Il rappelle la complicité et les contrastes existant entre les deux personnages principaux de la légende, l'inventeur et Méphistophélès. Il spécifie que ces deux figures sont des *alter ego* et que Méphisto, l'âme damnée de Faust, ne fait qu'un avec lui :

"Voilà donc Faust et Méphistophélès qui s'élancent hors de l'atmosphère terrestre, plus hardis cette fois, après une première épreuve : Faust en proie à une pensée unique, celle d'Hélène ; le Diable moins préoccupé, toujours froid, toujours railleur(...)" (301)

La dualité est une particularité psychologique propre à susciter l'autocritique, dans la mesure où elle suppose un combat interne, la lutte d'un aspect de la personnalité avec l'autre : la conscience des deux principes coexistant en l'homme, n'est peut-être pas étrangère à la spécificité de l'ironie romantique nervalienne, cette conscience de conscience. La complexité de la figure faustienne, qui n'est pas purement et simplement satanique, justifie les scrupules de Nerval à l'égard de la figure paternelle contre laquelle il s'est par ailleurs révolté.

La finitude de ses connaissances et de ses aspirations désespèrent Faust - il "ne peut plus, nous dit-on, vivre dans le cercle borné des désirs humains" - . Son ambition

298. Ibid. , p. 503

299. NPLI, p. 502

300. Ibid. , p. 504

301. Ibid. , p. 508

dévorante le conduit au-delà des cercles où peut descendre le regard de Dieu. Dans sa descente aux Enfers, où Goethe le suit de très près, il pénètre un abîme "dont l'oeil de Dieu lui-même ne peut apercevoir la fin." :

"Il semble que la création aille toujours s'épanouissant dans cet espace inépuisable, et que l'immortalité de l'intelligence suprême s'emploie à conquérir toujours cet empire du néant et de la nuit."

(³⁰²)

C'est donc une image toute-puissante de l'artiste et de l'écrivain que nous offre Nerval. Les créateurs règnent en maîtres là où Dieu ne gouverne pas, comme si la tâche du poète était de mettre au jour les zones obscures de la création, celles qui ont toujours été frappées d'interdit, et de relayer Dieu là où Dieu a abandonné la partie. Le propre de la littérature est donc de porter la lumière partout où règne l'ombre et de reculer sans cesse les limites de la connaissance, malgré la peur et les tabous. La quête de Faust révèle donc l'insuffisance d'une religion et plus encore d'un dieu s'arrêtant au seuil de l'enfer et y abandonnant ses créatures. Elle montre la nécessité pour le créateur de se substituer à cette religion déficiente grâce à son pouvoir orphique. En cela, elle est quelque peu impie : même si ce dessein met à jour la volonté de reculer les limites du Bien (³⁰³), il le fait en supprimant les distinctions manichéennes établies par le christianisme. Ce texte nous semble d'autant plus important que Nerval réalisera son projet faustien, explorant les zones jusque-là interdites de la création, celle des bas-fonds de la société (*Les Nuits d'Octobre*), celle de la folie (*Les Illuminés* et *Aurélia*). Dans ce texte, alors que la dualité de l'écrivain était auparavant ressentie comme un problème, Nerval semble entrevoir la solution, la synthèse des deux aspects de la création puisque l'esprit critique, ignorant les préjugés et bousculant les bornes confortables du sens commun, met son caractère démoniaque au service du bien, à l'image de Goethe, son modèle :

"[Celui-ci] a donné à tous les principes en lutte une solution complète, qu'on ne peut accepter, mais dont il est impossible de nier la logique savante et parfaite. Ce n'est ni de l'éclectisme, ni de la fusion ; l'Antiquité et le Moyen âge se donnent la main sans se confondre, la matière et l'esprit se réconcilient et s'admirent ; ce qui est déchu se relève ; ce qui est faussé se redresse ; le mauvais principe se fond dans l'universel amour." (³⁰⁴)

³⁰². Ibid. , p. 503-504

³⁰³. C'est selon Nerval l'ambition de Goethe dont l'oeuvre concourt, par un "panthéisme moderne", à établir que "Dieu est dans tout." (Ibid. , p. 502)

³⁰⁴. Ibid. , p. 502 - Dans *Les Illuminés* (conclusions des *Confidences de Nicolas*), Nerval revient sur cette idée qui lui est chère, rendre "le calme aux forces en lutte" (NPLII, p. 1074)

Polysémique, cette phrase mérite d'être méditée à nouveau. Elle signifie non seulement que Goethe a réconcilié la raison, la philosophie ("l'Antiquité") et les croyances les plus obscures ("Le Moyen-âge"), mais aussi qu'il a uni les ténèbres et la lumière, dépassé la contradiction entre le bien et le mal. Marcher sur les traces de Goethe semble faire partie des desseins de Nerval soulignant la modernité de ce vaste poème. Il est difficile par ailleurs de lire la fin de l'introduction aux deux *Faust* sans nous rappeler un passage *d'Aurélia* :

"Toutefois, ayant accompli toutes ses pensées, et n'ayant plus un seul désir, le vieux docteur entend sans effroi sonner sa dernière heure, et son aspiration suprême tend à Dieu, qu'il avait oublié depuis si longtemps." (305)

Le narrateur *d'Aurélia*, explicitement comparé à Faust (306), se repent amèrement de son impiété passée :

"Pourquoi donc est-ce la première fois depuis si longtemps, que je songe à lui ?" (307)

L'admiration de Nerval pour Goethe a été déterminante : étant donnée l'importance du substrat autobiographique dans *Aurélia*, l'annexion de Faust aux mythes personnels nervaliens semble claire. Mais il est important de distinguer Nerval de son personnage. Nerval veut réécrire le mythe faustien : les correspondances *d'Aurélia* avec *Faust* et *second Faust* apparaissent, ne serait-ce qu'à travers les noms propres utilisés ou simplement évoqués (308) et le contraste entre les deux "parties". Les dix chapitres publiés par Nerval le premier janvier 1855 et notamment les chapitres II et X mettent en scène la révolte du narrateur contre Dieu puis la sanction de cet acte (la perte réitérée de la femme chérie) ; la deuxième partie inachevée dont on suppose sans en être sûr qu'elle complète le texte du début de 1850, retrace les épreuves du personnage pour gagner le salut et sa conversion. Les remords du sujet font l'objet de la seconde partie *d'Aurélia*. Ses débats intérieurs prennent donc des proportions qu'elles n'ont jamais eues chez Goethe : en renouvelant le mythe, Nerval a souligné la dualité de Faust, réservant un traitement égal à la révolte contre le créateur et à la contrition du rebelle. Dans "Le Diable rouge", la distance de Nerval à l'égard de la révolte métaphysique -

305. Ibid. , p. 511

306. Dans *Aurélia*, le narrateur compare sa chambre à "un capharnaüm comme celui du docteur Faust." (NPLIII, *Aurélia*, p. 742)

307. NPLIII, *Aurélia*, seconde partie, I, p. 722

308. voir la comparaison de la chambre du narrateur au capharnaüm du docteur Faust (NPLIII, p. 742) et l'allusion à la Marguerite de Faust grâce aux fleurs du même nom (Ibid. , p. 736). Le narrateur laisse à son père absent "un bouquet de marguerites" : ce présent semble un message codé, un geste rappelant l'intercession probable de la Marguerite de Faust auprès de Dieu pour son salut. Nerval transpose le problème métaphysique sur le plan familial ou plutôt met les deux ordres de préoccupation en surimpression.

et politique - se traduit par l'ironie de l'article. Cette ironie est à la mesure de celle de l'histoire. Le démon rouge est comme le Diégo de *Léo Burckart* un "pauvre diable" qui se fait manipuler. Autrement dit, ce n'est pas dans la colère ou dans la violence irréfléchie que les nouvelles générations peuvent trouver une alternative à l'oppression sociale, divine et paternelle.

Le diable (le peuple) et Dieu (l'Empereur)

"Le Diable rouge", article de 1849, utilise la diablerie à des fins satiriques. Le récit de la lutte entre les deux principes de l'univers, Dieu et le diable, n'est dans ce texte que l'expression allégorique du clivage entre le peuple et les bourgeois en 1848. Le traitement parodique de la diablerie satirique dit le caractère dépassé du satanisme. Nerval met l'impasse du satanisme en parallèle avec celle des révoltes sans lendemain. Il fait ainsi la preuve de son indépendance d'esprit. Son humour et son ironie sont la digne expression de sa désillusion politique.

Dans cet article, Nerval précise ce que les *Fragments d'un Faust*, *Nicolas Flamel* et *Léo Burckart* n'avaient fait que suggérer : le rapport entre la contestation politique et l'opposition de Lucifer à l'autorité de Dieu. Le titre de la chronique assimile le socialisme et le diabolisme, le rouge étant non seulement un symbole infernal mais aussi la couleur de la gauche. Nerval identifie le diable et le "génie", c'est pourquoi l'on peut supposer que les écrivains, le peuple et Satan livrent un combat commun contre l'autorité divine. Nerval l'attaque en inversant totalement les rôles traditionnels de Dieu et du diable. Ce n'est plus Satan qui apparaît comme le symbole du mal mais Dieu, à cause de la tyrannie qu'il exerce en tant que vainqueur du démon. Nerval définit Dieu en termes politiques. Il le nomme "empereur légitime" (309), "père suprême" (310) d'"une race despotique, abusant d'une position antérieure qu'elle appelait *droit divin*, ou peut-être d'une usurpation adroite qui lui avait fait conférer l'empire universel par le consentement d'une majorité corrompue" (311). L'allusion au contexte politique de 1849 est transparente : les références à "l'empire universel" font immédiatement songer au futur Napoléon III. Quant au démon, il est présenté comme un opprimé qu'il convient de plaindre et, au même titre que le peuple, comme un révolté :

"Les Anciens ne l'appelaient que démon, mot qui dérive un peu de (démós), peuple, et qui signifie seulement un malheureux, un insurgé, mais une bonne nature, au fond." (312)

309. Ibid. , p. 1267

310. Ibid. , p. 1269

311. Ibid. , p. 1267

312. Ibid. , p. 1268

Plus loin, Nerval réitère cette analyse étymologique fantaisiste. Le religieux devient ainsi métaphore du politique et le politique miroir du religieux :

" Il est clair pour nos lecteurs que Lucifer, le diable rouge, est le même que les Anciens appelaient *Démogorgon*, nom dans lequel on peut encore retrouver la racine $\delta\epsilon\mu\omicron\varsigma$, peuple." (313)

L'article fait de la cause démoniaque celle des humbles. Il réactive en effet une expression imagée qui désigne les misérables sous le terme de "pauvres *diabes*" (314). Les prérogatives traditionnelles du Christ, défenseur des humbles selon l'Évangile, sont ainsi attribuées au démon. Mais Jésus lui-même n'apparaissait-il pas dans "Le Christ aux Oliviers" comme une créature déchue ? Entre la figure de Lucifer et celle du Christ aux Oliviers, la révolte crée des liens inattendus.

Dans cette allégorie, Nerval est loin de garder le sérieux qui régnait sur *Nicolas Flamel* et *Fragments d'un Faust*. Les libertés prises avec l'étymologie, l'actualisation jusqu'à l'anachronisme des personnages surnaturels ont un effet burlesque : les "esprits mécontents" sont "imbus de doctrines républicaines", les comètes font "office de troupes régulières" (315), Lucifer est transformé en "commandant de l'artillerie" (316) et rendu responsable de la doctrine communiste (317). Un nombre considérable de termes concrets humanisent un conflit transcendant et donnent aux discordes humaines une explication métaphysique. En rendant le peuple - le diable - inoffensif, Nerval s'efforce peut-être d'atténuer la *peur des rouges*. La phrase liminaire vise à calmer cette crainte irrationnelle qui donnait alors toute latitude à la réaction politique :

"Ne vous effrayez pas de ce personnage plus rubicond que ténébreux. Tous les diables ne sont pas noirs." (318)

De l'humour, qui est un rire conciliateur, Nerval passe à un rire plus ironique, plus distancié. Le jugement du journaliste sur le personnage de Lucifer dévoile son ambivalence. La critique de l'autorité divine n'est pas unilatérale, loin de là. Lucifer en prend également pour son grade, entraînant dans sa "chute" ceux dont il est le représentant, à savoir le peuple et le génie : si Nerval admet trouver dans "la rébellion de Satan une certaine grandeur qui séduirait les imaginations humaines" (319), s'il superpose les croyances, assimilant la révolte luciférienne

313. Ibid. , p. 1269

314. Ibid.

315. Ibid. , p. 1267

316. Ibid. , p. 1268

317. Ibid. , p. 1270

318. Ibid. , *Articles, Le Diable rouge, Almanach cabalistique*, [Octobre 1849], p. 1267

319. Ibid. , p. 1267-1268

et la religion panthéiste (320), les troisième et quatrième parties de l'article sont beaucoup moins flatteuses pour le démon. La *récupération* finale de Lucifer par Dieu, qui lui confie "certaines attributions de police", est décevante. L'auteur lui-même ne sait plus à la fin du texte de quel côté situer Lucifer, double inventeur du canon, "dernière raison des rois" et de l'imprimerie, "puissance populaire" (321).

Cet article, qui fait allusion aux détails de l'actualité, à l'existence d'"agent[s] provocateur [s]" pendant la révolution de 1848 (322), est essentiellement humoristique et satirique. La représentation caricaturale du diable permet d'éclaircir les subtilités de la métaphysique nervalienne : le diable rouge, héros malheureux de cet article, ne s'est pas plus tôt révolté contre Dieu qu'il est tombé sous la coupe du diable. *Le Diable rouge* offre une caricature de la mode satanique que n'aurait pas désavouée Théophile Gautier (323). Cet article montre que Nerval n'est pas plus décidé à sombrer dans l'apologie du mal qu'il n'a pu se résoudre à encourager la violence révolutionnaire. Les excès en un sens ou un autre conduisent à l'asservissement : les débordements populaires appellent un pouvoir fort et le blasphème confirme la toute-puissance divine. Ainsi, l'admiration de Nerval pour Goethe s'explique par sa supériorité et par son indépendance à l'égard des principes divins et sataniques. De même que son opposition politique reste en dehors des partis, la révolte satanique de Nerval trouve ses limites dans la nécessité de garder sa place au cœur des lignes de force de l'univers. Si le génie s'élève au-dessus de Dieu, ce n'est pas pour s'incliner devant les forces du mal, mais pour se rendre maître de la totalité des croyances et des principes. Aussi le diable de Nerval est-il un autre visage de Pan :

"L'image qu'en donne [de Faust] le père Kircher (...) semblerait plutôt représenter le grand Pan, c'est-à-dire l'esprit de la terre auquel le panthéisme moderne rapporte ses adorations et ses hommages." (324)

320. "L'image qu'en donne le père Kircher, - et que nous avons reproduite en tête de cet article - semblerait plutôt représenter le grand Pan, c'est-à-dire l'esprit de la terre auquel le *panthéisme* moderne rapporte ses adorations et ses hommages." (Ibid., p. 1269)

321. Ibid., p. 1270

322. Ibid.

323. M. Milner, *Le Diable dans la Littérature française*, Tome I, p. 519-520. Citant *Les Jeunes France* (1833), le critique littéraire ajoute :

"Gardons-nous donc de considérer que les allures infernales jouissent de la même faveur durant toute l'époque romantique. Les milieux qui les avaient mises à la mode à Paris s'en dépriment très vite (...)"

324. NPLI, *Le Diable rouge*, octobre 1849, p. 1269

L'Imagier de Harlem

Quoique moins ironique, *L'Imagier de Harlem*, développe une conception religieuse assez proche par ses nuances. Les attributs respectifs de Dieu et du diable y sont moins clairs, eu égard à l'activité critique. Le drame impute la répression des Lumières mais aussi une partie de l'activité oppositionnelle au diable : il s'agit de toutes les formes de contestation politique susceptibles d'engendrer la violence. Dans le drame de 1850 écrit en collaboration par Méry et Nerval, le diable redevient un personnage haïssable parce qu'il n'est jamais là où on l'attend et tente de pactiser avec tous les ennemis de l'humanité, qu'il s'agisse des obscurantistes ou des pamphlétaires incrédules. Comme dans les autres avatars nervaliens de *Faust*, la religion catholique sert au diable de *couverture* et d'instrument contre les lumières risquant de nuire à son emprise sur l'humanité. Sous les traits d'Olivier le Daim, il dissuade Louis XI de souscrire à l'invention de l'imprimerie. Dans le défi que Satan lance à Coster, inventeur de l'imprimerie, s'exprime son hostilité au progrès de l'intelligence critique :

Tu prétends éclairer l'aveugle race humaine
Rogner les revenus de mon sombre domaine !
Eh bien ! dans un combat, pour toi trop hasardeux,
Nous verrons qui sera plus diable de nous deux. ⁽³²⁵⁾

C'est également au diable qu'il faut attribuer la création du privilège, premier pas vers la censure. Nerval accuse donc le diable d'être répressif. Au contraire, l'esprit critique, prodiguant la lumière, relèverait du Bien. L'écrivain réactive l'étymologie du nom "Lucifer" dans la chanson des quatre inventeurs :

Aux feux d'une clarté nouvelle
La raison brille et l'erreur fuit.
Voici la première étincelle,
L'univers n'aura plus de nuit. ⁽³²⁶⁾

Quant au diable, il est l'instigateur d'une forme de sédition plus violente :

"Je vais lancer des hérésies dans les églises, des contes amoureux dans les couvents, des sonnets libertins dans les ménages, des pamphlets incendiaires dans la cour des rois, des hymnes de révolte dans le forum des peuples. " ⁽³²⁷⁾

³²⁵. *Oeuvres complémentaires de Gérard de Nerval, Tome IV, L'Imagier de Harlem*, Minard, Lettres modernes, texte établi et présenté par J. Richer, 1967, p. 132

³²⁶. *Ibid.* , p. 22

³²⁷. *Ibid.* , p. 188

Nerval trace dans ce drame une ligne de partage très nette entre le satanisme et le caractère luciférien de l'inventeur, entre la flamme dévastatrice des Lumières et l'illuminisme bénéfique (328). Le diable adopte le point de vue le plus propre à servir son intérêt qui est d'attiser les querelles. Dans *L'Imagier*, la représentation positive du diable est donc fortement mise en cause. Loin d'être leur allié contre le pouvoir comme au début de *Faust*, il est bel et bien l'ennemi du savant et de l'artiste. A mesure qu'il élabore sa propre synthèse religieuse et prend conscience de la nécessité d'un compromis entre l'image paternelle et les symboles maternels, Nerval perd son enthousiasme pour le satanisme. Nouveau *Faust*, Nerval ne s'est détourné de Dieu que pour mieux revenir au Christ. L'étude d'*Aurélia* mesurera la part respective de la conversion et de l'hérésie religieuse dans ce parcours.

De la révolte satanique au problème du salut

Aurélia est d'abord, tout au moins dans les chapitres II et X de sa première partie, l'histoire d'une révolte : le personnage semble lutter à armes égales contre un principe surnaturel que l'on peut penser divin. Mais la révolte fait place dans la deuxième partie de la nouvelle au repentir du sujet et à sa soumission à Dieu. Cette reddition s'accompagne de certaines concessions à la société. Le personnage, se jugeant à travers un autre malade, reconnaît en effet qu'il a été victime d'illusions et d'aberrations sensorielles. Le sens de la nouvelle n'est pas tout entier dans le dénouement, d'ailleurs hypothétique du fait de l'énigme planant sur la forme définitive que Nerval aurait pu lui donner. Cependant, aucun indice ironique ne permet d'accréditer l'interprétation que donne M. Marchetti de cette clause (329). En revanche, la révolte spirituelle qui s'exprimait fortement dans *Voyage en Orient* et dans certains poèmes des *Chimères* nous semble nuancée par *Aurélia*. Dans cette hésitation entre la révolte contre un dieu intraitable et la contrition, Nerval choisit une voie moyenne, celle du christianisme : la morale évangélique n'est pas celle du dieu vengeur de l'ancien Testament (330). Dans ce choix, qui met à l'écart la représentation paternelle de Dieu et met à l'honneur la

328. "Luciférisme" n'est pas synonyme de satanisme, comme l'indique S. Hutin (*L'Alchimie*, op. cit., p. 107)

329. M. Marchetti considère ce texte comme un pur stéréotype, sur le modèle du "tout est bien qui finit bien". L'assagissement final du narrateur serait purement ironique. Elle fonde son hypothèse sur le contraste de ce dénouement avec ce qu'elle a retenu des lettres écrites par Nerval pendant son internement : "Nella fine stereotipata del "vissero felici e contenti", vi è, in *Aurelia*, solo negazione." ("Dans la fin stéréotypée du "ils vécurent heureux et contents, il n'y a, dans *Aurélia*, que du négatif." - M. Marchetti, *Gérard de Nerval, Percorsi ironici*, Bulzoni editori, Roma, 1992, p. 187).

330. Nous avons déjà donné cette citation à propos du "Christ aux Oliviers". Elle éclaire bien le christianisme sous l'angle du compromis : "Le christianisme allégera la culpabilité liée au meurtre du père en faisant racheter les péchés du monde par Jésus-Christ. Cette "rédemption",

figure de Jésus, assimilée dans "Le Christ aux Oliviers" à un démon, on peut voir tout à la fois la renonciation à l'orgueil, à l'affirmation d'un moi hypertrophié et une *leçon* à ceux qui, sous prétexte de sauvegarder l'ordre, maltraitent les simples et les humbles, baffouant ainsi les enseignements du Christ. Le retour à la spiritualité la plus officielle qui soit est encore, mais de manière beaucoup moins agressive que la révolte satanique, un mode de contestation. Gardons en mémoire que le christianisme, religion du fils, évince celle du père.

Dès le deuxième chapitre *d'Aurélia (première partie)*, apparaît un schéma narratif récurrent, celui de la lutte métaphysique. Le narrateur, intériorisant sa rivalité avec le principe divin, se trouve aux prises avec son double, un esprit qui lui est hostile parce qu'appartenant à une sphère rivale. "

(...) l'homme est double, me dis-je (...) Les Orientaux ont vu là deux ennemis : le bon et le mauvais génie. Suis-je le bon ? suis-je le mauvais ? me disais-je. En tous cas, *l'autre* m'est hostile ..."

La dualité du sujet se traduit par l'emprunt à la légende biblique de Jacob luttant avec l'ange :

"(...) sur une colline, entourée de vastes solitudes, cette scène devenait le combat de deux esprits et comme une tentation biblique." (331) :

Dans cette scène, les apostrophes rageuses du narrateur expriment son refus d'être assimilé aux dieux célestes (olympiens ou catholiques) et le mettent en rapport avec les esprits démoniaques dont il est ensuite question dans l'histoire du monde. Il va jusqu'à revendiquer l'antériorité de ses droits à régner sur l'univers et jusqu'à dénoncer en l'apôtre un usurpateur :

"Dans cette étoile sont ceux qui m'attendent. Ils sont antérieurs à la révélation que tu as annoncée." (332)

Si les démons sont les possesseurs et les maîtres, alors la royauté de Dieu n'est qu'une forfaiture. Cette idée est renforcée et explicitée dans les chapitres VII à X de la première partie relatant les épisodes de la création du monde antérieurs à la genèse. Dans ce récit, le narrateur se représente sous une forme monstrueuse qui le rattache à une lignée ayant précédé

diminuant la culpabilité, permettra la relation du fidèle avec un Dieu-Père moins sévère et moins rigoureux que le Dieu juif. Elle permettra surtout la fin du renoncement à la mère. (...) Le christianisme, lui, représenterait une progression marquée par une meilleure intégration instinctuelle (...) une peur moindre du père, une relation amoureuse à la mère." (G. Mendel, *La révolte contre le Père, Une Introduction à la Sociopsychanalyse*, p. 185. Cet ouvrage part principalement des réflexions de Freud dans *Moïse et le Monothéisme*.)

331. Ibid. , p. 699

332. Ibid.

Au chapitre X de la première partie resurgit le double hostile, révélant bel et bien son identité divine :

"Eh bien, me dis-je, luttons contre l'esprit fatal, luttons contre le Dieu lui-même avec les armes de la tradition et de la science. " (333)

Le terme "armes" dit l'agressivité du sujet à l'égard de la forme suprême de l'autorité divine. Celles qu'il choisit sont spirituelles. Il s'agit en effet de la cabale ("tradition" suivant l'étymologie). Cette révolte se justifie par *l'histoire du monde*. Dans cette réécriture iconoclaste de *La Genèse*, le narrateur affirme le droit des génies du feu, auxquels il croit appartenir, à régner sur l'univers. Dans son "histoire du monde", le narrateur d'*Aurélia* remonte aux origines de la lutte entre le principe du bien et du mal. Ainsi, le choix du cadre temporel semble guidé dans l'oeuvre de Nerval par une logique d'ensemble qui serait celle d'un retour vers l'amont. Faust apparaît tout d'abord, moderne fils du feu. Puis, dans *Voyage en Orient* vient Adoniram dont on peut situer l'histoire au neuvième siècle avant Jésus-Christ. L'Histoire de Soliman ouvre elle-même une perspective sur le passé grâce à la remontée de la généalogie des fils du feu vers les origines : de Tubal-Kaïn, on en arrive à Kaïn lui-même. Enfin, dernière étape vers l'aube des temps, *Aurélia* évoque les luttes primitives entre les Eloïm et les serviteurs de Dieu qui, si l'on en croit la légende, vécurent avant la création des hommes :

"J'entrevois, comme en un souvenir, le premier pacte formé par les génies au moyen de talismans." (334)

La sensation de *déjà vécu* du narrateur l'apparente implicitement à la lignée de génies liés avec Satan. Le dragon ou serpent auquel sont soumis les Eloïm - les anges - n'est qu'une image de Satan d'après *L'Apocalypse* (335). Dans ses souvenirs de l'époque où les génies du feu ne se montraient encore que sous la forme monstrueuse de reptiles, le narrateur s'associe à leurs ébats :

"(...) dans le désordre de la nature ils se livraient à des combats auxquels je prenais part moi-même, car j'avais un corps aussi étrange que les leurs." (336)

³³³. Ibid. , p. 718

³³⁴. NPLIII, *Aurélia*, I, VII, p. 711

³³⁵. "Alors il se donna une grande bataille dans le ciel : Michel et ses anges combattaient contre le dragon, et le dragon avec ses anges combattit contre lui ; Mais ceux-ci furent les plus faibles, et, depuis ce temps-là, ils ne parurent plus dans le ciel. Et ce grand dragon, cet ancien serpent qui est appelé le diable et Satan, qui séduit tout le monde, fut précipité en terre, et ses anges avec lui" (Ibid. , note 5 de la page 711)

³³⁶. Ibid. , p. 712

L'identité démoniaque du sujet est à nouveau en cause. De ce récit se dégagent avant tout les luttes entre les esprits pour le partage du monde et l'oppression de l'homme par les dieux, fondateurs de royaumes ⁽³³⁷⁾. Le rapt de la cabale par ces esprits avides de puissance, puis la destruction du "talisman sacré" par les chrétiens ont mis fin à l'harmonie universelle. Nerval établit les rudiments et la généalogie de cette lutte éternelle entre les génies du feu et les dieux oppresseurs, combat dont les oeuvres précédentes nous ont fait part avec insistance. La dénonciation du catholicisme, fanatique et destructeur, rejoint les propos de Quintus Aucler dans *Les Illuminés* ⁽³³⁸⁾. Nerval établit une distinction entre une mauvaise interprétation de La Bible et la parole du Christ, entre catholicisme et christianisme ⁽³³⁹⁾.

Comme le montrera une étude détaillée, le chapitre X de la première partie marque un tournant dans le récit : le début de la descente aux enfers privilégie la rivalité du personnage principal avec Dieu en tant que génie et créateur. Pourtant, les oeuvres des génies du feu ne peuvent concurrencer la vie même. D'autre part, les habitants des enfers prennent fait et cause pour le double du personnage : tel Orphée, celui-ci rentre bredouille. Enfin, l'épisode débouche sur une révélation : châtié pour son orgueil, le personnage se précipite à terre en signe d'humilité. Ainsi, la relation conflictuelle avec Dieu se change ici en un rapport de soumission et d'amour tandis que ce dieu lui-même se métamorphose : prenant des proportions gigantesques et écrasantes dans la première partie, il adopte dans la deuxième les visages familiers et amicaux de connaissances du narrateur. Tout se passe comme si, après un premier acte de foi, au cours de l'initiation du personnage, le dieu tyrannique du catholicisme se dépouillait de son caractère oppressif et revêtait l'aspect clément du Christ.

Dans un premier temps, le chapitre X semble confirmer l'identité démoniaque du narrateur ou du moins sa parenté avec les génies du feu. C'est en effet une descente aux Enfers que nous présente ce passage d'*Aurélia*. La vision qui se déroule sous nos yeux peut être rapprochée de celle qui éblouit Adoniram lorsqu'il s'engouffra dans les entrailles de la terre. Le feu y est omniprésent. Il permet apparemment aux artistes que visite en rêve le

³³⁷. Ces esprits sont très semblables au Soliman de *Voyage en Orient* par leur pérennité : "Leur vie était de mille ans. De puissants cabalistes les enfermaient, à l'approche de leur mort, dans des sépulcres bien gardés où ils les nourrissaient d'élixirs et de substances conservatrices." (NPLIII, p. 713). Le texte précédant sera rapproché des pages 770-771 du tome II ("Les Nuits du Ramazan")

³³⁸. NPLII, p. 1141-1143. Nerval définit le début de *La Thracie* comme une "démolition passionnée du catholicisme." (p. 1143)

³³⁹. Quintus Aucler pense que les disciples de Jésus ont perverti sa doctrine pour asservir l'homme : "(...) il n'y a qu'un fou pour se réjouir et se trouver heureux qu'on le persécute, qu'on le maudisse, qu'on invente contre lui des calomnies ; mais les chefs du christianisme avaient besoin de pareils hommes." (p. 1142)

narrateur de rivaliser avec Dieu. "Un jet de feu" semble animer la créature - une sorte de lama ailé - fabriquée par leurs soins. Le narrateur suggère le caractère sacrilège de cette machine animée :

"Je m'arrêtai à contempler ce chef-d'oeuvre, où l'on semblait avoir surpris les secrets de la création divine." (340)

L'expression "feu primitif" employée par l'un des artisans suppose que les génies ont trouvé avant Dieu les secrets de l'âme et de la création. La déclaration de l'un des travailleurs achève de nous persuader qu'il y a pour Nerval un rapport d'identité entre *le* génie et *les* génies :

"Ces fleurs qui vous semblent naturelles, cet animal qui semblera vivre, ne seront que des produits de l'art élevé au plus haut point de la connaissance. "

L'"art", désignant indifféremment les techniques, l'industrie et les beaux-arts, est donc définitivement apparenté à une entreprise rivalisant avec la création divine. Pourtant, l'un des ouvriers minimise le pouvoir des génies du feu. Il n'accorde qu'aux dieux célestes la faculté de créer l'homme :

"Les hommes viennent d'en haut et non d'en bas : pouvons-nous nous créer nous-mêmes ?" (341)

Le restrictif "ne que" rabaisse le culte de l'art et la superbe des artistes prométhéens auxquels Nerval s'est toujours assimilé.

Par ailleurs, le récit sanctionne l'artiste révolté contre le créateur par un retournement de situation. Non content de reconnaître la supériorité du pouvoir céleste sur toutes les inventions humaines et sur l'art, l'ouvrier se désolidarise de notre personnage que révoltait l'idée d'un mariage entre son double céleste et Aurélia. Le motif du combat est pour ainsi dire reduplicé lors de la "scène du casino", où l'un des habitants du royaume du feu tente de calmer la colère du narrateur :

"En ce moment un des ouvriers de l'atelier que j'avais visité en entrant parut tenant une longue barre, dont l'extrémité se composait d'une boule rougie au feu. " (342)

Le narrateur est un réprouvé parmi les réprouvés, lui qui se voit également emprisonné par les hommes, combattu par l'esprit divin et châtié par les génies du feu auxquels il prétendait appartenir. Le combat tourne au désavantage du personnage qui avait entrepris d'affronter Dieu et son rival auprès de la femme aimée. Cette lutte évoque les protections dont s'entoure

³⁴⁰. NPLIII, p. 719

³⁴¹. Ibid., p. 719

³⁴². Ibid., p. 720

l'alchimie ⁽³⁴³⁾ et les avertissements des textes hermétiques à qui voudrait s'initier à l'art sans se purifier et sans s'être concilié la grâce divine ⁽³⁴⁴⁾. Cet épisode entraîne la métamorphose du personnage principal. Alors que la révolte, l'orgueil et l'égoïsme caractérisaient certains délires de la première partie *d'Aurélia*, son dénouement et la nécessité de reconquérir l'être cher marquent une nouvelle ère dans la vie de ce repent, soudain atterré par la perspective d'un salut compromis :

"Qu'avais-je fait ? J'avais troublé l'harmonie de l'univers magique où mon âme puisait la certitude d'une existence immortelle. J'étais maudit peut-être pour avoir voulu percer un mystère redoutable en offensant la loi divine." ⁽³⁴⁵⁾

La malédiction n'est plus désormais la promesse d'une gloire future favorisée par l'éviction certaine du Dieu tyrannique mais elle est seulement la marque d'une solitude et d'un opprobre imminents. Cette transformation et le ralliement des génies du feu au dieu contre lequel le personnage se révoltait, indiquent la métamorphose parallèle de ce dieu même. Nerval met par la suite en scène d'autres combats qui sont autant de signes de sa difficulté à se soumettre à l'autorité divine. Ces résurgences de la révolte, la dispute sur la barrière de Clichy ⁽³⁴⁶⁾, le soufflet administré à un inconnu, la menace de mort lancée à un facteur, provoquent un profond sentiment de culpabilité chez le sujet :

"Je me pris de querelle avec un facteur qui portait sur sa poitrine une plaque d'argent, et que je disais être le duc Jean de Bourgogne. Je voulais l'empêcher d'entrer dans ce cabaret. Par une singularité que je ne m'explique pas, voyant que je le menaçais de mort, son visage se couvrit de larmes. Je me sentis attendri, et je le laissai passer." ⁽³⁴⁷⁾

C'est un nouveau Dieu, plus clément et sans agressivité, un dieu d'amour et christique qui a remplacé le dieu paternel ⁽³⁴⁸⁾. Sa bienveillance met fin à la loi du talion. La larme interpelle

³⁴³. "Il doit toujours y avoir à la porte du laboratoire une sentinelle armée d'un **glaive flamboyant** pour examiner tous les visiteurs et renvoyer ceux qui ne sont pas dignes d'être admis." (Madathanus, *Aureum seculum redivivum* cité par S. Hutin, op. cit. , p. 20 - Nous soulignons.)

³⁴⁴. "J'avertis le chercheur, s'il veut prendre soin de son salut temporel et éternel, de ne pas se mettre en chemin du procédé terrestre avant de s'être tout d'abord débarrassé de la malédiction de la mort par le Mercure divin (...)" (J. Boehme, *De Signature Rerum*, in S. Hutin, *l'Alchimie*, op. cit. , p. 100)

³⁴⁵. NPLIII , p. 721

³⁴⁶. Ibid. , p. 733

³⁴⁷. Ibid. , p. 735

³⁴⁸. Les pleurs du facteur repellent le motif de la larme du Christ déjà présent dans bien des textes de Nerval et notamment de manière concrète dans *Octavie* (Ibid. , *Les Filles du Feu*, "Octavie",

le personnage au beau milieu d'un accès de folie agressive. Elle lui rappelle l'existence d'un dieu de bonté et la nécessité de se conformer à sa conduite pour obtenir le pardon.

La première partie d'*Aurélia* fait allusion à la quête du pardon se soldant d'ailleurs par un échec ; la deuxième insiste davantage encore sur le désir de rentrer dans les bonnes grâces de Dieu et de celle qui apparaît désormais comme une incarnation de la Vierge. Rejeté par les génies du feu qui prêtent main forte à l'union entre le double du narrateur et la femme convoitée, le narrateur veut renouer avec le christianisme et revenir à une foi sans mélange :

"L'humilité chrétienne ne peut parler ainsi. De telles pensées sont loin d'attendrir l'âme. Elles ont sur le front les éclairs d'orgueil de la couronne de Satan ... Un pacte avec Dieu lui-même ? ... Ô science! Ô vanité !" (349)

Cette ambition est bien entendu au-dessus de sa portée. La cabale à laquelle le narrateur consacre la suite de ses réflexions n'est pas à proprement parler une lecture orthodoxe de La Bible. Elle prolonge au contraire les raisonnements de Nerval sur l'unité des religions :

"Les dogmes et les rites des diverses religions me paraissaient s'y rapporter de telle sorte que chacune possédait une certaine portion des ses arcanes (...)" (350)

Il en arrive à exprimer une cosmogonie quasiment païenne, substituant au Créateur le feu primitif dont il était question dans la première partie d'*Aurélia*. Antérieure à la Genèse est la généalogie des génies du feu. S'il n'attend le pardon que d'en haut, il n'a en effet pas renoncé à croire en ses propres pouvoirs et en sa prise sur le destin. Il se reconnaît toujours une mission, "héros vivant sous le regard des dieux" (351) :

"Mon rôle me semblait être de rétablir l'harmonie universelle par art cabalistique et de chercher une solution en évoquant les forces occultes des diverses religions." (352)

L'alternance entre la théosophie et le christianisme, entre le culte de la nature et la foi en Dieu règne dans l'âme divisée du personnage. Une partie des délires théomaniaques dont il fait le récit reflètent son ambition de rivaliser avec Dieu et son agressivité. Cependant, d'autres rêves, les discours de l'homme éveillé et du narrateur traduisent son désir de conciliation et

p. 608 : "... la bizarre illusion que mon âme accepta sans peine, surtout après quelques gouttes de *lacryma-christi* mousseux qui me furent versés au souper ...")

³⁴⁹. Ibid. , p. 723

³⁵⁰. Ibid.

³⁵¹. Ibid. , p. 740

³⁵². Ibid. , p. 738

son voeu d'humilité. En ces moments, le regard des dieux surplombe en effet ses actions et le soumet à un jugement extérieur.

La deuxième partie d'*Aurélia* est rythmée par cette alternance entre le délire théomaniac d'un être croyant s'égalant à Dieu et les remords du sujet qui a retrouvé la foi grâce à l'amour. La hantise du salut et la religion de la mère obsèdent tour à tour l'esprit du narrateur abandonnant souvent ses convictions païennes pour faire amende honorable. Tantôt l'orgueil du personnage l'emporte au beau milieu de ses divagations, tantôt les prières à Dieu indiquent le fléchissement de sa superbe et son désir de conciliation. L'incipit de la deuxième partie d'*Aurélia* dans laquelle le personnage soliloque résume l'hésitation entre l'insoumission et le désir de reconnaissance au travail dans le discours conscient :

"Pourquoi donc est-ce la première fois, depuis si longtemps, que je songe à *lui* ? Le système fatal qui s'était créé dans mon esprit n'admettait pas cette royauté solitaire (...)

Elle, pourtant, croyait à Dieu, et j'ai surpris un jour le nom de Jésus sur ses lèvres. Ô mon Dieu ! cette larme, - cette larme... Elle est séchée depuis si longtemps ! Cette larme, mon Dieu ! rendez-la moi!" (353)

Envers de la révolte, la solitude et la souffrance. Malgré son orgueil, le sujet satanique aspire à retrouver la sensibilité première dont la privation est une torture. Tel Kain violemment affecté par les reproches de son père Adonaï, le personnage principal d'*Aurélia* pâtit de sa rupture avec Dieu. Prométhéen, il nourrit l'ambition de dérober le feu, voir de créer un feu central, lié aux divinités souterraines et maternelles, susceptible de rivaliser avec le feu solaire et paternel. Mais l'aspiration aux larmes dénote le souci d'éteindre la flamme de la colère grâce à l'intervention maternelle - l'eau est par essence un élément féminin - .

Le personnage n'obtient le pardon qu'en reconnaissant la préséance de Dieu auprès de l'aimée. Le fils du feu a trouvé son maître. Lui qui condamnait Dieu et protestait contre sa cruauté ou son indifférence, lui qui s'érigait en arbitre des religions et voulait briser ses chaînes, reconnaît enfin une autorité supérieure. Le personnage admet la préséance de Dieu auprès de la mère mystique, après avoir affirmé un droit plus ancien sur l'univers. Son renoncement à la suprématie le conduit à surmonter ses contradictions. Mais le problème est de savoir à quel dieu il se soumet ainsi. Dans la phrase "Elle, pourtant, croyait à Dieu", l'image du père céleste et de la mère divine se font écho. Le nom de Jésus-Christ vient compléter le couple. La trinité ainsi créée, qui n'est pas sans rappeler le triangle oedipien, réintègre le père exclu jusqu'ici de la relation affective entre la mère et son fils. Il ménage

³⁵³. Ibid. , p. 722

toutefois une alternative : le sujet n'a pas connu la malédiction pour revenir à la servitude religieuse. C'est à une religion libératrice et salvatrice, le christianisme, qu'il rend hommage et non à un dieu tyrannique. C'est devant le frère et non devant le père, devant un *alter ego* et non devant un rival qu'il s'incline :

"C'était bien lui, ce frère mystique, qui s'éloignait de plus en plus de mon âme et qui m'avertissait en vain ! Cet époux préféré, ce roi de gloire, c'est lui qui me juge et me condamne, et qui emporte à jamais dans son ciel celle qu'il m'eût donnée et dont je suis indigne désormais !" (354)

Les occurrences des termes de la famille du mot "frère" sont très nombreuses dans *Aurélia*. Est également très représenté le mot "soeur" (355). Le christianisme est la religion fraternelle, humble et sociable par excellence. Son égalitarisme l'oppose à la religion du père, ce père qui se montre tout simplement inaccessible de par ses absences et son caractère obtus (356). La fraternité étant une valeur hautement républicaine, on peut lire dans les textes utopiques de cette nouvelle un encouragement à la solidarité sociale et une critique de l'exclusion dont l'internement n'est qu'un exemple.

La collusion du messianisme chrétien et de la parole utopique révolutionnaire est très nette dans ce texte. Les deux aspects sont difficilement séparables. Nerval a lui-même associé le spirituel et le politique dans *Les Illuminés*, mais aussi dans *Les Nuits d'Octobre*, mettant en parallèle la mission de l'écrivain avec celle du prêtre ou du saint. Le narrateur des *Nuits d'Octobre* regrette de ne pas posséder le pouvoir miraculeux de guérir les maux de l'humanité et en particulier la misère des villes :

"Un simple écrivain ne peut que mettre le doigt sur ces plaies, sans prétendre à les fermer.

³⁵⁴. Ibid. , p. 725

³⁵⁵. NPLIII, *Aurélia*, p. 708 (" ... Nous nous embrassâmes comme deux frères de cette patrie mystique ...), p. 725 ("C'était bien lui, ce frère mystique, qui s'éloignait de plus en plus de mon âme et qui m'avertissait en vain !"), p. 726 ("Peut-être sera-t-il content de se voir suivi d'un frère de douleurs (...)), p. 745 ((...) un esprit se présente et me dit : "Viens, frère ! ..."), P. 746 ("... car vous avez des frères dans les vallées et des soeurs timides qui se dérobent au sein des bois !" , p. 746 ("Courage, frère, car c'est la dernière étape ") , p. 749 ("(...) et je bénissais l'âme fraternelle qui, du sein du désespoir, m'avait fait rentrer dans les voies lumineuses de la religion."), p. 750 ("(...) et me reconnut, me tutoyant et m'appelant frère"). Le terme d'âmes soeurs apparaît également p. 741.

³⁵⁶. "J'allai visiter mon père, dont la servante était malade, et qui paraissait avoir de l'humeur. " La deuxième relative semble se rapporter au père opposant à la bonne volonté du fils une fin de non recevoir tout comme le dieu tyrannique repoussant les inventions ingénieuses de ses fils dans "Histoire de Soliman et de la Reine du Matin." (Ibid. , p. 733)

Les prêtres eux-mêmes qui songent à sauver des âmes chinoises, indiennes ou tibétaines, n'accompliraient-ils pas dans de pareils lieux de dangereuses et sublimes missions ? - Pourquoi le Seigneur vivait-il avec les païens et les publicains ?" (357)

Dans *Aurélia*, les pouvoirs du génie sont accrus, ses dons poétiques sauvant Saturnin d'un isolement néfaste. La nouvelle reprend le message évangélique des *Nuits d'Octobre* et donne la fraternité pour clé de voûte d'une société meilleure. *Aurélia*, très imprégnée de la morale chrétienne, se fonde aussi sur certaines théories illuministes pour justifier la nécessité d'un universel amour, le respect de chaque créature, y compris des animaux et des plantes. Tous les êtres auraient une origine commune : la séparation ne serait pas le fait de la nature mais un déséquilibre que la société aurait à réparer pour retrouver son harmonie. Le personnage principal qui a refait surface grâce à la philanthropie se propose comme un modèle. Après avoir mené une vie égoïste et consacrée aux plaisirs - le personnage se compare à Dom Juan (358) et déclare avoir "mal usé de la vie" (359) - il retrouve le goût de vivre grâce à l'honnêteté et à la charité. Lui qui se reprochait d'avoir négligé ses parents et ses amis, mais aussi la femme qu'il aimait, tâche de se racheter par son humanité. Son acte de charité à l'égard d'une infortunée est un moyen de renouer avec la femme regrettée, symbole de sa bonté perdue :

"Un jour nous dînions sous une treille, dans un petit village des environs de Paris ; une femme vint chanter près de notre table, et je ne sais quoi, dans sa voix usée mais sympathique, me rappela celle d'Aurélia (...) On la renvoya, et je n'osai la retenir, mais je me disais : Qui sait si son esprit n'est pas dans cette femme ! et je me sentis heureux de l'aumône que j'avais faite." (360)

L'altruisme dont *Les Nuits d'Octobre* avaient déjà fait apparaître la nécessité sociale est à nouveau préconisée dans *Aurélia*, cette fois en tant qu'obligation morale. Puisqu'autrui n'est pas dissociable de nous-mêmes - nous retrouvons en l'autre une partie de ce que nous aimons - alors aimons autrui comme nous-mêmes. L'éthique de Nerval ne repose absolument pas sur une philosophie intellectuelle, sur la raison, mais sur la spiritualité d'une part et d'autre part sur l'élan du cœur. La sympathie est la relation sociale la plus satisfaisante et en même temps celle qui se commande le moins. Le rêve du personnage en offre une image :

"Je ne puis rendre le sentiment que j'éprouvai au milieu de ces êtres charmants qui m'étaient chers sans que je les connusse. C'était comme une famille primitive et céleste, dont les yeux souriants cherchaient les miens

357. Ibid. , *Les Nuits d'Octobre*, p. 335

358. "Après la visite du *convive de pierre*, je m'étais rassis au festin !" (Ibid. , p. 729)

359. Ibid. , p. 732

360. Ibid. , p. 733

avec une douce compassion. Je me mis à pleurer à chaudes larmes, comme au souvenir d'un paradis perdu." (361)

L'idée de famille est au coeur de la morale qui se manifeste dans *Aurélia*. L'égalité et la parenté originelle des hommes sont au principe d'une solidarité nécessaire. Cette philosophie s'inspire du christianisme. *Les Mémorables* célèbrent la pacification de l'univers en termes religieux :

"Hosannah ! paix à la terre et gloire aux cieux !" (362)

Mais pour Nerval, le Christ lui-même n'est pas seulement le messie. Il est aussi celui que porte un ouvrier, celui en qui les humbles ont placé leur foi :

"En tournant la barrière de Clichy je fus témoin d'une dispute. J'essayai de séparer les combattants, mais je n'y pus réussir. En ce moment un ouvrier de grande taille passa sur la place même où le combat venait d'avoir lieu, portant sur l'épaule gauche un enfant vêtu d'une robe couleur d'hyacinthe. Je m'imaginai que c'était Saint-Christophe portant le Christ et que j'étais condamné pour avoir manqué de force dans la scène qui venait de se passer."
(363)

Ici comme dans le passage où le narrateur reconnaît la supériorité spirituelle des simples sur les riches et les savants (364) , la force - c'est-à-dire aussi peut-être la foi - appartient au peuple. Alors que la plupart de ses rêves mettent en scène l'esclavage ou l'aveuglement du peuple, c'est ici un ouvrier qui soutient le Christ. Le narrateur vénère en lui la capacité de croire et d'agir, lui qui échoue sans cesse dans ses entreprises les plus banales. C'est l'ignorance du peuple qui lui donne la force de vivre et de porter sa croix (365). "Heureux les pauvres en esprit", disent *Les Béatitudes*, condamnant par avance les tenants de l'esprit critique (366). Rien d'explicite ne nous permet de tirer de conclusion politique de ce passage mais peut-être l'association du Christ et de l'ouvrier fait-elle du peuple son soutien et son incarnation. Le contexte littéraire et philosophique dans lequel Nerval conçoit *Aurélia* ne nous interdit pas de donner à cette allégorie une telle explication (367). Entre la compassion évangélique et les valeurs communautaires du socialisme naissant, entre la nécessité du

361. Ibid. , p. 707

362. Ibid. , p. 745 et 747

363. Ibid. , p. 733

364. Ibid. , p. 723 : "Il est bien difficile, dès que nous en sentons le besoin, de reconstruire l'édifice mystique dont les innocents et les simples admettent dans leur coeur la figure toute tracée."

365. "L'arbre de science n'est pas l'arbre de vie." (Ibid.)

366. G. de Nysse, *Les Béatitudes*, Desclée de Brouwer, "Les Pères de la Foi", 1979, p. 25

367. R. Rémond constate qu'en 1848 "(...) un syncrétisme s'opère entre le christianisme et la révolution" (R. Rémond, *La Vie politique en France*, op. cit. , p. 23

partage symbolisé dans le *Nouveau Testament* par la multiplication des pains et les théories politiques nouvelles, Nerval perçoit surtout les points communs.

Ce n'est pas à la seule religion que Nerval assigne le rôle de restaurer l'harmonie universelle. Le caractère orphique du personnage d'*Aurélia* n'est plus à démontrer. La citation de Virgile mise en exergue de la deuxième partie, les chants du personnage, sa recherche de l'harmonie confirment cette identité mythique. *Les Mémoires*, bien que rien ne rattache ce fragment à l'ensemble, sont un chant, si l'on en croit la composition par couplets et par refrains et cette indication :

"Du sein des ténèbres muettes, deux notes ont résonné, l'une grave et l'autre aiguë, - et l'orbe éternel s'est mis à tourner aussitôt." (368)

Nouvel Orphée, le poète réconcilie le ciel et l'enfer, le séjour des morts et celui des vivants. Mais Nerval donne au mythe orphique un prolongement social, déjà entrevu dans "Les Amours de Vienne". Il est le médiateur qui, grâce à ses chants, rend Saturnin au monde. Retrouvant l'enthousiasme de Rousseau pour les airs du passé, Nerval donne aux seuls chants rustiques le pouvoir de guérir les séquelles morales de la barbarie sociale :

"Ayant appris qu'il était né à la campagne, je passais des heures entières à lui chanter d'anciennes chansons de village, auxquelles je cherchais à donner l'expression la plus touchante." (369)

Ainsi la poésie, et en particulier les chants rappelant aux hommes leurs origines communes, ont le pouvoir de sceller à nouveau l'harmonie sociale perturbée par l'histoire. La poésie se présente comme l'antidote de la violence, vecteur d'un sentiment d'appartenance qui n'aurait rien d'aliénant.

Au cours du récit, le personnage principal d'*Aurélia* se métamorphose, passant du désespoir frénétique à la réconciliation et à la paix de l'esprit, adhérant pleinement à la morale chrétienne qui lui permet de mettre d'accord ses idéaux politiques et son besoin impérieux de croire. Esprit révolté et orgueilleux, il devient humble, reconnaissant par exemple la supériorité du simple sur le génie, en accord avec le message des *Béatitudes*. Son esprit critique et ses doutes le cèdent alors à l'autocritique et aux remords. Il serait cependant trop simpliste de s'en tenir à l'idée d'une conversion : il faudrait parler d'une synthèse et d'un retour à l'harmonie plutôt que d'un renoncement à soi-même. Le sujet ne saurait se contenter d'une

³⁶⁸. Comme le précise la note de l'édition de La Pléiade (NPLIII, p. 747), les deux notes rappellent les deux derniers vers du poème "El Desdichado" :

Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée
Les soupirs de la sainte et les cris de la fée.

³⁶⁹. Ibid. , p. 750

religion ou d'une foi simple et entière. Il est seulement capable d'admettre dans le fouillis de ses croyances l'existence de divinités orchestrant l'univers et dans la richesse d'un panthéon en continuelle expansion ⁽³⁷⁰⁾ un principe organisateur, celui de la trinité archétypale. D'autre part, il est difficile de se persuader de la résolution complète des contradictions déchirant la conscience du narrateur lorsque l'on met *Aurélia* en rapport avec la vie de son auteur et avec sa fin tragique. Le problème du suicide est directement évoqué par le *je* : il est selon lui la manifestation d'un manque de foi procédant d'un sentiment complet d'abandon ⁽³⁷¹⁾. C'est cette conviction qui poussait Adoniram à se jeter dans l'airain en fusion avant que son aïeul ne se manifeste à lui ⁽³⁷²⁾. Il se pourrait que la fin d'*Aurélia* ne fasse que masquer sous une harmonie factice l'absence de celui qui était l'objet de la révolte et la cause de la souffrance du narrateur : Dieu le père est curieusement absent du rêve final ⁽³⁷³⁾. Seuls les intercesseurs, la Vierge et le Christ considéré comme un frère, accordent nommément leur pardon. Le personnage maudit semble donc comme Prométhée promis à un supplice éternel ⁽³⁷⁴⁾.

L'édifice spirituel lentement reconstruit par le narrateur sur les ruines de l'esprit critique et de la révolte semble quelque peu précaire en l'absence du dieu paternel, tant imploré pourtant. Si sa religion n'a pas procuré à Nerval le repos de l'âme nécessaire, cet échec personnel ne remet pas en cause la valeur novatrice et universaliste de cette construction ambitieuse, destinée à combler le vide spirituel créé par le doute philosophique. Le père est inaccessible au narrateur qui ne peut atteindre que ses intercesseurs (l'oncle, l'épouse, le frère). Le fait que les personnages principaux tiennent généralement leur spiritualité de l'oncle - qui est d'abord un frère - est typique de la religiosité nervalienne. Nerval semble compenser l'absence du père par l'intensité des liens fraternels. La religion composite de l'écrivain est inséparable de ses préférences politiques et notamment de son

³⁷⁰. La religion scandinave vient le compléter.

³⁷¹. "Le désespoir et le suicide sont le résultat de certaines situations fatales pour qui n'a pas foi dans l'immortalité, dans ses peines et dans ses joies." (NPLIII, p. 731)

³⁷². "Seul ! je suis seul et maudit. L'avenir est fermé. Adoniram, souris à ta délivrance, et cherche-la dans ce feu, ton élément et ton rebelle esclave." (NPLII, *Voyage en Orient*, p.717)

³⁷³. Préparant l'absence du dieu paternel au sein du panthéon conciliateur de la fin d'*Aurélia*, la visite du narrateur à son père, apparemment anecdotique, était cruellement infructueuse : "De là j'allai rendre visite à mon père, chez lequel je laissai un bouquet de marguerites." (NPLII, p. 736) La visite, suite aux dévotions à la statue de la Vierge, semblait avoir pour but de ramener l'harmonie dans les rapports du narrateur avec ses parents comme le confirme la désignation métonymique de la mère par le nom des fleurs ("Marguerite", nous dit l'édition de *La Pléiade*, était l'un des prénoms de la mère de Nerval).

³⁷⁴. A moins que l'intercession de la femme aimée ait suffi, comme dans *Faust*, à fléchir le coeur du dieu muet et impénétrable dont il croit avoir obtenu le pardon. En effet, le prénom de la mère, "Marguerite", évoqué par la métonymie des fleurs rattache le sort du personnage à celui de Faust, sauvé par l'amour.

approbation au socialisme. La spiritualité de Nerval n'est pas seulement critique dans ses aspects négatifs ou dans sa contestation du père, elle l'est aussi par ce qu'elle propose. Dans *Les Filles du feu* et *Les Chimères*, par exemple, où l'idée de renaissance est importante, s'exprime une révolte constructive : dans ces textes, Nerval ne se contente pas de mettre en doute l'existence de Dieu ou de dénoncer sa cruauté. Il propose également une nouvelle spiritualité déjà élaborée dans diverses oeuvres publiées durant les années 1840, dans *Voyage en Orient* et dans *Les Illuminés*. Ainsi, sa critique des religions officielles débouche sur l'affirmation progressive de croyances personnelles susceptibles d'améliorer les rapports sociaux. Leur forme s'épure progressivement en trouvant son ultime expression dans le christianisme ⁽³⁷⁵⁾.

³⁷⁵. Cette hypothèse doit encore une fois être nuancée : n'oublions pas le caractère provisoire de ce que nous appelons la deuxième partie d'*Aurélia*, si toutefois cette ébauche était destinée à succéder à la publication du 1^{er} janvier 1855 dans la *Revue de Paris*.

III - L'AFFIRMATION

"J'aurai aussi peut-être à démontrer plus tard que l'affirmation est le résultat du doute, et que je ne suis pas si sceptique qu'il le paraît." (376)

La spiritualité de Nerval met clairement au jour le fondement inconscient de sa révolte. Elle donne à ses idées politiques une légitimation métaphysique. Pluraliste, Nerval nie la "royauté solitaire" de Dieu (377). Syncrétique, sa religiosité est exemplaire par sa tolérance, par son ouverture. Elle rapproche au lieu de diviser, opposant à la jalousie des dieux monothéistes son pouvoir fédérateur. En enseignant au lecteur le respect d'autrui, elle encourage la fraternité entre les peuples. Animiste et panthéiste, elle est en quête d'une plus grande solidarité entre les créatures, qu'elles soient ou non humaines. Le temps est maintenant venu de montrer que l'esprit critique nervalien n'est pas stérile, qu'il s'agit moins chez Nerval de nier la religion catholique que de lui rendre ce qu'il pense être son vrai visage en l'associant à d'autres croyances et à une réflexion sur la société. L'objet de la fin de cette partie n'est pas tant de définir l'idéal unitaire nervalien que de montrer comment Nerval dépasse la contradiction entre la révolte satanique et sa volonté de reconnaissance, entre les religions anciennes et les religions nouvelles, dépassant la révolte pour construire à son tour sur les ruines de la philosophie (378). En effet, aux mythes négateurs de Caïn et de Prométhée se superposent certaines représentations positives. Adoniram, Amphyon ne sont pas seulement des personnages en rupture avec un tyran et avec la société, ils sont aussi architectes, c'est-à-dire, symboliquement, les initiateurs d'une tradition (379). Les fréquentes références de Nerval

³⁷⁶. NPLIII, *Correspondance, A Paulin Limayrac*, 31 juillet 1853, p. 807

³⁷⁷. NPLIII, p. 722

³⁷⁸. C'est en effet au troisième chapitre qu'il appartiendra de décrire et d'expliquer pleinement les valeurs fraternelles nées de son affrontement avec le père.

³⁷⁹. "Enfin, nous étions du bâtiment, - et le mot se dit aussi au moral, attendu que le bâtiment n'exclut pas les poètes ; - Amphyon, qui élevait des murs au son de sa lyre, était du bâtiment." (NPLIII, *Les Nuits d'Octobre*, p. 324). Amphion, musicien, piqué par les reproches de son frère

à la franc-maçonnerie, les métaphores architecturales désignant la pensée religieuse et l'oeuvre d'art, traduisent sa volonté d'édifier un système cohérent à partir de la critique religieuse.

1) Pour une esthétique fusionnelle

Leur ambition créatrice oppose souvent les personnages nervaliens à la société et aux dieux. C'est en s'opposant à l'art officiel et à la Création qu'ils formulent et fondent leur esthétique. Le narrateur des *Faux-Saulniers* s'apparente à un alchimiste contrarié. Alors que le feuilletoniste recherche l'histoire de l'abbé de Bucquoy "pour un travail historique", le bibliothécaire le dévisage "avec attention, comme on regarde ceux qui demandent des livres d'alchimie." (380). De même que Bucquoy a réussi la fusion de la politique et de la théologie, l'écrivain voudrait marier le roman et l'histoire. Ses tentatives échouent en raison de l'amendement Riancey. Par la force des choses, la composition des *Faux-Saulniers* est placée sous le signe de la disjonction et de la bipartition. Le narrateur décrit cette particularité grâce à une métaphore culinaire et humoristique :

"Puisqu'il nous est défendu de faire du *roman* historique, nous sommes forcés de servir la sauce sur un autre plat que le poisson; - c'est-à-dire les descriptions locales, le sentiment de l'époque, l'analyse des caractères, - en dehors du récit matériellement vrai. "
(381)

Il utilise également la métaphore du découpage pour définir sa méthode de composition :

"A défaut d'enjolivements romanesques, on peut du moins découper des silhouettes pour le fond du tableau." (382)

Le narrateur rêve pourtant d'une écriture fusionnelle. Ses modèles sont des écrivains qui ont réussi l'alliance de l'invention et de l'histoire, Walter Scott bien sûr, mais aussi Froissart, Monstrelet ou Lamartine (383). Ces écrivains, en transgressant la séparation des genres, se rattachent à la tradition hermétique. En effet, l'imprimerie est dans *Les Faux-Saulniers*

Zéthos qui lui reprochait l'inutilité de son art, déplaçait comme par magie les pierres destinées à construire la cité basse de Thèbes dont ils avaient chassé Laios. Cette lyre lui avait été offerte par Hermès. Pour Nerval, Amphion représente aussi la revanche de l'artiste sur l'homme ordinaire (cette notion est très importante dans *Les Nuits d'Octobre*, où l'oisiveté du narrateur est le prétexte d'une interrogation sur le temps à l'ère industrielle.)

380. Ibid. , p. 18

381. Ibid. , p. 61

382. Ibid. , p. 17

383. Ibid. , p. 136

comme la métaphore de l'écriture. Elle l'est en tant que moyen d'éveiller l'esprit critique par la diffusion des informations et du savoir. Mais elle l'est également comme découverte liée aux arts du feu. L'art du fondeur et l'invention de l'imprimerie, dont nul n'ignore les origines *hermétiques*, s'apparentent à la plastique inventée par Adoniram.

Comme le narrateur des *Faux-Saulniers*, Adoniram, héros de l'histoire de Soliman et de la reine du matin, se propose d'innover une pratique artistique en rupture avec l'ordre apollinien et avec l'ordre tout court ⁽³⁸⁴⁾. Ce personnage est en conflit avec l'art académique par lequel Soliman illustre son règne. L'architecture préconisée par ce roi est un art de la segmentation et de l'ordre. Les "rues tirées au cordeau", les "maisons carrées toutes semblables, véritables ruches d'un aspect monotone" ⁽³⁸⁵⁾ sont l'expression d'un désir classique de "symétrie" que Nerval perçoit comme un appauvrissement de l'art. Soliman, qui ne jure que par l'or ⁽³⁸⁶⁾ montre que l'audace de la composition n'est pas davantage à sa portée que la hardiesse des formes. Paradoxalement, cet art pauvre du point de vue de la géométrie et limité du point de vue des matériaux, est pesant et surchargé. L'académisme s'allie à l'étalage des richesses pour faire de cette esthétique un idéal bourgeois. Les *Faux-Saulniers* et *Les Nuits du Ramazan*, publiés la même année (1850), comportent le même idéal fusionnel et les mêmes critiques de l'art officiel, distinct et rationnel. Alors que l'amendement Riancey bannit "ces deux mots bizarrement accouplés : "feuilleton-roman" ⁽³⁸⁷⁾, Adoniram rêve "des formes inconnues, des êtres innommés, des incarnations devant lesquelles l'homme a reculé, des accouplements terribles." Le "stylet", instrument commun au graveur et au scribe, doit être guidé par une imagination syncrétique, "entremêlant les fantaisies les plus bizarres." ⁽³⁸⁸⁾ Si Adoniram, et tout semble le prouver, est un reflet de Nerval, ses conceptions esthétiques expriment bien une révolte contre l'art officiel, la séparation des genres et la régularité des formes. C'est une conception originale du beau, une esthétique de l'étrange et du mélange qui naît dans le laboratoire de l'imagination et défie le Créateur lui-même ⁽³⁸⁹⁾. Cette esthétique de l'alliage et de l'alliance reflète la démarche intellectuelle de Nerval, d'abord analytique - critique - puis synthétique - fondatrice - .

³⁸⁴. L'ancêtre d'Adoniram dit appartenir à la descendance d'Hermès : "là s'élève le palais souterrain d'Hénoch, notre père, que l'Egypte appelle Hermès, que l'Arabie honore sous le nom d'Edris. "(Ibid. , p. 718)

³⁸⁵. Ibid. , p. 688

³⁸⁶. "Vous voyez, ô reine, que tout ici est d'or, et l'or est ce qu'il y a de plus précieux" (Ibid. , p. 689)

³⁸⁷. Ibid. , p. 5 (Nous soulignons)

³⁸⁸. Ibid. , p. 675 (Nous soulignons)

³⁸⁹. "Du haut des nuées, Jehovah le verrait et pâlirait de stupeur." (Ibid. , p. 674)

2) "Faire jaillir du désordre et des ruines la cité merveilleuse de l'avenir." (390)

Le paradigme de la ruine, associé à la philosophie rationaliste, s'oppose dans l'oeuvre de Nerval à celui de la reconstruction, de l'édification : Adoniram est un opposant religieux et politique, mais il est avant tout un architecte et un créateur. Deux autres séries sémantiques antagonistes, celle de la mort et celle de la régénération, redoublent le paradigme de la ruine et de la reconstruction. A travers ces champs sémantiques apparaît l'envers de la fonction critique : tout se passe comme si l'écrivain ébranlait les fondements religieux et politiques traditionnels pour édifier son propre système à partir de ce matériau composite, réagencé et refondu.

Dans la nouvelle "Isis", la ruine traduit la mortalité des religions païennes et catholique dont la première fut vaincue par la seconde et la seconde par le scepticisme de philosophes tels que Volney. Dans "Quintus Aucler", Nerval reprend cette image. Il met en correspondance la destruction matérielle des édifices avec la destruction de l'âme même des religions et de la vie :

"Ceux de nos pères qui s'étaient dévoués avec sincérité et courage à l'émancipation de la pensée humaine se virent contraints peut-être à confondre la religion elle-même avec les institutions dont elle paraît les ruines. On mit la hache au tronc de l'arbre, et le coeur pourri comme l'écorce vivace, comme les branchages touffus, refuge des oiseaux et des abeilles (...) furent tranchés en même temps (...)"
(391)

Cependant, le culte de la philosophie peut être à son tour comparé à son temple, inachevé et délabré : la même image de destruction s'attache à la religion et à la philosophie. Nerval embrasse du même regard les adversaires spirituels et se propose de construire sur leurs ruines respectives (392). A maintes reprises, il emploie la métaphore maçonnique de l'édification pour désigner son entreprise spirituelle. Mieux, à la fin des "Confidences de Nicolas", il mêle la métaphore de la germination et celle de l'édification :

"Il serait insensé d'établir sur ce qui n'est que décomposition efflorescente et malade (...) une base trompeuse où les générations croiraient pouvoir poser un pied ferme. " (393)

390. Ibid. , *Aurélia*, p. 723

391. NPLII, *Les Illuminés*, "Quintus Aucler", p. 1138

392. Dans "Sylvie", cf *supra*, p. 19

393. NPLII, "Les Confidences de Nicolas", p. 1074

La "base trompeuse" évoque les fondations d'un bâtiment et en même temps la renaissance après le chaos engendré par la Révolution française :

"Les grands bouleversements de la nature font monter à la surface du sol des matières inconnues, des résidus obscurs, des combinaisons monstrueuses ou avortées (...) l'hypothèse audacieuse y trouve les germes d'un monde." (394)

Le penseur et créateur travaille à partir d'un matériau intellectuel informe et non viable. De même, toute religion nouvelle s'édifie sur d'anciens lieux de cultes, comme le montre Nerval dans "Quintus Aucler" :

" (...) mais de l'objet détruit, il reste la place, encore sacrée pour beaucoup d'hommes. " (395)

C'est à partir de données anciennes qu'il doit élaborer la religion nouvelle.

La temporalité nervalienne, sa conception de l'art et sa religion forment un tout. L'idéal de la Renaissance qu'il fait sien dans son *Introduction aux Poètes du seizième Siècle* s'accorde avec l'image d'un éternel recommencement rythmé par le retour de certaines divinités sous différentes apparences :

La Treizième revient . . . c'est encore la première ;
Et c'est toujours la seule, - ou c'est le seul moment :
Car es-tu reine, ô toi ! la première ou dernière ?
Es-tu roi, toi le seul ou le dernier amant ? ... (396)

Dans le poème "Artémis" des *Chimères*, la confusion entre début et fin, entre premier et dernier illustre la conception temporelle cyclique de Nerval. Dans le poème "Delfica", le nombre important de verbes commençant par le préfixe -re (recommencer, reconnaître, revenir, ramener) va dans le même sens. Aussi la croyance de Nerval est-elle à la fois une et multiple : dans "Isis", il nous en délivre la clé et affirme croire en l'incarnation toujours différente du culte de la mère et de l'enfant. Cette croyance est palingénésique : adorer Isis, Cybèle, Vénus, ou Cérès, c'est adorer la "mère de la nature", la vie toujours recommencée (397). La résurrection de Jésus est ramenée par Nerval à la victoire du principe vital et maternel sur le principe paternel et mortifère :

394. Ibid.

395. Ibid. , "Quintus Aucler", p. 1138

396. NPLIII, *Les Chimères*, "Artémis", p. 648

397. Cf. la prosopopée d'Isis dans *L'Ane d'Or* d'Apulée cité par Nerval (NPLIII, "Isis", p. 620)

"Mais le troisième jour tout change : le corps a disparu, l'immortel s'est relevé ; la joie succède aux pleurs, l'espérance renaît sur la terre ; c'est la fête renouvelée de la jeunesse et du printemps." (398)

La renaissance à soi-même après une période d'étiollement, omniprésente dans l'oeuvre de Nerval (399), participe de ce sentiment religieux : le temps intime des narrateurs nervaliens est à l'image de cette lutte féconde entre les principes maternel et paternel. Dans *Aurélia*, la *vita nuova*, la renaissance du sujet après de douloureuses épreuves correspond à cette organisation temporelle fondamentale. Tout se passe comme si le sujet avait vécu en lui-même et pendant l'espace resserré d'une période de délire la lutte séculaire des religions monothéistes et polythéistes.

La victoire des religions antiques sur la religion catholique est celle d'un principe pacifique sur le monothéisme tyrannique. Alors que les cultes monothéistes cherchent à dominer le monde et l'embrasent de guerres fratricides, les religions polythéistes cherchent au contraire à unir les diverses confessions se partageant les croyances des hommes : la tolérance et la paix caractérisent le syncrétisme nervalien. Ce désir de préserver l'unité et l'harmonie reflète la désapprobation du poète à l'égard de tout fanatisme, qu'il soit politique ou religieux.

3) La religion réinventée

Les systèmes religieux que Nerval développe ne sont pas seulement remarquables par leur tolérance mais aussi par leur aspect composite. Dans le domaine religieux comme dans le domaine esthétique, il est fasciné par la capacité de faire du nouveau avec de l'ancien, de l'un avec du multiple.

Le panthéon nervalien - syncrétisme

Les poésies composées dans les années 1840 constituent l'un des exemples illustrant la volonté constructive et synthétique de la religion nervalienne. La spiritualité ne s'en absente pas sous prétexte que la toute-puissance d'un dieu unique est mise en cause, bien au contraire. De la philosophie des Lumières, Nerval garde la tolérance mais refuse l'athéisme. Les sonnets offrent en effet un panorama extrêmement étendu des religions universelles d'hier et d'aujourd'hui. Au sectarisme des religions en lutte, attachées coûte que

³⁹⁸. NPLIII, p. 623

³⁹⁹. L'épisode du "Baïram", situé de manière significative à la fin de *Voyage en Orient*, marque le renouvellement de toutes choses et notamment des "forces vitales" du narrateur, invité à se revigorer aux sources de l'Orient (NPLIII, p. 781-782)

coûte à évincer les croyances adverses, s'oppose la poésie de Nerval, recueillant l'héritage millénaire de tous les temples et de tous les autels. Ainsi, les religions orientales occupent une place de choix au sein du recueil : le bouddhisme et l'hindouisme sont évoqués dans le premier sonnet à travers les termes "Cathay" - qui renvoie à la Chine - et "Bénarès" qui désigne une ville et (par association d'idée) un fleuve sacrés ; les dieux égyptiens se voient également mis à l'honneur en la personne d'Isis et d'Osiris ⁽⁴⁰⁰⁾. De même, les religions de l'Antiquité grecque et romaine - que représentent par exemple Cybèle ⁽⁴⁰¹⁾ et Jupiter Ammon ⁽⁴⁰²⁾ - le disputent aux figures du nouveau et de l'ancien Testament. Mais sa croyance pluraliste s'oppose également à l'assurance d'un rationalisme incrédule. Dans le poème "*Pensée antique*" - plus tard intitulé "*Vers dorés*" - le credo panthéiste et la critique du rationalisme s'appuient mutuellement.

La religion originale de l'abbé de Bucquoy

L'abbé de Bucquoy est le héros des *Faux-Saulniers* ; il constitue également une figure d'opposant auquel le narrateur du feuilleton, personnage d'écrivain, s'identifie implicitement par de constants rapprochements entre ses aventures et celles de Bucquoy. Or ce dernier est loin de représenter l'orthodoxie catholique malgré son titre :

"Echappé comme par miracle à un grand danger, il fit vœu de quitter le monde et se retira à la Trappe. L'abbé de Rancé, - sur lequel Chateaubriand a écrit son dernier livre, - le renvoya comme peu croyant." ⁽⁴⁰³⁾

Bucquoy avoue avoir "jeté le froc aux orties" ⁽⁴⁰⁴⁾. Cependant, ces apparences ne doivent pas nous tromper. Renvoyé du couvent, l'abbé est un anticonformiste décidé à créer sa propre religion :

"A l'exemple des fakirs et des derviches, il parcourait le monde, pensant donner des exemples d'humilité et d'austérité. Il se faisait appeler *le Mort*, et tint même à Rouen, sous ce nom, une école gratuite." ⁽⁴⁰⁵⁾

Le personnage s'inspire des religions orientales, prenant exemple sur les "fakirs" et les "derviches". Véritable philosophe, il est dépourvu de tout préjugé et de tout fanatisme. Sa

⁴⁰⁰. NPLI, p. 734, "*A Louise d' Or Reine*"

⁴⁰¹. Ibid. , p. 738, "*Le Christ aux Oliviers*"

⁴⁰². Ibid. , note 6 de la page 661 (p. 1306)

⁴⁰³. NPLII, p. 94

⁴⁰⁴. Ibid. , p. 124

⁴⁰⁵. Ibid. , p. 94

démarche est universaliste, tolérante. Il n'hésite donc pas à remettre en cause le bien-fondé des institutions de son pays en prenant exemple de l'étranger. Fondant une école, l'abbé de Bucquoy va plus loin encore dans la voie de l'autonomie spirituelle : son prosélytisme le classe parmi les adversaires déclarés de l'orthodoxie. Il est susceptible de détourner les âmes au profit de sa propre secte et de propager ses idées peu catholiques. Ces activités hérétiques auraient d'ailleurs à elles seules justifié un emprisonnement, quand bien même l'abbé n'aurait pas été mêlé à des affaires politiques :

"Tels sont les antécédents qui, à Sens, auraient déjà fait quelque tort à l'abbé de Bucquoy, si le hasard ne l'eût fait confondre avec l'abbé de la Bourlie, fortement compromis dans les révoltes des Cévennes." (406)

L'homme d'Eglise reprend pourtant à son compte certains principes chrétiens sans doute peu appliqués alors dans les faits : la pauvreté et la charité - l'école qu'il veut ouvrir est gratuite (407) - , l'humilité. Sa spiritualité originale contribue à faire de l'abbé un personnage redouté par les autorités religieuses et politiques alors très solidaires. Cependant, à mesure qu'il s'éloigne du catholicisme, le prêtre se rapproche de la morale chrétienne et de Dieu. Dans ses écrits mêmes, il l'apostrophe comme s'il entretenait avec lui des rapports familiaux (408).

Comme l'abbé de Bucquoy, la plupart des illuminés proposent une spiritualité nouvelle, destinée à rapprocher les hommes divisés par des religions despotiques. Il n'y a pas pour Nerval de danger dans l'émiettement des croyances, des loges et des sectes : à chacun d'inventer sa religion personnelle à partir de celles qui existent puisqu'elles ne sont étrangères les unes aux autres qu'en apparence. Les multiples masques de ces cultes renvoient au double visage du Christ et de sa mère. Ce visage se dépouille progressivement de son masque dans *Les Nuits d'Octobre* puis dans *Aurélia* où Nerval ravive le sentiment religieux du lecteur. L'écrivain ne s'appuie pas sur des textes inconnus mais préfère redonner une actualité à *La Bible*. Il reprend à son compte en le transposant dans le cadre moderne de la ville le discours tolérant du fils au lieu du message vengeur de l'*Ancien Testament*. Le dix-septième chapitre des *Nuits d'Octobre* s'intitule "Capharnaüm" par référence à l'*Évangile*. La dernière étape de ce développement montre que Nerval cherche dans la confusion de ses croyances un principe organisateur.

406. Ibid. , p. 126

407. Ibid. , p. 94

408. "Ô mon Dieu, on vous confesse assez de bouche ; mais qui est-ce qui vous avoue de coeur ? (...)" (NPLII, *Les Faux-Saulniers*, p. 166)

4) Vers le dépouillement

Les Nuits d'Octobre et *Aurélia* tendent à résorber la multiplicité spirituelle du syncrétisme et du panthéisme dans une représentation divine unique : l'image du Christ et, dans *Aurélia*, celle de La Vierge, sont prépondérantes. Le narrateur d'*Aurélia* jette sur le syncrétisme de sa jeunesse un regard ironique. Alors que les oeuvres précédentes faisaient de Jésus le dernier avatar du rejeton d'Isis, le Christ devient dans le dernier texte inachevé l'âme de toute créature. Les oeuvres précédentes mettaient l'accent sur la diversité des masques et des incarnations de l'Esprit. Celle-ci semble revenir à une religion plus sobre : le panthéon se dépouille de ses ornements hétéroclites pour honorer un dieu omniprésent.

Modernisation de la morale évangélique

"Et toi, Capharnaüm, qui as été élevée jusqu'au ciel, tu seras abaissée jusqu'au séjour des morts"
(409)

Dans *Les Nuits d'Octobre*, le narrateur fait preuve d'un sens aigu de la solidarité et de l'humilité en partageant l'errance nocturne du peuple parisien. Non content de donner cet exemple, il cherche à faire appel à l'humanité et à la charité de ses lecteurs. La doctrine sociale *des Nuits d'Octobre* s'inspire fortement du *Nouveau Testament*. Nerval reprend à son compte la parole fraternelle de Jésus-Christ. La parabole supplante l'art laïque de la fable que Nerval prenait pour modèle dans *Les Faux-Saulniers*.

Nerval relit l'Évangile et en révèle à ses contemporains toute l'actualité : il convoque la charité chrétienne au service de la cause sociale qu'il veut défendre. La ville et ses habitants insoucieux de la misère, comme Capharnaüm fermée aux disciples de Jésus, sont stigmatisés par le narrateur dans de fréquentes allusions aux paraboles bibliques. Ainsi, la question suivante, adressée aux riches de ce monde, rappelle la parabole de *la brebis égarée* (410) :

"Pourquoi le Seigneur vivait-il avec les païens et les publicains ?"
(411)

409. *Évangile de Luc*, 10, 15

410. "Tous les publicains et les gens de mauvaise vie s'approchaient de Jésus pour l'entendre."

411. NPLIII, p. 335 (*Luc*, 15)

L'interrogation rhétorique doit susciter la réflexion du lecteur, remettre en cause ses préjugés sociaux. Le dix-neuvième siècle établit une équivalence entre le peuple et le mal, assimilant les signes physiques et l'être intérieur. Nerval tente de briser cette association fondée sur l'ignorance mutuelle des classes. Le *socialisme* de Nerval quitte le terrain historique de la lutte des classes, ou plus précisément, chez lui, de la lutte des races ⁽⁴¹²⁾, et se fonde sur l'amour. La philanthropie, l'altruisme, eux-mêmes édifiés sur la connaissance, en sont les maîtres-mots. Autre parabole biblique convoquée par Nerval, celle des aveugles, à mettre selon nous en relation avec la métaphore de la nuit : le "Café des aveugles" n'est que l'image de la cécité des contemporains de Nerval ⁽⁴¹³⁾. L'histoire de la chiffonnière suit la loi de l'inversion récurrente dans les textes évangéliques ("Et voici, il y en a des derniers qui seront les premiers, et des premiers qui seront les derniers" ⁽⁴¹⁴⁾, ou encore "Car quiconque s'élève s'abaissera, et quiconque s'abaisse sera élevé" ⁽⁴¹⁵⁾). Quant au narrateur, il s'égale à un Christ moderne. Non content de se poser en contempteur des lois par la déviance de son itinéraire, de ses moeurs (la femme Mérinos) et de son écriture, le narrateur des *Nuits d'Octobre* définit certains impératifs sociaux renouvelés de l'Évangile. Fréquentant ses semblables les plus défavorisés, il est la réincarnation du Christ qui pardonne aux pécheresses et aux fils prodigues : ainsi, il réitère le paradoxe mille fois énoncé selon lequel la ligne droite n'est pas le plus sûr chemin vers le salut. Le paradoxe est conforme à la morale évangélique, la rigueur et la raison étant souvent dans les *Écritures* le signe d'un grande sécheresse de coeur. Le renversement des idées reçues et des hiérarchies préétablies, l'une des formes les plus répandues de sa critique et l'instrument privilégié de la tolérance sociale, ne trouve pas seulement ses origines dans le carnaval et dans la culture populaire mais aussi dans le *Nouveau Testament* et dans *Les Béatitudes*.

Capharnaüm

Qu'en est-il alors de l'esprit critique ? Dès que Nerval admet la conformité de l'Évangile à son esprit d'examen et de réforme, il donne à ses personnages une bonne raison de croire et le repentir d'avoir douté. Actes de contrition et demandes d'intercession se succèdent : l'autocritique, "l'examen de conscience" ⁽⁴¹⁶⁾ se substituent au "libre examen", jadis la seule barrière du personnage contre l'impiété. Le personnage se confesse et plaide sa

⁴¹². Voir les références à A. Thierry dans *Les Faux-Saulniers*.

⁴¹³. "Il leur dit aussi : "Un aveugle peut-il conduire un aveugle ? Ne tomberont-ils pas tous deux dans le fossé ?" (Luc, 6, 39)

⁴¹⁴. Ibid. , 13, "La Porte étroite", 30.

⁴¹⁵. Ibid. , 14, "Instructions sur l'Humilité et sur la bienfaisance", 11.

⁴¹⁶. Le narrateur d'*Aurélia* évoque l'espèce "d'examen de conscience" auquel il se livre (Ibid. , p. 730)

cause auprès de Dieu, mettant son attitude passée, ses croyances impures sur le compte d'une éducation négligée par le père et confiée aux soins d'un oncle polythéiste et animiste :

"Le pays où je fus élevé était plein de légendes étranges et de superstitions bizarres. (...) Embarrassé au milieu de ces divers symboles, je demandai un jour à mon oncle ce que c'était que Dieu. "Dieu, c'est le soleil", me dit-il." (417)

Cette profession de foi animiste rappelle la religion égyptienne. Elle met la création sur le compte du feu primitif et pourrait avoir induit dans l'imagination du narrateur l'idée des génies du feu. A travers ce retour à l'enfance, le narrateur semble vouloir désormais prendre ses distances avec un héritage qui lui fut imposé par l'éducation : par un renversement singulier, c'est à ses yeux la philosophie qui, au lieu de la religion, devient le préjugé (418). La deuxième partie d'*Aurélia* est placée sous le signe du bilan, de la liquidation : le personnage sacrifie certaines "reliques d'amour et de mort" (419), marques d'un comportement idolâtre. Il médite sur sa vie passée et prend conscience de ses errements (420). Il prend de bonnes résolutions (421), jette un regard légèrement ironique sur le désordre de sa chambre et de son esprit :

"C'est un capharnaüm comme celui du docteur Faust." (422)

Ce lieu où régne la disparate ("les restes confus de plusieurs mobiliers dispersés ou revendus depuis vingt ans") est l'image de sa vie et de ses croyances hétéroclites. Le terme "capharnaüm" n'est pas dépourvu de connotations religieuses et péjoratives. Déjà évoquée dans *Les Nuits d'Octobre*, Capharnaüm est une ville biblique condamnée par le Christ en tant que cité peu accueillante à ses disciples. Cette "Babel" livresque, dévolue aux religions païennes et à la philosophie, ne porte pas la moindre trace de la religion chrétienne. Aussi cherche-t-il manifestement à rompre avec la période de son existence que représente cette chambre - et peut-être, avec la littérature qui serait le signe le plus apparent de sa vanité et de sa rivalité avec le créateur ? - . En rangeant tout ce fatras, le narrateur prouve plus ou moins son désir de mettre de l'ordre dans son esprit et de clore un épisode de sa vie :

417. Ibid. , p. 731

418. "(...) la crainte peut-être de m'engager dans les dogmes et dans les pratiques d'une religion redoutable, contre certains points de laquelle j'avais conservé des préjugés philosophiques." (Ibid. , p. 730)

419. Ibid. , p. 728

420. "Après la visite du convive de pierre, je m'étais rassis au festin ! " (NPLIII, p. 729).

421. NPLIII, p. 732 : "Je me dis : J'ai bien mal utilisé de ma vie, mais si les morts pardonnent, c'est sans doute à condition que l'on s'abstiendra à jamais du mal (...) Dès ce moment, essayons de ne plus mal faire (...)"

422. Ibid. , p. 742

"Avec quelles délices j'ai pu classer dans mes tiroirs l'amas de mes notes et de mes correspondances intimes ou publiques, obscures ou illustres, comme les a faites le hasard des rencontres ou des pays lointains que j'ai parcourus." (423)

Il admet désormais l'existence d'un principe organisateur au milieu des croyances composites auxquelles il ne peut renoncer définitivement. Rompre avec Capharnaüm, c'est purifier son esprit et réduire le syncrétisme à son principe fondamental, le couple formé par Marie et Jésus.

⁴²³. Ibid. , p. 743

Dans le débat entre l'esprit critique voltairien et l'apport révolutionnaire du rêve et de la folie, Nerval ne tranche pas. Parallèlement à la révolte contre le père dont témoigne sa double critique du rationalisme et du monothéisme, il se tourne vers une religion de la mère exceptionnellement clémente et accueillante. Cependant, à cette image maternelle bénéfique s'oppose le visage malfaisant de la Pandora qui témoigne du malaise et de la culpabilité du sujet prométhéen. L'orientation chrétienne d'*Aurélia* est la recherche d'un compromis entre le dieu paternel et le culte marial, dernier avatar de la religion éternelle de la mère.

La théosophie nervalienne réalise le dessein qu'elle s'était proposé : dépasser la contradiction entre philosophie et théologie. Dans une certaine mesure, les dernières oeuvres concilient également les principes diabolique et divin. Retrouver les points communs entre le christianisme et l'illuminisme, entre le christianisme et le culte isiaque, telles sont les différentes tentatives de Nerval pour surmonter l'opposition entre le culte de la vie et les religions du néant. L'aspect conciliateur de cette spiritualité composite ne doit pas masquer son caractère critique : d'une part, le rapprochement avec le père fait problème, comme nous l'avons montré à la fin de l'étude d'*Aurélia*. D'autre part, les valeurs prônées par Nerval, l'amour universel, la tolérance et la fraternité, s'opposent aux abus de la société industrielle et coloniale dans laquelle il vit.

Dans le troisième chapitre de cette étude, nous mettrons en lumière les choix sensibles dans lesquels s'incarnent les refus et les choix idéologiques de Nerval. Globalement, sa philosophie sociale et son idéal de synthèse religieuse trouvent leur expression dans une représentation unifiante du temps, de l'espace et de l'humanité tandis que la séparation est connotée négativement.

TROISIEME PARTIE

LES CHOIX SENSIBLES

L'examen de la position philosophique de Nerval nous permet d'emblée de former une hypothèse sur ses jugements sensibles. Dans sa quête spirituelle, Nerval oscille entre l'esprit critique voltairien et la critique de la raison. Il surmonte la contradiction entre rationalisme et onirisme et abolit avant les surréalistes la frontière entre le rêve et la vie (1). Cette démarche d'un "non-conformisme absolu" (2) semble plus révolutionnaire que toute critique isolée, remettant en cause les distinctions de l'esprit cartésien. Elle s'élève au-dessus du sens commun pour lequel chaque chose et chacun doit rester à sa place. La sensibilité de Nerval, sa perception du temps et de l'espace, semblent premières dans l'élaboration de sa philosophie humanitaire : hostile aux limites, il est amené à rétablir la *chaîne des êtres*. Postulant que les hommes et les différentes créatures ne sont pas d'une essence fondamentalement distinctes, il trouve une bonne raison de remettre en cause l'esclavage des uns par les autres et l'affrontement des peuples. Une grande partie des jugements politiques de Nerval semble donc s'appuyer sur la négation des limites et des conflits impliqués par l'altérité. Son intérêt pour les problèmes politiques de l'étranger et son goût du voyage témoignent de son ouverture et de son indépendance d'esprit. La dynamique de l'esprit critique s'assortit d'une valorisation de l'ouvert indissociable d'une philosophie de la liberté et de l'égalité : en s'attaquant aux cloisonnements spatiaux, Nerval s'en prend aux ségrégations mentales. En voulant supprimer les distinctions notionnelles (entre le rêve et la réalité par exemple), il espère aussi en finir avec l'exclusion sociale qui frappe aussi bien les misérables que les *fous*. Nerval puise à une double source son goût de l'ouvert : la philosophie voltairienne - fondée sur la tolérance - et les pensées utopiques qui trouvent certains de leurs fondements chez les illuminés et chez Jean-Jacques Rousseau.

Nerval implique personnellement ses narrateurs dans une recherche physique et morale de la liberté. Voyageurs, ils sont essentiellement libres et, très perméables aux croyances d'autrui, possèdent un pouvoir peu commun de métamorphose. Devenir l'autre, se mettre à sa place, n'est-ce pas pousser à l'extrême l'idéal philanthropique dont nous avons déjà noté l'importance pour Nerval ? La critique et la volonté de réforme sont équilibrées par des exemples qui ont une valeur didactique; le récit livre une expérience de l'altérité qui permet

1. "Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de *surréalité*, si l'on peut ainsi dire." (A. Breton, *Manifestes du Surréalisme*, "idées" Gallimard, 1963, p. 23) - "A plus juste titre encore, sans doute, aurions-nous pu nous emparer du mot SUPERNATURALISME, employé par Gérard de Nerval dans la dédicace des *Filles du Feu*." (Ibid. , p. 36)

2. Ibid. , p. 63. Dans le *Second Manifeste du Surréalisme*, A. Breton compte Nerval au nombre de ceux qui "ont vraiment voulu *dire* quelque chose" et ont rompu "avec la tradition imbécile du poète "dans les nuages" (Ibid. , p. 129). C'est, dans le contexte du *Manifeste*, accorder à l'oeuvre de l'écrivain une "valeur subversive" par opposition au formalisme de Desnos dont Breton fait alors le procès.

d'accéder à la compréhension d'autrui et d'espérer l'apaisement des conflits humains. Ainsi, l'oeuvre de Nerval nous incite à donner au terme "esprit critique" un sens élargi, la satire n'étant pas le lieu d'inscription privilégié de la subversion. L'imaginaire auquel Nerval se dévoue en partie ⁽³⁾ est lui-même réinvesti par une forme de contestation qui ne trouve pas seulement son expression dans le satanisme, dans la lutte avec le principe divin mais aussi dans le gommage des différences et dans la recherche de l'analogie : ainsi, *le double*, même s'il fait partie à la base des obsessions de Nerval, doit être mis en rapport avec son idéal fraternel.

Comme la représentation de l'espace, les problèmes de l'altérité et de l'identité sont en dépit - ou à cause ⁽⁴⁾ - de leur fondement délirant, étroitement liés avec les conceptions philanthropiques de notre auteur. Nerval, en pleine possession de ses moyens lorsqu'il retravaille le matériau brut de ses rêves et de ses fantasmes, est parfaitement en mesure de donner à ses visions une valeur allégorique et didactique, ce qui suppose de sa part un jugement moral sur le monde dans lequel il vit. Ainsi, Nerval ne se contente pas de placer l'imaginaire sous le contrôle de l'esprit critique, comme l'indiquent M. Jeanneret et M. Collot ⁽⁵⁾. Il nous semble en effet que la faculté de juger ne ressortit pas seulement pour Nerval à la raison. Dans *Aurélia*, Nerval décrit le cadre hétéroclite de sa chambre retraçant la confusion de son esprit. Il affirme par un véritable retournement dialectique :

"Il y avait de quoi rendre fou un sage ; tâchons qu'il y ait aussi de quoi rendre sage un fou." ⁽⁶⁾

L'antimétabole ⁽⁷⁾ ou commutation opère un renversement et suggère que l'imagination la plus débridée peut former le jugement : ainsi, le rêve prête à l'utopie nervalienne ses couleurs et ses paysages. Cherchons donc dans son imaginaire un enseignement en rapport avec ses idées sociales novatrices. Quant à sa *sensibilité altruiste* et à son tempérament indépendant, ils s'expliquent peut-être par sa familiarité avec la contrainte que la société oppose aux velléités d'évasion.

3. M. Collot, *Gérard de Nerval ou la Dévotion à L'Imaginaire*, "Le Texte rêve", P.U.F. , 1992

4. Nous avons cru montrer précédemment les liens profonds entre la contestation politique, la révolte spirituelle de notre auteur et son rapport conflictuel avec la figure du père.

5. "L'écriture et l'Imaginaire entretiennent, dans les dernières oeuvres de Nerval, un rapport d'une profonde ambiguïté, complicité et conflit mêlés. D'un côté, la tentation de l'Imaginaire (...) de l'autre, elle ne cesse d'être *mise en cause* par l'écriture, qui s'efforce de la maîtriser et de la mettre à distance." (Ibid. , p. 79)

6. NPLIII, *Aurélia*, II, VI, p. 743

7. "La métabole consiste à dire la même chose en d'autres mots. L'antimétabole, autre chose, avec les mêmes mots." (Gradus, *Les Procédés littéraires*, "10/18", Union générale d'Éditions, 1984, p. 54)

Il n'est pas étonnant que l'idéal de liberté et de fraternité affecte les représentations et la matière sensible du texte nervalien. Le personnage a *vécu* deux emprisonnements, en 1831 et 1832 (8). Il a été plusieurs fois interné pour des raisons, qui, tout compte fait, concernaient tant sa santé mentale que l'ordre public (9). Il ne distinguait pas lui-même l'internement de l'emprisonnement. Le 27 avril 1841, il écrivait depuis sa maison de repos à Mme Emile de Girardin :

"Je regrette bien de ne point vous avoir rencontrée après ma première incarcération. J'ai joui de quatre jours d'indépendance qui m'ont fait rentrer bien vite sous le joug *assez dur* du docteur Blanche." (10)

Les termes d'incarcération et de joug montrent combien l'écrivain souffre de cette atteinte à la liberté que constitue l'internement. La même lettre prouve qu'il ne distinguait pas non plus les prisons physiques et les barrières mentales, celles que la raison impose à l'individu par la manie de la distinction, du classement, de l'identification :

"Heureusement, le mal a cédé presque entièrement aujourd'hui ; je veux dire l'exaltation d'un esprit beaucoup trop *romanesque*, à ce qu'il paraît (...)"

Nerval ne se dérobe pas à ceux qui l'accusent de divaguer mais revendique en tant qu'écrivain le droit de se laisser prendre aux illusions qu'il a créés (11). Il oppose à l'étiquette de fou qui le gêne fort l'idée d'une excentricité choisie : l'espace métaphorise dans son oeuvre l'esprit de contradiction, le parcours fantaisiste des voyageurs nervaliens constituant un défi aux prescriptions des guides et aux lois de la raison. Ainsi, l'excentricité est présentée non comme une maladie mais comme une forme extrême de liberté. Elle reflète la situation souvent paradoxale de Nerval à l'égard d'autrui : signe d'originalité, de désinvolture à l'égard des normes, elle masque la quête de l'unité perdue. Dans sa fuite de l'individualisme urbain et occidental, Nerval cherche la société idéale. L'excentricité devient donc un mode de découverte du monde par lequel le narrateur retrouve un contact authentique avec autrui et vainc, même de manière provisoire, le sentiment d'abandon dont il est affligé depuis l'aube de sa vie. Cette communication, Nerval cherche à l'établir avec ses contemporains au point de souhaiter se confondre avec eux et de vouloir renoncer à sa propre identité ; mais dans cette quête de l'unité perdue, il ne se contente pas d'interlocuteurs aussi "ordinaires" qu'un cheik druse ou qu'une javanaise. La recherche de l'autre radical se prolonge, et ce surtout après 1850, par la quête d'une jonction temporelle : si s'approcher de l'autre permet d'atteindre ses

8. NPLI, p. 1630

9. L'ancienne édition de La Pléiade ne dénombre pas moins de huit internements et hospitalisations, sans compter les soins à domicile. APLI, p. XXXIII

10. NPLI, p. 1379

11. Ainsi, l'on pourrait accrédi-ter l'hypothèse de M. Leiris sur les troubles mentaux de Nerval, rejetant l'idée d'une folie subie et prêtant à l'écrivain la même "folie volontaire" qu'il a lui-même connue (M. Leiris, *L'Age d'Homme*, "Folio", Gallimard, 1939, p. 193)

origines - et tel est le cas en Orient - cette quête géographique ne peut que se doubler d'un voyage à travers l'histoire et vers l'amont. L'utopie fusionnelle investit à la fois l'espace et le temps. Elle est inséparable d'un altruisme fondamental et d'une responsabilisation de chaque être vis-à-vis de ses semblables. Les représentations spatio-temporelles de Nerval, du moins celles qui transcendent l'actualité et l'histoire récente, étendent la notion de fraternité sur l'axe de la diachronie : on pourrait, pour reprendre l'expression de Bakhtine, parler d'un *chronotope fusionnel* à propos des textes étudiés. Cette représentation sensible nous semble porteuse d'une intention critique étant donnée la biographie nervalienne. Lorsque Nerval s'en prend à l'exclusion et à la marginalisation, il sait en effet de quoi il parle, lui qui eut jusqu'après sa mort et jusqu'à maintenant un problème de reconnaissance sociale et littéraire.

La préférence de Nerval pour les espaces ouverts a une portée idéologique : l'espace est le lieu où s'inscrivent les rapports humains, où la politique et les conditions sociales se réalisent concrètement. Dès les élégies napoléoniennes, le mouvement est connoté positivement et rattaché à la liberté. Quant aux *Odelettes* et au poème "Cour de Prison", ils assignent à l'espace une valeur politique : si Nerval abhorre les espaces clos, c'est d'abord qu'ils symbolisent la misère, la finitude et les limites de la condition humaine. C'est d'autre part que la clôture est synonyme de coercition, mais également qu'elle fige la pensée, engendre l'intolérance et l'hostilité mutuelle des hommes. Ainsi, Nerval se distingue de la communauté humaine par son caractère rebelle et son esprit critique, mais il ne cherche à prendre ses distances que pour mieux reconstruire un espace fusionnel, celui de l'univers représenté dans le livre et celui du livre même grâce à la médiation duquel la communication avec le lecteur l'emporte sur la misanthropie. Aussi deux symboliques très différentes de la clôture s'opposent-elles *in fine* : l'espace fermé est tantôt un espace séparateur et contraignant, lié à l'application de la loi paternelle, tantôt un espace de communion. Son caractère bénéfique est lié à l'idée d'un retour à l'unité perdue et au contact avec la nature, c'est-à-dire à une époque où le sujet ne faisait qu'un avec la mère :

"De même que l'Enfant trouvé du "roman familial" renie ses parents sous le prétexte qu'ils sont indignes de lui, alors qu'en fait c'est lui qui aspire à rompre les liens, de même le héros romantique impute au monde de l'expérience commune l'étroitesse, le manque d'amour et d'unité qui sont l'effet de sa propre immaturité." (12)

Le voyage est orienté vers le giron maternel, Orient ou pays de l'enfance. Cette destination soutend le rejet d'une société occidentale et urbaine trop marquée par la présence de la loi et de la symbolique paternelles. Fuir le centre, siège de l'autorité politique et des abus de pouvoir consiste bien souvent dans le cas de Nerval à fuir l'espace paternel pour s'engager

12. M. Robert, *Roman des Origines et Origines du Roman*, "Tel", Gallimard, 1972, p. 121

dans un pèlerinage sur les traces de la mère. Ainsi, la contestation de l'autorité politique et de la réclusion coïncide avec la révolte plus profonde de l'enfant contre la double séparation que la vie lui a imposée : différenciation d'avec le couple parental mais surtout séparation d'avec la mère après sa mort dont il rend plus ou moins consciemment "le père" responsable.

I - L'ESPACE DES *PREMIERES POESIES*

Peu étudiées jusqu'à présent, les premières oeuvres de Nerval présentent déjà l'un des traits primordiaux des textes futurs : l'aspiration à la liberté y investit l'espace ; l'ouverture sur l'Europe et sur le monde y est déjà présente bien que Nerval n'ait commencé à voyager qu'en 1834 - son premier voyage en Allemagne aura lieu en 1839 - . Le poète y manifeste son aptitude à la compassion en dépit des frontières, se veut de la même patrie que tous les opprimés. L'amplitude de sa vision politique trouve un modèle dans le parcours de Napoléon lancé à la conquête de l'univers, et sa haine des limites reflète la métaphysique audacieuse déjà définie dans la deuxième partie de cette étude.

1) Patriotisme et universalisme

Nerval a toujours vu bien au-delà des bornes de son pays comme le montre M. Carle dans son ouvrage sur les premières années de la production nervalienne. Le patriotisme de ses premières années s'explique non par son chauvinisme ou par l'étroitesse de son esprit mais par sa position libérale :

"L'annexion de Nerval par la droite française se comprend par la lecture que celle-ci a pu faire de son nationalisme (...) C'était cependant pratiquer une annexion au mépris de l'histoire, le nationalisme ayant été, au moins dans la toute première moitié du XIXème siècle, l'apanage exclusif de la gauche historique." ⁽¹³⁾

Qui dit libéralisme dit patriotisme. Qui dit "Etrangers à Paris" dit participation de la coalition monarchique européenne à la Restauration. Qui dit influence culturelle de l'Allemagne et de l'Angleterre sur la France dit Romantisme, c'est-à-dire, avant 1830, mouvement accompagnant le retour à l'ordre ancien. Nul étonnement alors devant l'expression d'une certaine xénophobie de la part des libéraux, notamment sur le plan culturel : cette attitude,

¹³. M. Carle, *Du Citoyen à l'Artiste*, op. cit. , p. XIV

alors quelque peu dépassée sur le plan intellectuel et artistique - elle s'assortit en effet de déclarations en faveur du Classicisme - , est une pure offensive contre les représentants de la monarchie et contre ceux qui, à l'étranger, les ont toujours soutenus. Le poème "Les Etrangers à Paris" est particulièrement représentatif du patriotisme de Nerval : les Européens coalisés contre Napoléon apparaissent dans cette pièce extraite de *Napoléon et la France guerrière* comme de "nouveaux Vandales" déferlant sur la patrie (14).

Mais la haine de l'étranger ne s'exprime chez Nerval que par référence au libéralisme. De ce courant politique il retient également l'universalisme. Aucune nation opprimée ne le laisse indifférent : il prend le parti de la liberté en France mais aussi en Espagne, en Grèce, puis en Belgique, en Italie, en Allemagne et en Pologne, encourageant l'éveil des nationalités qui s'y fait jour. Son patriotisme ne l'aveugle pas : il approuve les révoltes nationales qui ont jadis soulevé les peuples contre Napoléon, blâme les interventions de la France contre les mouvements révolutionnaires européens. "Ipsara, *chant grec*" retrace la résistance héroïque des Grecs contre les Ottomans et leur massacre pendant cet épisode :

XX

Les barbares Ottomans

Ont fondé leur pouvoir sur des débris sanglants

Mais leur altière insolence,

Ne subsista pas longtemps,

Près de l'injure est la vengeance ! (15)

Nerval participe au philhellénisme ambiant mais il prend surtout la défense des nations contre les empires, des minorités contre les Etats. Cet engagement survivra aux modes comme le prouve *Voyage en Orient*. Ici, Nerval illustre déjà sa haine du pouvoir central. Elle se traduira ensuite par la défense des particularismes régionaux.

Autre marque de l'intérêt qu'il témoigne à l'actualité étrangère, Nerval compose "Chant d'un Espagnol" (16). Ce poème a pour sujet l'échec de la révolution inaugurant en 1823 "l'ignominieuse décennie" et la participation des armées françaises à la répression du libéralisme par Ferdinand VII. Dans ce poème, il donne la mesure de sa compassion. Le titre atteste en soi la sensibilité du poète aux afflictions d'autrui : il veut prendre la parole *en Espagnol* et non en étranger discourant sur le problème d'un pays indifférent. Pourvu que la liberté soit en cause, il pense appartenir à la même patrie. Le poème dénonce l'égoïsme de l'Europe et plus encore son travail en faveur du retour au calme :

14. NPLI, *Napoléon et la France guerrière*, "Les Etrangers à Paris", p. 91

15. NPLI, *Poésies diverses*, "Ipsara, *Chant grec*", p. 8

16. Ibid. , p. 11

Et l'Europe n'a pas frémi ?
 Et ranimant notre espérance,
 Tous n'ont pas pris notre défense ?
 Contre ce barbare ennemi !
 Non, ces étrangers homicides,
 S'il était tombé sous nos coups,
 Etaient comme des loups avides,
 Tous prêts à fondre sur nous.

La Pologne a également droit de cité dans les poésies de jeunesse de Nerval : "En avant Marche !", l'un des *Poèmes politiques* (14 mars 1831), fait allusion à la cause du nationalisme polonais ⁽¹⁷⁾. Nerval y dénonce la tyrannie des Russes. La lutte polonaise contre l'oppression tsariste, illustrée par l'insurrection de 1830-1831, avait été violemment réprimée par Paskiévitch. Celui-ci, autrefois très impliqué dans la lutte contre les armées napoléoniennes, allait voir ses services aux tsars récompensés par un poste de gouverneur de ce pays, après sa campagne de répression contre les nationalistes de Pologne. Cet épisode était d'autant plus connu en France que les représentants du romantisme polonais (Mickiewicz, Krasinski, Slowacki) s'y étaient réfugiés. Plusieurs comités de soutien avaient alors été créés. Dans le poème "En avant marche !", il est également question des mouvements d'indépendance en Belgique et du mouvement libéral ou carbonarisme italien qui, dès 1820, avait multiplié les loges secrètes. En 1831, les Autrichiens avaient durement réprimé les insurrections à la demande des souverains italiens, d'où l'évocation des martyrs de la révolution dans cette strophe du même poème :

En avant marche ! L'Italie !
 Les sépulcres de tes héros,
 Alors que la liberté crie,
 Ont de magnifiques échos (...)

Le terme "échos" évoque le lien étroit unissant les peuples solidaires contre la monarchie. Ce tour d'Europe mène enfin Nerval en Allemagne, dans ces quelques vers annonçant le sujet de *Leo Burckart* :

En avant marche ! L'Allemagne !

¹⁷. Nerval se montre solidaire des Polonais comme l'indique l'usage de la première personne du pluriel (Ibid. , *Poèmes politiques*, p. 310) :

En avant, marche ! ... Est-il une cause plus belle
 ?
 La Pologne encore nous appelle,
 Il faut écraser ses tyrans.

Hourra ! les braves écoliers !
Par la cendre de Charlemagne !
Voulez-vous être les derniers ?

L'adresse aux étudiants allemands marque l'élan de solidarité internationale entre jeunes gens attachés à défendre la liberté. Nerval fait allusion aux sociétés secrètes et au rôle du mouvement de La jeune Allemagne dans les émeutes de 1830 ; il en sera à nouveau question dans *Les Universités d'Allemagne* de Kolloff que Nerval signera de son nom et donnera en préambule à *Léo Burckart* (18).

Le poème "En Avant marche !" célèbre donc la diffusion européenne des idées libérales issues de la Révolution française. Mais l'épigraphe de Chateaubriand accompagnant ce poème élargit encore l'ampleur visionnaire du poème au continent africain :

"J'entendis ces mots prononcés distinctement en français : "En avant, marche ! ... " Je me retournai, et vis une troupe de petits Arabes tout nus qui faisaient l'exercice avec des bâtons de palmier." (19)

Nerval voit en Napoléon le symbole de la liberté en partance et un trait d'union entre les peuples. Cette représentation de l'empereur est durable puisque, dans *Voyage en Orient*, Nerval fait de Napoléon le défenseur des Egyptiens opprimés par les turcs. Attentif aux légendes, il évoque les chansons populaires célébrant le rayonnement universel de l'empereur et de ses généraux. Ainsi, dans *Voyage en Orient*, lors de la cérémonie du mutahir (ciconcision) à laquelle le narrateur a été convié, un vieillard chante en souvenir de Napoléon :

*"Tu nous as fait soupirer par ton absence, ô général qui prends le café avec du sucre ! ô général charmant dont les joues sont si agréables, toi **dont le glaive a frappé les Turcs**, salut à toi !" (20)*

La même nostalgie s'exprime à l'égard du général Barthélémy, considéré comme un pacificateur (21). Les personnages populaires, ceux dont l'influence se propage parmi les foules fascinent Nerval. Il rattache sa représentation de Napoléon au cliché du soleil. Comme le rayonnement de l'astre, son renom ne connaît ni entraves géographiques, ni obstacles sociaux. C'est pourquoi il incarne l'Universel.

18. NPLIII, *La Presse*, le 8 septembre 1839, p. 1021

19. NPLI, *Poèmes politiques*, p. 309

20. NPLII, *Voyage en Orient*, "Les Femmes du Caire", "Le Mutahir", p. 405 - Nous soulignons

21. "Que tu es donc beau, Fart el-Roumy (Barthélémy) , quand tu proclames la paix publique avec un firman à la main !" (Ibid. , p. 407)

Dans *Voyage en Orient*, paradoxalement, l'anglophobie est l'envers d'un désir de fusion. Alors que le chef militaire semble familier au peuple égyptien, l'Anglais se tient à l'écart comme si, mentalement, il était toujours entouré de son île. Nerval démystifie Napoléon, le rend plus familier en supposant impossible son allocution depuis les pyramides égyptiennes (22). A l'opposé, il stigmatise le caractère hautain des touristes anglais :

"En voyage, on fait vite connaissance, et, en Egypte surtout, au sommet de la grande pyramide, tout européen devient, pour un autre, un frank, c'est-à-dire un compatriote ; la carte géographique de notre petite Europe perd, de si loin, ses nuances tranchées ... je fais toujours une exception pour les Anglais, qui séjournent dans une île à part." (23)

Une association d'idées se crée dans l'esprit de Nerval entre le comportement "insulaire" de l'Anglais et la mémoire du traitement subi sous sa garde par Napoléon exilé à l'île de Sainte-Hélène. A travers cette opposition entre les Anglais et le personnage mythique, Nerval prouve qu'il appelle de ses vœux la fraternisation entre le peuple et le génie. Sa tolérance et son désir d'unité s'arrêtent là où commence l'esprit sectaire. C'est pourquoi les Anglais échappent à sa bienveillance habituelle.

L'universalisme des premières poésies libérales est notable. Dès 1826, Nerval soulevait le problème de l'esclavage dans les colonies françaises et, sans s'engager résolument en faveur de l'abolitionisme, campait d'un trait l'intolérable en la personne de Villèle, "Las d'exercer [son] bras sur des Noirs révoltés" (24). A travers ces différentes allusions à l'actualité étrangère, l'écrivain témoigne de sa compassion à l'égard des maux de l'humanité, sans distinction de culte ou de couleur de peau. Cette commisération annonce la philanthropie sociale préconisée dès les premières publications des *Illuminés*. L'universalisme libéral du jeune poète se conjugue avec un éloge du génie - de Napoléon - dont rien ne vient borner les possibilités : l'éloge du *sublime* est en soi, de par l'étymologie du mot, une infraction aux limites de la condition humaine. Ce choix est inséparable de la révolte métaphysique dont nous avons parlé dans la deuxième partie de cette étude. Ainsi, les premières poésies ne se contentent pas de transgresser les frontières géographiques, mais aussi les possibilités humaines.

Quoi qu'on ait pu dire de la nette distinction entre les textes satiriques et le reste de la production nervalienne, les représentations spatiales des premières oeuvres de Nerval traduisent les choix sensibles auxquels Nerval restera désormais fidèle : sa conception

22. "J'ai peur de devoir admettre que Napoléon lui-même n'a vu les pyramides que depuis la plaine" (Ibid. , p. 385, "La Plate-forme")

23. Ibid. , p. 386

24. NPLI, *Elégies nationales et Satires politiques*, "Epître à M. de Villèle"

dynamique de la liberté et son aversion pour les cloisonnements spatiaux, entraves à la transparence entre les hommes. Comme cet idéal fusionnel, l'universalisme des premières poésies est à mettre en relation avec le roman familial de Nerval. Pour le poète, l'histoire intime s'est confondue avec l'Histoire des peuples. En se lançant sur les traces de Napoléon, il réactive la mémoire de sa mère, morte en suivant les armées impériales. La marche interrompue de la liberté vers l'est de l'Europe est aussi l'itinéraire brisé d'un Orphée à la recherche de son Eurydice, désireux d'abolir la séparation suprême, la mort. L'idéal fraternel de Nerval et sa représentation de l'espace sont liés dès les débuts de sa carrière littéraire à son éternel *veuvage*.

2) L'élan brisé

Le *sublime*, le mépris des limites géographiques caractérisent l'empereur, personnage faustien que sa soif de puissance a élevé un temps au-dessus de la condition mortelle; l'élan qu'il a imprimé aux nations semble provenir de son énergie surhumaine :

I

Adieu, France, berceau de ma mourante gloire,
D'où l'éclat de mon nom éclaira l'Univers,
Toi qui m'accompagnais au jour de la victoire,
Qui me fuis au jour du revers.

II

Au monde entier j'ai déclaré la guerre,
Mes succès trop nombreux égaraient ma valeur,
Je fus vaincu ... mais par l'Europe entière;
L'Europe, dont j'étais vainqueur !

La première strophe célèbre le rayonnement de la France sur l'Europe et sur le reste du monde. Nerval ne part de considérations patriotiques que pour glorifier l'ambition démesurée de l'empereur dont le désir de puissance s'étend bien au-delà des frontières de la France et le pousse au-delà de son île natale. Dans le poème "La Victoire", le mouvement et l'énergie sont également les maître mot de l'épopée napoléonienne. L'allégorie antique de la Victoire, déesse traditionnellement représentée avec des ailes, traduit cet élan. On assiste d'abord dans ce texte à l'éveil de la nation et du peuple criant "Levons-nous !" pour aller au secours de la liberté ; puis est mise en évidence la possibilité d'une ascension sociale sous le règne de Napoléon Ier alors que l'écrivain nous présente à travers les satires sa propre époque comme très peu accessible à une jeunesse intègre :

La carrière des camps s'ouvrit brillante encore ;
Sortant de leur obscurité,

D'héroïques talents s'empressèrent d'éclorre
A la voix de la liberté (...) (25)

C'est enfin la course sans frein des armées, abolissant tout obstacle par un pouvoir invincible :

La voyez-vous sans cesse, animant leurs cohortes,
Avec ses ailes d'or, sur leurs pas s'élancer,
Des cités leur ouvrir la porte,
Et, comme la terreur, souvent les devancer ; (26)

La victoire est ici représentée en mouvement ; l'audace est le mot clé d'une époque ouvrant l'univers aux hommes courageux :

Il marche, et tout s'enfuit : son pied frappe la terre
Qui vomit des soldats sous ses pas belliqueux (...) (27)

Cette volonté prométhéenne, énergie communicative, a profité au monde entier mais le châtement des dieux est aussi retombé sur l'humanité. Le lien métaphorique entre le soleil ("l'éclat de mon nom") et Napoléon est probablement déjà motivé par l'existence d'une mythologie du feu chez Nerval : Napoléon sera bientôt un père de substitution pour Nerval qui va s'identifier au roi de Rome (28). Le père apparaîtra bien terne à côté de ce héros auréolé de gloire, "l'or noirci" de l'uniforme de *Labrunie* s'opposant à ce rayonnement (29). Dans "La Mort de l'Exilé", Nerval prête au personnage historique un pouvoir magique, un talisman qui n'est pas sans rapports avec la mythologie des fils du feu :

Mais ton âme n'a plus sa brûlante énergie,
Ton talisman sans force a perdu sa magie (...) (30)

Le mot "talisman" fait entrer ce poème en résonance avec *Voyage en Orient* et avec *Aurélia*, où il est question de l'alliance brisée par les dieux du nord :

"Malheur à toi, dieu du Nord, - qui brisas d'un coup de marteau la
sainte table composée des sept métaux les plus précieux !" (31)

Dans "La Mort de l'Exilé", Napoléon est justement dit vaincu par le vent du nord. On aurait donc dans l'un des premiers poèmes de Nerval la rencontre du mythe historique et du mythe

25. Ibid. , *Elégies nationales et Satires politiques*, "La Victoire", p. 172

26. Ibid. , p. 173

27. Ibid. , p. 174

28. Voir le poème "A Louise d'Or reine" où Isis quitte son époux légitime pour s'unir à son "frère" Napoléon (NPLI, p. 734).

29. NPLIII, *Promenades et Souvenirs*, p. 681

30. NPLI, *Napoléon et la France guerrière*, p. 94

31. NPLIII, *Aurélia*, p. 747. La table sacrée est dite plus haut "le premier pacte formé par les génies au moyen de talismans." (Ibid. , p. 711)

personnel. Napoléon, symbole du génie, se caractérise par une aura remarquable, c'est-à-dire par la faculté de communiquer son énergie et sa volonté à l'univers. Identifié au soleil, il devient l'âme et le principe du monde ; rien par conséquent ne semble pouvoir arrêter l'expansion infinie de son énergie communicative. Dans "La Russie", la démesure le distingue, mais son audace sacrilège précipite sa chute :

Mais ce n'est pas assez : quand pour lui tout conspire,
Quand d'un nouvel éclat tout son astre a relui,
Un destin plus brillant a de quoi le séduire ...
Cet empire dompté ... Qu'ai-je dit ? Un empire !
Le monde entier, le monde ... et c'est bien peu pour lui. (32)

Dans "La Russie", Nerval présente Napoléon comme un affamé d'espace, comme un Prométhée ou comme un Icare qui ne se satisfait pas de régner ici-bas (33) :

Arrête, esprit sublime ! arrête !
Du sort crains de braver les lois !
Dieu qui commande à la tempête
L'agite sur le front des rois ;
Son bras pourra réduire en poudre
Ton laurier, qu'on croit immortel, ...
Et tu t'approches de la foudre,
En t'élançant aux champs du ciel.

Le personnage s'égale par son orgueil aux héros mythologiques que châtiaient les dieux jaloux en raison de leur audace. La révolte métaphysique s'illustre chez l'un des premiers héros nervaliens par la transgression des limites spatiales qui lui sont imposées.

Alors que "La Victoire" privilégie le champ sémantique du mouvement et de la vitesse, "La Russie" qui lui succède marque un coup d'arrêt à l'expansion de cette créature trop audacieuse. Les champs sémantiques du mouvement et de l'ouverture font alors place à leurs contraires. Vient alors l'image d'une course qui se fige dans les glaces de l'hiver russe, d'un rayonnement qui s'éteint. "Fontainebleau", le poème suivant, évoque la *paralysie* frappant le héros :

Que peut Napoléon, si rien ne le seconde !
Partout abandonné, paralysé, trahi (...) (34)

32. NPLI, *Elégies nationales et Satires politiques*, p. 175

33. Ibid. , p. 175

34. Ibid. , *Elégies nationales et Satires politiques*, p. 181

Suit "L'île d'Elbe" bouclant le réseau sémantique de la clôture et de l'immobilité. Une image primitive du Prométhée enchaîné s'offre à nous dans le monologue de l'empereur apostrophé par une voix mystérieuse et prophétique, venue "des cieux ou des enfers" pour narguer son impuissance (35).

Elégies nationales et Satires politiques semblent donc anticiper la composition du poème "En avant marche !" : l'élan vers la libération puis le coup d'arrêt qui lui est porté forment les deux moments, l'un valorisé, l'autre déprécié, de la conquête bonapartiste et de la diffusion des idées libérales dans l'Europe de 1830. "En avant marche !", pièce des *Poèmes politiques*, associe le nom de Bonaparte au mouvement, à une dynamique de la liberté relancée par la Révolution de 1830. Ainsi, nonobstant le retour en arrière occasionné par la Restauration, une continuité historique semble s'établir entre la progression de la Grande Armée et la propagation du mouvement révolutionnaire à travers l'Europe en 1830. Le poète lance un appel aux opposants de l'Europe entière et les invite à recommencer le parcours des armées napoléoniennes :

Ah ! ah ! la route est belle, et chère à notre gloire ...
Toutes les plaines, là, sont des pages d'histoire ;
Mais combien de Français y sont ensevelis ! ...
Oh ! pourtant nous aurons l'âme joyeuse et fière,
Quand nos pieds triomphants fouleront la poussière
D'Iéna, de Friedland, d'Essling ou d'Austerlitz ! (36)

Le rêve d'union des peuples européens face aux monarchies coalisées se heurte aux réalités historiques. L'élan unificateur se brise : la deuxième partie du poème "En avant marche" ne dit plus le mouvement mais mime comme les poèmes successifs d'*Elégies nationales* le rétrécissement de l'espace. Il ne s'agit plus dans la deuxième partie du poème d'un univers sans frontières mais de la "cour" et d'une société sclérosée, proche du "marais fétide" décrit dans "Profession de foi". La bousculade pour les meilleures places suggère l'exiguïté du lieu, exigüité s'opposant aux vastes espaces promis dans la première partie du poème aux peuples réconciliés :

Tout cela vole, et rampe, et fourmille, et se pousse,
Tout cela pue autour de nous ! ... (37)

D'autre part, dans *Les Odelettes*, la solitude du sujet contraste avec la promesse d'union des peuples antérieure à la révolution : le personnage de "Cour de Prison" n'a pas de compagnon

35. Ibid. , p. 186

36. Ibid. , *Poèmes politiques*, "En avant, marche !", p. 311

37. Ibid. , p. 313

de cellule et s'exprime à la première personne du singulier. Dans ce texte, la contrainte pesant sur le sujet poétique s'oppose à la liberté inconditionnelle de l'oiseau et à la mobilité du vent.

A chaque époque de l'histoire porteuse d'espérance correspond l'expansion et l'infinité spatiale ; au rétrécissement des espérances humaines que mime le resserrement de l'espace correspondent la déception et l'amertume du poète. Ainsi, les premières poésies font clairement apparaître une dépréciation des limites, qu'il faut d'ailleurs nuancer : si, dans l'épopée napoléonienne, l'île (Elbe puis Sainte Hélène) est considérée comme le lieu de réclusion par excellence, au contraire, l'île des origines, la Corse, est envisagée positivement. L'ambivalence du lieu clos, espace tantôt coercitif et tantôt maternel, apparaît dès les débuts de la production poétique. Lieu originel, l'espace clos est apprécié en tant que point de départ, en tant que souche du génie rebelle, non en tant que séjour définitif, et ce pour des raisons métaphysiques : la mobilité est aux yeux de Nerval le symbole de la liberté humaine ; elle est encore le signe d'une révolte plus profonde comme en témoignent par ailleurs les liens de l'*homo viator* avec le satanisme. Le goût démesuré de l'espace est à mettre en rapport avec la révolte métaphysique de Nerval. C'est pourquoi il admire tant Napoléon auquel il donne l'envergure d'un fils du feu.

Quelque peu désillusionné sur les possibilités de conquête s'offrant à lui dans le contexte de l'après 1830, Nerval reformule l'image de l'*homo viator* de manière humoristique. L'excentrique - celui qui fuit le centre, la norme, les sentiers battus - représente la version burlesque de l'errance. L'étrangeté de ses pérégrinations prouve son indépendance à l'égard des contraintes intériorisées : il n'obéit pas à un itinéraire fixé rationnellement mais va au hasard de son caprice.

II - LE VOYAGE EXCENTRIQUE

"Le touriste idéal est essentiellement obéissant et docile." (38)

L'art de vivre excentrique est avant tout un défi à la raison et à l'idée d'un dieu horloger. Comme le montre M. Montabrut à propos de Sterne, l'univers excentrique est dominé par le "dieu du chaos" (39) : il se caractérise par la fantaisie, l'imprévisible. Nous aurions aussi bien pu parler de cette dimension plus subversive que contestataire de l'écriture nervalienne dans la deuxième partie de notre étude. Défier la raison revient pour Nerval à se distinguer des bourgeois et des hommes de science. Mais ce qui est en jeu dans l'excentricité, ce n'est pas seulement une façon de penser remettant en cause la maîtrise de l'homme sur un "ordre" universel d'ailleurs lui-même très problématique. L'excentricité, c'est la déviation de l'individu par rapport aux attitudes stéréotypées. Cette originalité s'exprime métaphoriquement par un rapport atypique à l'espace :

"Rupture par rapport à une norme, marque d'un errement, l'excentricité peut aussi à la fois se situer en dehors des habitudes reçues et se constituer comme refus de ces habitudes. Elle est comique et potentiellement subversive." (40)

Nombreux sont les récits de voyage où Nerval sacrifie au genre excentrique. Parmi eux, "Les Amours de Vienne", - comptés au nombre des *Essais romanesques* et contenant une lettre d'Henri de Brégéas à son oncle, - *Voyage en Orient* et *Lorely* ont été publiés respectivement en mars 1841, en 1850 et en 1852. Publiés à un intervalle assez long, ces textes ont pourtant été en partie composés au même moment. La lettre de Brégéas, fragment classé parmi les *Essais romanesques*, était à l'origine étroitement mêlée à la correspondance du narrateur de *Voyage en Orient* (41). Le chapitre "Une journée à Liège" de *Lorely*, inspiré par le voyage en Allemagne de 1838, a été publié séparément en décembre 1841, un mois avant la publication du début de l'introduction de *Voyage en Orient*, théoriquement associée au séjour à Vienne de

38. B. Lerivray, *Guides bleus, Guides verts et Lunettes roses*, CERF, 1975, p. 81

39. M. Montabrut, "Tristram Shandy ou les Paradoxes de l'Excentricité", in *L'Excentricité en Angleterre au XVIIIème siècle*, Presses universitaires de Lille III, 1976, 1er trimestre, p. 87

40. J.C. Dupas, "Joseph Andrews : L'Excentricité - D'un Discours carnavalesqué.", in *L'Excentricité en Grande-Bretagne au XVIIIème siècle*, p. 61

41. NPLII, p. 1388

1839-1840. C'est dire la difficulté de donner une signification à la chronologie des publications. Il faut considérer ces textes comme un tout - nébuleuse orientale ? - dans lequel l'excentricité du voyageur est une critique du conformisme et de la pusillanimité bourgeoise.

1) "Signé Fritz"

Les Amours de Vienne sont une partie détachée de *Voyage en Orient* (42). Ce texte a des liens très nets avec l'ensemble dont il a été séparé. La forme épistolaire est un premier point commun : elle met en place le dédoublement du sujet à l'égard de lui-même que l'on observe aussi dans le récit oriental - dans *Voyage en Orient*, le destinataire de la correspondance semble un double raisonnable du narrateur - . Cet épisode humoristique fait écho au chapitre II de *l'Introduction de Voyage en Orient*, publié pour la première fois en 1840 et intitulé "L'attaché d'ambassade". Chacun des deux textes comporte un éloge déguisé de la liberté et contient une critique voilée du conformisme en voyage.

Pour C. Pichois, les deux correspondants des *Amours de Vienne* sont des images de Nerval :

"Le cousin Fritz, c'est Gérard vu par le docteur Labrunie ;
Henri de Brégéas, c'est Gérard tel que son père voudrait le voir." (43)

D'après cette affirmation (44), Nerval se plairait à se représenter sous les traits d'un bohème, d'un voyageur excentrique ; il joue avec l'image stéréotypée que ses amis se font déjà de lui. N'oublions pas que Nerval sort de la crise de février 1841 au moment où il écrit *Les Amours de Vienne* et que Jules Janin a encensé dans un article nécrologique son "imagination vagabonde" (45). Au lieu de se défendre de cette image fantasque, il en force le trait. Dans cet essai épistolaire, Nerval prend parti pour le caprice et le vagabondage. Il raille le conformisme de certains fonctionnaires : l'auteur de la lettre, Henri de Brégéas, ne voyage que par devoir. La critique est indirecte. Nerval n'intervient évidemment jamais en faveur de Fritz,

42. Ibid.

43. NPLI, p. 1737

44. L'identification est telle que certains des premiers textes de *Voyage en Orient* sont signés Fritz (NPLII, *Bibliographie des Publications*, p. 1387)

45. Nerval a lui-même employé l'expression de manière ironique dans une lettre à Félix Bonnair du 14 mars 1841 : "Faites donc d'immenses remerciements à Janin pour l'excellent, le cordial, l'étonnant article qu'il a bien voulu consacrer à mes *funérailles* (...) A propos je n'ai pu lire encore son article : on ne m'en a laissé voir que *Le Siècle*, afin dit-on de calmer mon imagination vagabonde ! (...)" (NPLI, p. 1375-1376)

le voyageur excentrique. La stratégie de l'écrivain est de laisser le discours de Brégéas se détruire de lui-même : toute la lettre est placée sous le signe de "l'ironie citationnelle" consistant à feindre de mimer le discours d'autrui pour mieux faire ressortir son ridicule ⁽⁴⁶⁾.

La performance est très forte puisque la lettre est une citation d'une seule pièce et ne permet pas l'introduction de signaux ironiques. Nous sommes face à un discours dont la simple transcription fait à elle seule éclater le ridicule. Cependant, le point de vue du récit est celui du personnage conformiste. Dans sa révolte même contre l'image du fils idéal, Nerval est dépendant de ce modèle et ne peut l'exorciser qu'au prix d'un exercice parodique. La *Bibliographie des Publications de Voyage en Orient* ⁽⁴⁷⁾ nous apprend d'ailleurs que ce récit a été un temps subordonné au point de vue supérieur, enchâssant, de Brégéas : une lettre de Fritz, l'actuel chapitre VI de l'introduction de *Voyage en Orient*, était emboîtée dans celle de l'attaché d'ambassade, signe que le surmoi dominait le ça. Dans la version définitive de *Voyage en Orient*, au contraire, l'épisode de l'attaché d'ambassade est conté d'un point de vue entièrement extérieur et sur le ton d'une raillerie sans ambiguïtés. L'histoire de l'attaché d'ambassade a été composée avant *Les Amours de Vienne*, mais, en choisissant la première version, Nerval, confinant le double raisonnable dans le rôle de destinataire de sa relation de voyage, a nettement pris ses distances avec une image de soi conformiste.

La nudité de l'attaché d'ambassade est une passerelle entre les deux textes. Dans *Les Amours de Vienne*, Henri de Brégéas y fait allusion lorsqu'il s'adresse en ces termes à son oncle :

"Un attaché d'ambassade sans chaise de poste, m'avez-vous dit, c'est un ... Je crois que vous avez employé cette comparaison : c'est un colimaçon sans coquille (...)" ⁽⁴⁸⁾

Cette comparaison évoque un passage de *Voyage en Orient*, dont le comique tient à la péripétie qui dépouille le fonctionnaire de toute enveloppe extérieure, vêtement ou voiture. Dans les deux textes, Nerval critique l'être prisonnier de son apparence, incapable de se dépouiller, même en voyage, des attributs sociaux qui le protègent et en même temps l'emprisonnent, l'empêchent de prendre contact avec autrui et de vivre une métamorphose bénéfique. Dans *Les Amours de Vienne*, tout oppose l'épistolier, Henri de Brégéas, au personnage dont il parle, son cousin Fritz. Ce contraste se manifeste par un rapport totalement différent à l'espace et au voyage. Alors que Brégéas se déplace pour servir l'Etat, son cousin voyage pour son plaisir :

⁴⁶. C. Kerbrat-Orecchioni, "L'Ironie comme Trope", *Poétique*, février 1980, n°41, p. 108-127

⁴⁷. NPLII, p. 1388

⁴⁸. NPLI, p. 688

" (...) qu'il ait promené par le monde ses goûts d'artiste, ses prétentions d'esprit, ses amourettes folles, et ses mille caprices qui choquent toutes les idées reçues, vous savez, mon oncle, que je m'en préoccupe fort peu. " (49)

Dans le cas de Brégéas, le voyage s'apparente au droit chemin, à la "carrière" au sens étymologique du terme (50). Au contraire, le parcours de Fritz est d'une excentricité presque caricaturale :

"J'étais parti de Paris pour aller voir notre oncle ; j'ai pris par la Bourgogne, afin d'éviter la monotonie de nos routes du Centre. J'ai fait un coude pour voir le Jura, puis pour voir Constance, la ville des conciles (...) " (51)

Le caprice, c'est-à-dire la forme superlative de la liberté, gouverne la trajectoire de Fritz tandis que Brégéas est astreint à un itinéraire déterminé par ses ambitions sociales. Fritz évite systématiquement les centres et voyage toujours à la périphérie. Le caprice de son parcours est symptomatique de l'anticonformisme du personnage, fuyant les axes prévisibles comme les idées reçues. Le mot *topos* retrouve grâce à la métaphore du voyage son sens premier : le conformisme et la fantaisie s'inscrivent dans un comportement, dans un rapport à l'espace. L'esprit critique nervalien, parce qu'il se conjugue avec l'excentricité, est une façon de penser mais aussi une façon de vivre. L'opposition entre les deux personnages est complétée par le rapport radicalement différent qu'ils entretiennent avec l'argent et qui se répercute sur leur manière de se déplacer. Brégéas, appointé par l'Etat, voyage en chaise de poste tandis que Fritz effectue à pied son parcours, annonçant les confessions du narrateur désargenté de *Lorely* (52). La temporalité du voyage s'en trouve modifiée : si le premier va droit au but et considère les pays traversés comme quantité négligeable, le deuxième se donne le loisir de la découverte. A la ligne droite correspondent le temps travail - le temps argent - et le principe de réalité. Au détour correspondent le temps loisir et le principe de plaisir. Comme le laisse prévoir cette opposition, le fonctionnaire se voue à l'utile, valeur typiquement "philistine". Il se considère lui-même comme un instrument, ne ripostant pas à cette affirmation de l'un de ses supérieurs :

"Il faut bien qu'un attaché serve à quelque-chose." (53)

On décode sous cette réplique l'ironie de Nerval qui, non content de remettre en cause le mode de vie bourgeois, exhibe les illusions sur lesquelles il repose.

49. Ibid. , p. 689

50. "mais je songe sérieusement à ma carrière (...)" (Ibid.)

51. Ibid. , p. 690

52. NPLIII, "Les Voyages à Pied", p. 24

53. NPLI, p. 688

On peut imaginer que cette lettre met en scène le discours d'autrui sur soi, étant données les circonstances dans lesquelles elle a été écrite. Nerval prouve donc sa distance d'avec lui-même et sa lucidité à l'égard de l'opinion qu'on a de lui. Mieux, il est capable de sourire de cette image et de la retourner à l'envoyeur : le carriériste Brégéas vaut-il mieux que Fritz le vagabond ? Ce texte nous amène à nous interroger sur le bien-fondé de toutes les lectures de Nerval mettant au premier plan son désir éperdu de reconnaissance sociale. Notamment, Lieven d'Hulst pense l'abondante production littéraire de 1841 motivée par la hantise de "son avenir littéraire gravement compromis." (54). Philippe Destruel renchérit en montrant que la temporalité nervalienne est orientée vers le futur, c'est-à-dire vers le souci de la postérité :

"*Lorely* marque le moment où Nerval, ayant pris conscience du passage irrémédiable du temps, pose le problème de sa pérennité d'écrivain dans le devenir des hommes ; il se situe dans une lignée artistique, il évalue les chances de sa postérité (...)" (55)

Le souci de gloire n'est certainement pas étranger à Nerval, mais il nous semble abusif de prendre le désir de reconnaissance sociale pour la motivation artistique majeure de l'écrivain, là où il affiche surtout son mépris pour ceux qui le rejettent et pour leurs valeurs.

2) *L'attaché d'ambassade*

Voyage en Orient renoue avec la trajectoire capricieuse et anticonformiste des *Amours de Vienne*. La maîtrise du narrateur sur son itinéraire n'est pas complète. Loin de ressentir cet état de fait comme une aliénation, il pense qu'un certain fatalisme et que l'abandon de toute idée préconçue, y compris sur le programme du voyage, ne peuvent que contribuer à son agrément. En cela, il se distingue des *voyageurs organisés* qui ont pu le précéder.

Le sens propre du terme "attaché" n'avait jamais été si heureusement réactualisé que dans *Les Amours de Vienne*, dont les deux personnages rappelaient "Le loup et le chien" de La Fontaine :

- Attaché ? dit le Loup : vous ne courez donc pas
- Où vous voulez ?- Pas toujours, mais qu'importe ?
- Il importe si bien, que de tous vos repas

⁵⁴. NPLIII, p. 945

⁵⁵. P. Destruel, *L'écriture nervalienne du Temps dans les volumes de 1850-1852*, Thèse pour le Doctorat dirigée par le Professeur Max Milner, Paris III, 1991, Tome I, p. 46

Je ne veux en aucune sorte,
Et ne voudrais pas même à ce prix un trésor
Cela dit, maître Loup s'enfuit, et court encor ⁽⁵⁶⁾.

Le jeu de mots persiste dans le chapitre II de l'introduction de *Voyage en Orient*, où Nerval s'ingénie à faire subir à un attaché d'ambassade l'épreuve initiatique du détachement. Dans cet épisode intitulé "l'attaché d'ambassade" ⁽⁵⁷⁾, une opposition s'établit entre le sujet narrateur et le diplomate, représentant de la bourgeoisie. Le prologue de ce chapitre digressif insiste sur la totale disponibilité du narrateur qui refuse tout itinéraire fixé à l'avance :

"Tu ne m'as pas encore demandé où je vais : le sais-je moi-même ?" ⁽⁵⁸⁾

Ce "je" qui entretient une correspondance de voyage et se laisse mener par le hasard est un autre Fritz ⁽⁵⁹⁾. Objet du blâme de Brégéas dans *Les Amours de Vienne*, il est maintenant en position de force : comme la situation d'énonciation respective des deux lettres, l'histoire de l'attaché d'ambassade est placée sous le signe du renversement et plus précisément sous les auspices du renversement carnavalesque. Alors que les critiques de Brégéas sur Fritz étaient pleines de sérieux, celles du narrateur sur l'attaché sont humoristiques. Dès le début de la narration, les italiques nous signalent l'ironie du narrateur et son intention de jouer sur le sens des mots :

"C'était un simple *attaché*, très flatté de rouler, aux frais de l'Etat, dans une belle chaise de poste neuve, bien garnie d'effets et d'argent."

Le jeu avec le sens propre révèle la contrainte physique et morale pesant sur le fonctionnaire voué à un itinéraire imposé. Le récit s'ingénie à détruire cette belle aisance et cette situation trop confortable, à faire sortir le personnage de la routine : à la faveur d'une inondation, "l'attaché" se trouve allant à veau-l'eau. Cette péripétie prive le fonctionnaire des avantages que lui prête sa "belle position" sociale ⁽⁶⁰⁾. Ici, il y a également un jeu de mots avec le sens propre de "position" : la fable montre comment le hasard s'oppose à la stabilité d'une *situation*, d'un *établissement* et remet en cause l'orgueil des *assis*. Dépouillé des signes de sa fonction sociale, le personnage se retrouve à égalité avec le commun des mortels :

⁵⁶. La Fontaine, *Fables*, I, VI, p. 39 ; Nerval connaissait bien les fables dont il cite un passage dans *Les Faux-Saulniers* qu'il place sous la protection de "la statue rêveuse du bon La Fontaine" (NPLII, p. 118). Il en faisait l'éloge dans *Introduction aux Poésies de Ronsard*.

⁵⁷. NPLII, p. 178

⁵⁸. Ibid.

⁵⁹. D'ailleurs, certains des premiers chapitre de *Voyage en Orient* furent signés Fritz lors de Leur première publications (NPLII, Bibliographie des Publications, p. 1387)

⁶⁰. NPLII, p. 178-179

" (...) en arrivant au rivage, notre employé diplomatique se trouva seul et nu sur la terre comme le premier homme." (61)

Dénoncer la comédie sociale, tel est le but satirique du récit. Nerval suggère que l'habit fait le moine lorsqu'il imagine une autre péripétie : échanger les costumes du maître et du valet. Mais le maître n'est pas assez sûr de lui pour accepter cet échange :

"L'attaché frémit de cette proposition. (...) Il avait trop vu *Ruy Blas* pour admettre ce moyen." (62)

La référence au théâtre et à une pièce très récente (1838) appuie la portée satirique du passage. Le théâtre, en devenant la métaphore de la société, révèle l'arbitraire de la hiérarchie. La réplique de Ruy Blas à Don César, alors qu'il porte la livrée de son maître Don Salluste, remet en cause la bonne distribution des rôles sociaux :

Non, je suis déguisé quand je suis autrement. (63)

Démasquant les apparences sociales, Nerval aborde une réflexion sur le costume - son intérêt pour le problème est très sensible dans l'ensemble de ses impressions de voyage - . Dans le même épisode, l'attaché d'ambassade est amené à revêtir l'uniforme d'un lancier :

"L'attaché produisit très peu d'effet au maire et au notaire de la ville, surtout sous l'habit qu'il portait." (64)

Ici, Nerval relativise l'autorité dont l'uniforme revêt tout fonctionnaire en montrant qu'ils tiennent à bien peu de choses et que la reconnaissance sociale est toujours à la merci du moindre accident.

L'allusion de Nerval à *Ruy Blas* n'est pas seulement motivée par la permutation des rôles entre le maître et le valet, mais aussi par le rapport entre Don César et Ruy Blas. Le premier, absolument libre, correspond à l'aspect fantasque du narrateur nervalien. Le deuxième manifeste au contraire le caractère "domestique" du personnage, pour prendre une image conforme à la fable de La Fontaine. Dans son dialogue avec Don César qui se compare à un "oiseau" et dit aimer "l'espace", Ruy Blas assimile l'absence de but avec la liberté :

A quoi bon travailler ? Vers un but invisible
Je marchais, je croyais tout réel, tout possible,
J'espérais tout du sort (...) (65)

61. Ibid. , p. 179

62. Ibid. , p. 180

63. V. Hugo, *Ruy Blas*, I, 3

64. NPLIII, p. 181

65. V. Hugo, *Ruy Blas*, I, 3

Le clin d'oeil à la pièce de Victor Hugo engage une représentation du poète qui l'oppose à l'ensemble de la société bourgeoise : Victor Hugo avait exalté dans ces vers la liberté du "bohème" (66) et les vertus de l'oisiveté. L'intertexte hugolien redouble l'image d'un narrateur scindé en deux aspects : le bohème et l'homme prudent, raisonnable. Mais il y a ici de la part du narrateur la volonté de rompre en lisière avec le bon fils qui est en lui. Le sacrifice de l'attaché sur l'autel du rire, la mort symbolique de ce personnage est pour le narrateur une deuxième naissance. Ici, l'aspect régénérateur du rire l'emporte sur le caractère purement négatif de la critique ; la symbolique de l'eau - le fleuve inondé emportant la voiture de l'attaché - accompagne ce baptême d'un narrateur délivré des contraintes carriéristes imposées par un père trop exigeant. Le voyage même, avec son cortège d'impondérables, devient la métaphore de la vie où l'esprit se doit d'être toujours en éveil (67) sous peine de se satisfaire de lui-même et de se scléroser.

Ainsi, le voyage devient dans bon nombre d'écrits romantiques la condition nécessaire de la création, qu'elle soit poétique ou romanesque. Le voyage, c'est l'espace offert ; c'est aussi une ouverture du destin multipliant les possibles et notamment les possibles narratifs. Mais les parcours excentriques sont aussi de la part du narrateur un moyen de déjouer la surveillance policière. L'itinéraire capricieux de ses promenades dans Vienne vise à égarer les espions autrichiens lancés à ses trousses :

"Dès les premiers jours, j'avais cru m'apercevoir que j'étais suivi dans toutes mes démarches ... Tu sais avec quelle rapidité et quelle fureur d'investigation je parcours les rues d'une ville étrangère, de sorte que le métier d'espion n'a pas dû être facile à mon endroit." (68)

Le personnage se joue de l'essoufflement et de l'étonnement de son poursuivant lorsqu'il s'arrange pour tomber "nez à nez" avec lui. Mais la liberté du touriste contraste avec l'impuissance d'un écrivain autrichien dont il dit faire la rencontre dans l'épisode suivant. Il définit ainsi la situation des artistes autrichiens :

"Ils deviennent aisément les familiers et les amis des grands seigneurs, dont l'amour-propre est flatté de leur accorder une ostensible protection. Aussi les

66. Ibid. : *Ruy Blas* - Je te retrouve, après quatre ans, toujours le même,
Joyeux comme un enfant, libre comme un bohème,
Toujours ce Zafari, riche en sa pauvreté,
Qui n'a rien eu jamais et n'a rien souhaité !

67. Comme le dit H. Bouillier, "Ce que craint Nerval, c'est l'engourdissement de l'esprit, son enlèvement dans la vase du trop connu. L'exotisme réveille et vivifie. L'exotisme ressemble en somme à la poésie en ceci qu'il ne faut concerter aucun plan." (H. Bouillier, "Homo viator : Gérard de Nerval et l'Exotisme" in *L'Herne*, "Gérard de Nerval", 1980, p. 135)

68. NPLII, *Voyage en Orient*, Introduction, IX, p. 221

invite-t-on à des fêtes. Seulement il faut qu'ils apportent leur instrument, leur *gagne-pain* : c'est là le collier. " (69)

Nerval joue délibérément sur l'opposition entre la liberté totale de son personnage et la situation réelle de Grillparzer dont s'inspire cet épisode (70). La métaphore de l'attache est décidément filée par l'écrivain et l'idée d'une référence à La Fontaine, confirmée par l'usage du mot "collier", semble plus qu'une intuition. Dans *Voyage en Orient* comme d'ailleurs dans *Les Faux-Saulniers*, la critique de l'oppression s'insère dans une représentation signifiante de l'espace. La fixité, ou encore le voyage en ligne droite vont de pair avec l'asservissement : ils caractérisent le parcours (ou l'absence de parcours) d'individus prisonniers de leur carrière ou d'un Etat, cantonnés dans le cercle étriqué d'un espace nettement délimité ou même enserrés dans le carcan d'une fonction sociale. Au contraire, la liberté est associée aux parcours sans but et sans autre logique que l'oubli de soi et la connaissance d'autrui.

Après avoir posé clairement sa conception du tourisme en liberté, le narrateur de *Voyage en Orient* la met en pratique. Au Caire, le personnage veut prendre ses distances avec les guides et préfère se perdre dans le labyrinthe des rues plutôt que de se contenter des curiosités imposées à tous les visiteurs. Il souhaite au moins se donner l'illusion de prendre des risques et non se reposer sur un itinéraire tracé d'avance. Le passage suivant et notamment l'usage du verbe "comploter" indiquent qu'il lui faut ruser pour s'écarter du droit chemin, que ce soit avec son drogman ou avec son ami peintre et photographe :

"En acceptant la promenade proposée, je complotais une idée plus belle encore : c'était de me faire conduire au point le plus embrouillé de la ville, d'abandonner le peintre à ses travaux, et puis d'errer à l'aventure, sans interprète et sans compagnon. " (71)

L'excentricité semble une grave infraction aux codes de la "bonne conduite touristique". Le personnage, à la recherche d'un contact direct avec l'extérieur, ne veut pas d'intermédiaire entre ses sens et la réalité. Pour que ce contact lui procure du plaisir, il faut d'abord en passer par une *recherche du spontané*, de la surprise :

"D'ailleurs, qu'est-ce qu'une belle perspective, un monument, un détail curieux, sans le hasard, sans l'imprévu ?" (72)

Le narrateur de *Voyage en Orient* traite de manière humoristique tous les obstacles s'interposant entre l'Orient et lui. La tyrannie des guides bénévoles n'est pas le moindre sujet de plaisanterie :

69. Ibid. , p. 224

70. Ibid. , Notes et Variantes, p. 1346, note 1

71. Ibid. , p. 282

72. Ibid. , p. 283

"Il [le guide] cherche un but de promenade et un moyen de vous ennuyer de ses remarques et de s'amuser des vôtres." (73)

Plus loin, le narrateur dit comme le Fritz des *Amours de Vienne* (74) vouloir garder l'incognito car être vu empêche de voir :

"Je me prive, autant que je puis, en voyage, de lettres de recommandation. Du jour où l'on est connu dans une ville, il n'est plus possible de rien voir."
(75)

Autrement dit, pour peu qu'il ne fasse pas la preuve de son autonomie, le touriste fraîchement débarqué est la proie facile des cicérones séduits par la perspective d'une distraction ou d'une rémunération. Les guides appointés sont plus tyranniques encore que les compatriotes oisifs. Le narrateur suggère de manière humoristique que son attitude trop libre inspire du mécontentement à son *drogman* et semble ainsi moins le maître que l'obligé de son serviteur :

"Je le soupçonnais de n'être pas très satisfait de ma conduite de la veille. Un voyageur qui se passe de drogman toute une journée, qui rôde à pied dans les rues du Caire, et dîne ensuite on ne sait où, risque de passer pour un être bien fallacieux." (76)

Les nombreuses tentatives du voyageur pour aller à la rencontre d'un Orient authentique se soldent par des échecs répétés. Le narrateur libéré de ses accompagnateurs et seul dans le Besestain ne parvient pas vraiment à l'aventure. Il rencontre sans cesse des compatriotes malgré ses tentatives pour rencontrer la population autochtone. La filature de deux femmes, le conduit pour ainsi dire à la case départ :

"Mais en vérité, ce ne serait pas la peine d'aller au Caire pour me marier dans une famille française." (77)

Le caractère humoristique de *Voyage en Orient* tient à ces multiples tentatives d'évasion hors de "certains lieux reconnus convenables" (78) et surtout à l'impossibilité pour le narrateur de fuir le connu. *Voyage en Orient* est une quête sans cesse reconduite de l'aventure et de sensations nouvelles à l'horizon de laquelle est presque toujours la déconfiture : le narrateur, confronté à un Orient introuvable, comble son insuffisance par le récit fabuleux. Il donne le sentiment de ne jamais pouvoir profiter de sa liberté. Sans cesse un gêneur vient l'assister au

73. Ibid.

74. "A Vienne, il est descendu dans une auberge de faubourg, voulant, dit-il, garder le plus strict incognito." (NPLI, p. 691)

75. NPLII, p. 391

76. Ibid., p. 291

77. Ibid.

78. Ibid., p. 311

moment où l'aventure allait peut-être commencer. Tout se passe comme si l'Orient authentique, frappé d'interdit ou tout simplement illusoire, se dérobaît à lui.

Dans *Lorely*, le narrateur tient également à sortir des *itinéraires* imposés aux touristes. Les comportements excentriques semblent dès lors trop nombreux dans les impressions de voyage pour ne pas renvoyer à une géographie personnelle où l'Orient et le Nord seraient des pôles privilégiés.

3) "Une tournée de flâneur"

Nous avons noté dans la première partie de cette étude les implications historiques et politiques du récit de voyage. Nous avons remarqué que l'aspect subversif de ce texte tenait moins à un discours qu'à l'expérience même du voyage et notamment à la fréquentation du peuple. Ce choix touristique révèle la modernité de Nerval en tant que voyageur, attentif aux petites gens plus qu'aux vieilles pierres. On peut voir dans ce parti-pris folkloriste une contestation radicale, déjà énoncée dans *Les Amours de Vienne* et *Voyage en Orient* et qui passe par la revendication de l'excentricité. *Les Faux-Saulniers* la mettaient à l'honneur, *Les Illuminés* pratiquaient "l'éloge de la folie" (79). *Lorely* poursuit cette veine humoresque comme l'indique l'apostrophe à Erasme, auquel Nerval s'identifie par le biais d'une étymologie fantaisiste :

"Ô Erasme ! - dont je porte humblement le nom traduit du grec, - inspire-moi les termes choisis et nécessaires pour rendre l'impression que m'a causée Amsterdam au retour. " (80)

A diverses reprises, l'écrivain pratique comme son modèle l'éloge paradoxal. Eloge paradoxal du peuple dont nul artiste ne doit rougir (c'est l'épisode de la querelle autour de Rembrandt), éloge paradoxal de la folie et de l'originalité (l'excentricité étant figurée en tant que telle mais aussi comme euphémisme de la démence). Janin voit en Nerval un "enfant", "un poète, un rêveur, un de ces jeunes gens sans fiel, sans ambition, sans envie, à qui pas un bourgeois ne donnerait en mariage même sa fille borgne et bossue" (81) ? Qu'à cela ne tienne ! L'écrivain accentue les traits qu'on lui prête. Il ne se défend pas d'avoir cédé aux attraits de la folie et dit vouloir encore lui succomber :

79. NPLII, p. 885

80. NPLIII, p. 212

81. Ibid. , p. 5 et p. 4

"Oublions la mort, oublions le passé, et ne nous méfions plus, désormais de cette belle *aux regards irrésistibles* que nous n'admirons plus avec les yeux de la jeunesse. " (82)

Le souhait traduit l'aspiration étrange à une divagation contrôlée ou à une autosuggestion désillusionnée : la Lorely (la folie, l'Allemagne, Aurélia ?) est à la fois irrésistible et décevante ; le sujet veut s'égarer mais cette volonté, traduite par l'impératif, est en contradiction avec la notion même d'égarement. Le compromis entre ces deux termes contradictoires, la divagation et la conscience, c'est la fantaisie : Nerval ne dément pas, il dévie l'accusation. S'il paraît fou, c'est par l'effet d'un choix, celui de ne pas se comporter comme tout le monde et d'aller très loin dans cette voie pour servir la poésie. Détaché de la communauté littéraire par Janin, il se rattache au mouvement excentrique. La référence à Hoffmann, dès le premier chapitre de *Lorely*, marque la rupture avec les guides touristiques et les itinéraires rigides. La caution excentrique permet à Nerval de retourner les arguments de ses accusateurs et donne à son anticonformisme un aspect rassurant : la fantaisie n'est plus subie mais participe de la liberté du sujet. La rupture de Nerval avec les canons littéraires n'est qu'une manifestation parmi d'autres de son originalité :

"Je fais ici une tournée de flâneur et non des descriptions régulières. Pardonnez-moi de rendre compte de Strasbourg comme d'un vaudeville. Je n'ai ici nulle mission artistique ou littéraire, je n'inspecte pas les monuments, je n'étudie aucun système pénitentiaire, je ne me livre à aucune considération d'histoire ni de statistique, et je regrette seulement de n'être pas arrivé à Strasbourg dans la saison du jambon, de la Sauerkraut et du foie gras. " (83)

Le personnage récuse ici tout esprit de sérieux. Le dilettantisme littéraire n'est-il pas l'expression la plus appropriée à l'oeuvre d'un touriste ? Nerval donne du fait touristique une définition moderne, liée aux vacances et à la vacance de l'esprit, au plaisir et non à l'obligation de s'instruire ou d'éblouir autrui par son érudition. Bien entendu, cette attitude est une *pose*. Elle est aussi beaucoup plus que la maigre compensation d'un écrivain soucieux de ne pas couper à son compagnon de route "*l'impression de voyage sous le pied*" (84). Elle indique de la part de Nerval une recherche de la gratuité, c'est-à-dire la contestation d'une société pour laquelle travail, rendement, productivité sont des valeurs en hausse. Elle est aussi un refus de la littérature utilitaire, destinée à servir de guide au futur voyageur. L'écrivain

⁸². Ibid. , p. 12

⁸³. Ibid. , p. 15-16

⁸⁴. Variante de l'article du *Messenger* du 18 septembre 1838; cité par Lieven d'Hulst (Ibid. , notice générale de *Lorely*, p. 944)

égarerait plutôt le lecteur, comme il aime lui-même à se perdre ⁽⁸⁵⁾. Illustrer "une façon particulière et fantasque de voir et de sentir" ⁽⁸⁶⁾ et donc l'originalité de sa personne, telle est l'ambition de notre écrivain. Le récit de voyage traditionnel, trop idéalisant, ne lui convient pas. Il ne veut pas se limiter aux bienséances et se veut dans une certaine mesure réaliste, raillant par la même occasion le silence pudique des voyageurs policés sur les conditions matérielles de leur aventure :

"En général, les *impressions* les plus déshabillées se taisent à cet endroit : ces livres véridiques ressemblent aux romans de chevalerie qui n'oseraient nous apprendre quel a été tel jour le gîte et le souper de leur héros, et si le linge du chevalier n'avait pas besoin de temps en temps d'être rafraîchi dans la rivière."⁽⁸⁷⁾

Si le roman de chevalerie est du côté de la littérature, la véritable noblesse est du côté de la franchise :

"Le vieux Cid avouait bien qu'il manqua de courage un jour ; mais qui oserait donc compromettre son crédit et ses prétentions à un honorable établissement en avouant qu'un jour il a manqué d'argent ?" ⁽⁸⁸⁾

Le narrateur se distingue en bien des points du touriste habituel, par ses conceptions du récit de voyage mais aussi par sa solitude. Dans la réalité, son compagnon Dumas s'est séparé de Nerval au cours de leurs pérégrinations. Le discours narratorial n'a pas d'énonciataire précis, ce qui confirme cette solitude : contrairement aux *Faux-Saulniers* ⁽⁸⁹⁾ ou au *Voyage en Orient*, dédié à un ami, *Lorely* n'a pas de destinataire particulier, mais un dédicataire coupable de déloyauté : Janin. Tous ces signes révèlent l'ostracisme de l'écrivain. De même, le narrateur est mis à l'écart du grand monde auquel son compagnon ne semble pas pressé de le présenter ⁽⁹⁰⁾. Cependant, le personnage se complaît dans cette situation et dans la société de compagnons moins célèbres. Il prend le contrepied des fastes attribués aux écrivains en voyage. Il insiste pour être traité communément et se défend avec énergie

⁸⁵. "(...) quant à voir les points et les curiosités selon l'ordre des itinéraires, c'est ce dont je me suis toujours soigneusement défendu (...) Ce que j'aime surtout en voyage, c'est à (...) parcourir au hasard les rues tortueuses des villes (...)" (NPLI, *Le Messenger*, 18.9.1838, p. 45)

⁸⁶. Ibid. , p. 455

⁸⁷. Ibid. , p. 20

⁸⁸. Ibid. , p. 21

⁸⁹. Le feuilletonniste s'y adresse au Directeur du *National*.

⁹⁰. NPLIII, p. 21 : "Mais comme sa tournée était plus longue que la mienne, vu qu'on lui faisait fête partout, que *les rois le voulaient voir* (...), je crus prudent d'attendre à Bade (...)

d'appartenir à une classe privilégiée. Souhaitant être traité "comme ce garçon qui est là", comme "tous ces messieurs", "comme tous les autres" ⁽⁹¹⁾, le voyageur se distingue de son milieu d'origine et cherche dans la communauté humaine la plus humble le soutien qui lui a manqué parmi ses amis - sa lettre à Dumas pour obtenir de l'argent n'a pas été un succès. Plus ou moins rejeté par l'élite à laquelle il croyait appartenir, Nerval est peu tenté de réitérer les propos aristocratiques et méprisants du *Carrousel*. De par sa folie, il est maintenant victime du dédain qu'il témoignait autrefois au vulgaire, ce qui l'incite à plus de démocratie dans des écrits où le poids de l'autobiographie est sensible.

Certains passages des *Faux-Saulniers* ⁽⁹²⁾ sont issus de la même expérience que *Voyage en Orient* et restent dans le ton ; l'ensemble du feuilleton est d'ailleurs de la veine excentrique dont on reconnaîtra aisément la dimension subversive : mettre en cause les stéréotypes en sortant des sentiers battus, c'est prendre ses distances avec l'instinct grégaire de ses semblables. Les personnages des *Faux-Saulniers*, dont les livres ne sont pas les moins importants, appartiennent également à ces inclassables que sont les excentriques. Leur parcours sinueux et périphérique témoigne de leur volonté d'échapper à l'emprise d'un pouvoir central tyrannique dont nous montrerons plus loin le rapport avec le pouvoir paternel.

4) Un trajet sinueux

Le narrateur des *Nuits d'Octobre*, menacé par de nombreuses restrictions politiques, ne peut exprimer directement son désir de liberté. L'espace est donc la représentation métaphorique de cette aspiration. Il n'invite le lecteur à l'indiscipline que par le biais de son exemple excentrique. Mais dans ce texte, "l'excentricité" est plus ou moins volontaire. Ambigüe, elle est à mi-chemin entre une marginalité choisie par esprit de contradiction et un exil infligé au narrateur par mesure de rétorsion.

Les Nuits d'Octobre sont placées comme *Lorely*, mais plus explicitement peut-être, sous le signe d'une excentricité radicale : le narrateur de cet antivoyage ⁽⁹³⁾ se conduit de manière tout à fait illogique et emprunte l'itinéraire le plus proche de la ligne courbe pour

⁹¹. Ibid. , p. 26

⁹². Il s'agit de l'allusion au séjour de Nerval à Vienne "sous le régime de la censure" (NPLII, *Les Faux-Saulniers*, p. 6)

⁹³. C'est parce qu'il est circonscrit dans un espace restreint que nous pouvons employer ce terme. Rapportons-nous au début des *Nuits d'Octobre* : "Avec le temps, la passion des voyages s'éteint (...) Le cercle se rétrécit de plus en plus, se rapprochant peu à peu du foyer. - Ne pouvant beaucoup m'éloigner cet automne, j'avais formé le projet d'un simple voyage à Meaux." (NPLIII, *Les Nuits d'Octobre*, p. 313)

atteindre un but ressemblant davantage à un prétexte qu'à une destination authentique - la chasse à la loutre. Ce sont le caprice des rencontres et un enchaînement d'actes manqués - méconnaissance des horaires de chemin de fer, oubli du passeport à Meaux - qui écartent le narrateur de son itinéraire habituel vers le nord de Paris et l'engagent dans des détours invraisemblables. Dans le chapitre XXII intitulé "Itinéraire", le personnage principal résume son parcours et annonce ses projets concernant la suite du voyage. Il tente de justifier l'injustifiable, un crochet par Meaux pour se rendre à Creil, deux villes diamétralement opposées. Il semble prisonnier de la fatalité, la ligne droite n'existant pas là où il souhaite se rendre. Tout se passe comme si, dans sa tentative pour sortir des sentiers battus et s'éloigner du centre, la capitale, le personnage était sanctionné et progressivement banni par une force invincible ⁽⁹⁴⁾:

"Il était très simple de se rendre à Creil par le Nord ; mais le chemin du Nord est un chemin tortu, bossu, qui fait un coude considérable avant de parvenir à Creil (...)"

Il se réfère alors à la pierre de touche de la tradition excentrique, *Vie de Tristram Shandy* :

"La spirale célèbre que traça en l'air le bâton du caporal Trim n'était pas plus capricieuse que le chemin qu'il faut faire, soit d'un côté, soit de l'autre. " ⁽⁹⁵⁾

Tout contrecarre les plans du narrateur. Les intempéries l'obligent à des détours imprévus. L'itinéraire était déjà tortueux et illogique ; il se complique d'un détour par Crespy-en-Valois. Puis, en raison de la mauvaise volonté des autorités, un séjour à la prison de Crespy-en-Valois et un crochet par Senlis aggravent la bizarrerie du trajet initialement prévu.

5) L'errance

Promenades et Souvenirs renvoient comme *Les Nuits d'Octobre* à un exil involontaire. Tout semble rejeter le personnage principal et le réduire à un isolement qui le pousse à se réfugier dans ses souvenirs.

Sa pauvreté, la cherté des loyers dans Paris et sa proche banlieue expliquent tout d'abord le périple du narrateur de *Promenades et Souvenirs*. Dans "La Butte Montmartre", premier chapitre de l'ouvrage, la difficulté de trouver un logement reflète l'insertion malaisée du sujet au sein de la cité :

"Il est véritablement difficile de trouver à se loger dans Paris." ⁽⁹⁶⁾

⁹⁴. Ibid. , p. 345

⁹⁵. Ibid.

⁹⁶. Ibid. , 667

Le problème du logement, accru par la spéculation immobilière dans les quartiers neufs ⁽⁹⁷⁾, n'est qu'un aspect particulier de la crise sociale dont *Les Nuits d'Octobre* révélaient l'ampleur. Il reflète dès le début de la nouvelle la dérive du personnage principal. Cette dérive est à la fois sociale et morale : le narrateur ne peut prétendre à un logement parce qu'il est sans "état" ⁽⁹⁸⁾. A sa solitude, il oppose la recherche à tout prix d'une communauté d'élection. Quatre étapes jalonnent cette quête infructueuse : la fréquentation de la société chantante, le séjour au poste, le retour dans le Valois, la rencontre de la roulotte des acteurs. Le motif du gendarme refait son apparition dans *Promenades et Souvenirs*. Son traitement signale l'aggravation pathétique de la solitude exprimée par les narrateurs nervaliens. Dans les oeuvres précédentes, ces derniers portaient un regard hostile sur les uniformes, y compris dans *Les Nuits d'Octobre* ⁽⁹⁹⁾. Mais le personnage principal de *Promenades et Souvenirs* recherche leur compagnie et leur protection pendant la nuit. Il y a ici à la fois une ironie de la part du narrateur qui joue sur l'ambiguïté de l'invitation au poste, poussant à l'extrême le paradoxe du bien-être en prison ⁽¹⁰⁰⁾, et le signe tragique d'une solitude accrue.

L'itinéraire du narrateur, renouvelé des *Rêveries du Promeneur solitaire* ⁽¹⁰¹⁾, n'est pas sans rappeler le contexte dans lequel le philosophe du dix-huitième siècle, "chassé de la république des Lettres comme un paria" ⁽¹⁰²⁾ écrivit son ouvrage. Le narrateur ne trouvant aucun point de chute, il cherche un réconfort dans ses souvenirs. L'image de l'enfance heureuse où le personnage était entouré ⁽¹⁰³⁾ s'oppose à la solitude présente de l'adulte. D'un côté, la société de Saint-Germain dont la familiarité rappelle au narrateur les moeurs villageoises de son enfance :

"Il faut aller à Saint-Germain pour retrouver, dans le petit monde paisible encore, les charmes effacés de la société d'autrefois." ⁽¹⁰⁴⁾

De l'autre, l'isolement du narrateur qui pensait retrouver ses racines et sa place dans le pays de son enfance et s'aperçoit que le temps a fait le vide autour de lui :

⁹⁷. Ibid., p. 668 : "Il y a dix ans, j'aurais pu l'acquérir au prix de trois mille francs... On en demande aujourd'hui trente mille."

⁹⁸. Ibid. , p. 671

⁹⁹. Ibid. , p. 316 : On se souviendra du fameux passage où, logés dans des tuyaux de gaz, les vagabonds de Montmartre en étaient expulsés "avec la crosse d'un fusil".

¹⁰⁰. voir les *Mémoires d'un Parisien* (NPLI, p. 744-750)

¹⁰¹. "j'ai tracé quelques souvenirs que je n'ose intituler Mémoires, et qui seraient plutôt conçus selon le plan des promenades solitaires de Jean-Jacques." (NPLIII, p. 678).

¹⁰². B. Mély, *J.J. Rousseau un Intellectuel en Rupture*, "Voies de l'Histoire", Minerve, 1985, p. 259

¹⁰³. NPLIII, p. 682 : "J'étais toujours entouré de jeunes filles (...)"

¹⁰⁴. Ibid. , p. 677

"Fanchette, Sylvie et Adrienne sont à jamais perdues pour moi : le monde est désert. Peuplé de fantômes aux voix plaintives, il murmure des chants d'amour sur les débris du néant !" (105)

Les comédiens bohèmes refusant même au narrateur la chance d'une installation dans le provisoire, ce dernier apparaît comme le plus marginal parmi les marginaux, d'autant que s'ajoute au sentiment d'exclusion celui du vieillissement :

"Pourquoi ne pas rester dans cette maison errante à défaut d'un domicile parisien ? Mais il n'est plus temps d'obéir à ces fantaisies de la verte Bohême; et j'ai pris congé de mes hôtes, car la pluie avait cessé." (106)

L'exclusion gagne l'axe du temps : le personnage n'est à l'aise ni dans les lieux qu'il fréquente, ni dans son époque. Si cette situation reflète celle de l'écrivain, elle ne peut que le pousser à chercher dans le contact avec l'au-delà le cercle et la famille qui lui font défaut.

L'isolement de l'écrivain ne l'empêche pas de persévérer dans l'espoir d'un partage ici-bas. Mettre son expérience personnelle au service de la société est pour lui la seule raison d'être :

"L'expérience de chacun est le trésor de tous." (107)

Ce témoignage d'un homme vieillissant garde quelques implications contestataires. Du fait de son expérience, les souvenirs du personnage ont en effet une valeur historique. D'après ses considérations sur l'évolution de l'urbanisme en région parisienne, les conditions de vie des plus démunis se dégradent, l'écart se creuse entre propriétaires et locataires :

"Je ne serai jamais propriétaire; et pourtant que de fois, au 8 ou au 15 de chaque trimestre (près de Paris du moins), j'ai chanté le refrain de M.

Vautour :

Quand on n'a pas de quoi payer son terme,

Il faut avoir une maison à soi. (108)"

La dégradation n'est pas seulement sociale, mais aussi politique. L'histoire du château de Saint-Germain, son apparence extérieure, retracent la régression des libertés :

"Des maçons ont défiguré, sous Louis XVIII, la face qui regarde le parterre. Depuis, l'on a transformé ce monument en pénitencier, et l'on a déshonoré

105. Ibid. , p. 685

106. Ibid. , p. 691

107. Ibid. , p. 679

108. Ibid. , p. 670 (Nous soulignons)

l'aspect des fossés et des ponts antiques par une enceinte de murailles couvertes d'affiches." (109)

"(...) quant aux galeries, aux salles antiques et aux chambres des Médicis, il est impossible de les reconnaître depuis des siècles, grâce aux clôtures, aux maçonneries et aux faux-plafonds qui ont approprié ce château aux convenances militaires." (110)

Les militaires peuvent être considérés comme des artisans de l'ordre attachés à la cause de Napoléon III. D'autres indices nous rappellent la malveillance du pouvoir à l'égard des artistes et la censure. Les comédiens ambulants rencontrés par le narrateur ont une liberté limitée :

"Une jeune fille se mit à déclamer des vers d'une vieille comédie au moins du temps de Montfleury, car le nouveau répertoire leur est défendu." (111)

Quant à la combattivité des libéraux, elle est bien passée de mode et les peuples opprimés sont abandonnés à leur triste sort : la Pologne n'est plus au programme de la société chantante dont les insignes maçonniques laissaient augurer plus de courage. Les bonnes intentions de Nerval à l'égard de ses pareils le poussent à éveiller leur attention sur les menées répressives du pouvoir et sur les injustices sociales. Les disparités régionales font partie de ses causes favorites :

"Si je pouvais faire un peu de bien en passant, j'essayerais d'appeler quelque attention sur ces pauvres villes délaissées dont les chemins de fer ont détourné la circulation et la vie. " (112)

La raison de cet engagement obstiné en faveur des régions laissées à l'écart des voies de communication est obscure : comment comprendre que Nerval, désapprouvant l'influence citadine sur les campagnes, souhaite un désenclavement de sa terre natale ? Son ouverture ne peut en effet qu'exposer sa région aux inconvénients de la civilisation. Mais ainsi, Nerval manifeste sa prédilection pour toute minorité, attitude qui s'est toujours associé chez lui à une critique de l'académisme et des institutions littéraires et artistiques. Nerval continue à revendiquer son anticonformisme malgré une conjoncture politique défavorable.

Promenades et Souvenirs marque une étape supplémentaire dans la marginalisation qui affecte les narrateurs nervaliens. L'ici et maintenant offre un aspect morne et désert, d'où la nécessité d'un ailleurs radical. *Lorely* et *Les Nuits d'Octobre* inaugurent une version nouvelle de l'excentricité : l'excentricité involontaire. S'il fait contre mauvaise fortune bon coeur, le narrateur de *Lorely* est contraint de voyager à pied par manque d'argent. Quant

¹⁰⁹. Ibid. , p. 672

¹¹⁰. Ibid. , p. 674

¹¹¹. Ibid. , p. 691

¹¹². Ibid. , p. 686

au narrateur des *Nuits d'Octobre*, c'est à la mauvaise volonté des autorités qu'il doit les méandres finaux de son parcours. Ainsi, la critique passe par un double biais : les narrateurs nervaliens revendiquent leur originalité et leur marginalité par rapport aux touristes modèles, mais ils mettent parfois leur cheminement tortueux sur le compte de l'autorité. Les narrateurs tombent dans un cercle vicieux : leur originalité les condamne progressivement à se marginaliser, leurs fantaisies les menant tout droit en prison. Le détour forcé ne fait d'ailleurs qu'exprimer métaphoriquement la nécessité d'une écriture retorse dans une période de censure, écriture du biais dont il sera question dans la dernière partie de cette étude.

Dans *Promenades et Souvenirs*, la persistance de Nerval, exilé en lui-même, à vouloir communiquer son expérience, est une forme de résistance à cet isolement forcé. *Aurélia* ne nous semble pas non plus, quoiqu'on ait pu dire, renoncer à la transitivité en faisant basculer le sujet dans la folie : la volonté de partager une expérience avec le lecteur réintroduit par la parole les notions de fraternité et de *communauté*. Ces concepts, pour se fonder sur l'enseignement du Christ ⁽¹¹³⁾, n'en concordent pas moins avec la philosophie sociale se dégageant des oeuvres antérieures. En effet, la nouvelle, si éloignée en apparence des préoccupations terrestres, nous semble encourager par de nombreuses allusions à une histoire récente, par son caractère allégorique, une réflexion sur la nature du lien social. L'arrière-plan idéologique d'*Aurélia* est perceptible non seulement à travers le contexte historique de la nouvelle mais aussi à travers le récit qui met en scène le rapport du narrateur avec ses doubles, autrement dit avec ses semblables.

¹¹³. mais aussi sur des croyances moins orthodoxes, théorie de la réincarnation, syncrétisme, etc. ...

III - L'ORIENTATION MATERNELLE DES VOYAGES

"(...) *L'esprit manifeste a la racine de sa force dans le monde d'en-bas.*" (114)

L'excentricité de ses narrateurs rattache l'oeuvre de Nerval à une tradition littéraire dont D. Sangsue a montré l'importance et l'anticonformisme. Cependant, l'orientation spécifique des trajets excentriques nervaliens n'est pas indifférente : irrésistiblement attirés vers l'Orient, mais également entraînés vers les profondeurs comme l'a montré J. P. Richard (115), les voyageurs manifestent la blessure initiale dont la mort de la mère en Silésie affecta Nerval. Tout se passe comme si le voyage à travers les mots suggéré par la généalogie fantasmée de Nerval se trouvait sans cesse répété dans les récits de voyage. Dans cette généalogie, tout indique la volonté de déjouer les origines paternelles, de féminiser le nom comme l'affirme J.P. Richard. Dans *Microlectures*, ce dernier parle d'un "monnayage indéfini du Nom du Père (contaminé sans arrêt par l'instance maternelle)" (116). Il établit un lien entre le travail de traduction auquel se livre Nerval dans la généalogie fantastique et sa pratique du voyage :

"Acte de traduction, transfert dans l'espace (européen) des langues, qui peut apparaître corrélatif du motif de la translation physique dont Nerval a été, on le sait, un pratiquant permanent (...)" (117)

De fait, tout voyageur nervalien, fuyant les *centres*, sujet d'un tropisme oriental et excentrique, semble répéter indéfiniment la quête de la mère défunte.

1) Le berceau de l'Occident

Dans l'introduction de son anthologie des voyages en Orient, J.C. Berchet indique que l'Orient n'est pas neutre d'un point de vue sexuel : "Pour parvenir à la synthèse universelle qu'il juge avoir mission de réaliser, le dix-neuvième siècle européen éprouve le besoin de revenir à la source (...) Une des images de prédilection du Romantisme a été celle du palimpseste : le signe est enfoui, le sens est obscurci, mais il est accessible (...) Imaginer de la

114. G.W.F. Hegel, *La Phénoménologie de L'Esprit*, Aubier, 1941, Tome II, p. 40

115. J.P. Richard, *Poésie et Profondeur*, Seuil, 1976

116. J.P. Richard, *Microlectures*, "Le Nom et l'écriture", "Poétique", Seuil, 1979, p. 15

117. *Ibid.*, p. 22

sorte un Orient palimpseste, cela signifie plus ou moins disqualifier un Islam usurpateur (...) afin de recouvrer notre héritage (...) Ce que le dix-neuvième siècle appelle Orient, c'est donc la "terre maternelle" pour reprendre la formule de Nerval." (118). Le spécialiste de l'orientalisme en littérature s'exprime également en ces termes : "Le discours occidental ne cesse de féminiser le vieil Orient pour mieux se l'approprier" (119). L'Orient, c'est donc d'abord la féminité (120). Il s'oppose à un Occident masculin et paternel. La plupart des représentations s'y rattachant renvoient à la loi paternelle et à toutes les contraintes qu'elle implique. Le modèle de l'occidental, ce modèle que le narrateur transporte malgré lui et dont il cherche par tous les moyens à se différencier est celui de l'homme au chapeau et à l'habit noirs. Il symbolise avant tout la stérilité et le deuil comme l'indique ce rappel du costume européen après le tableau coloré du quartier grec du Caire :

"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 ? " (121)

L'évocation d'un Occident et d'un siècle décadents met en jeu le lien filial : l'Ouest est à rattacher aux origines paternelles que Nerval situe en Gascogne dans sa généalogie fantasmée. Le voyageur veut se détacher d'un Occident lié à la mort et à la stérilité, mais aussi au devoir et au sérieux : l'habit noir symbolise le devoir dans lequel est engoncé le *franc* et la contrainte de rester toujours égal à soi-même. Ce costume dissimule absolument l'être privé et suppose l'impossibilité d'un quelconque relâchement de l'individu, prisonnier de l'obligation de représenter au mieux sa fonction officielle et sa nationalité.

Le lien de l'Occident avec la contrainte et avec la loi n'est pas seulement implicite par la symbolique vestimentaire mais aussi par la narration : alors que l'Orient est la terre des possibles et de l'union projetée, la terre où le narrateur pourra enfin renaître, la seule pensée du retour en France provoque la levée d'une myriade d'interdits et met un obstacle à la réalisation des désirs du personnage. Ainsi, mille scrupules assaillent le maître de Zeynab lorsqu'il s'imagine sous le regard désapprouvateur de ses compatriotes (122). Le *père* Planchet, aussi décourageant au sujet de l'esclave Zeynab qu'il est réticent à propos du mariage avec

118. J.C. Berchet, *Le Voyage en Orient*, "Bouquin", p. 12

119. Ibid., p. 15

120. Comme l'a également montré G. Barthélémy : "*Via le romanesque, la question des modalités du rapport avec la femme comme autre, les problèmes de proxémique avec l'Autre s'incarnant en femme, sont toujours au centre du texte (...)*" (G. Barthélémy, *Le Voyage en Orient de Nerval et l'écriture de l'Orient, Nerval et les Figures de l'Altérité*, Doctorat Université Paris III, directeur P. Hamon, Tome II, p. 837)

121. NPLII, *Voyage en Orient*, "Les Femmes du Caire", "Les Bazars, les Ports", p. 471

122. Ibid., "Druses et Maronites", "L'Akkalé", p. 511

Saléma, semble le relais de cette censure du désir. Son avis défavorable, dédaigné par la narrateur, est cautionné par les foudres divines :

"Mon ami, l'homme s'agite et Dieu le mène (...) Au moment où je commençais à me rendre digne d'épouser la fille du cheikh, je me suis trouvé pris tout à coup d'une de ces fièvres de Syrie qui, si elles ne vous enlèvent pas, durent des mois ou des années." (123)

Le personnage semble rattrapé par ce pouvoir stérilisant qu'il fuit en parcourant l'Orient, le pouvoir castrateur d'un dieu (père) jaloux. Parti en Orient pour des retrouvailles avec ses origines et avec la mère, le sujet y revit indéfiniment l'épisode de la séparation.

L'Orient symbolise l'instance maternelle, c'est-à-dire non pas la loi mais l'indulgence, non pas la stérilité mais la fécondité. D'emblée l'Orient se place sous le signe de la féminité par le choix de titres tels que "Les Femmes du Caire". La religion druse telle qu'elle est présentée par un Marseillais rencontré sur un paquebot nie l'ascendance paternelle. Au méridional qui demandait l'explication de certaines orgies célébrées dans le noir, le narrateur répond :

"Ils [les druses] veulent sans doute que personne ne sache au juste quel est son père; c'est pousser un peu loin la doctrine de l'égalité. L'Orient est plus avancé que nous dans le communisme." (124)

Pour le narrateur de *Voyage en Orient* comme pour le Restif de la Bretonne des *Illuminés* (125), l'abolition de la paternité est un gage de progrès, la fin des privilèges liés au sang.

Le rejet du père n'est pas seulement un fait social mais aussi un cas typique de certaines religions orientales. Nerval fait du culte d'Isis, la mère éternelle, déesse de la fécondité, l'un des principes religieux fondamentaux de l'Orient. Lorsqu'il visite les pyramides, son compagnon prussien lui révèle son hypothèse sur ces édifices, à savoir que les pyramides étaient un lieu d'initiation pour les néophytes de la religion isiaque (126). Dans *Poésie et Profondeur*, J.P. Richard met l'attirance de Nerval pour les grottes sur le compte d'une volonté de retour à l'état foetal :

123. Ibid. , "Druses et Maronites", "Epilogue", p. 599-600

124. Ibid. , "Druses et Maronites", "Aventure d'un Marseillais", p. 584

125. Ibid. , *Les Illuminés*, "Les Confidences de Nicolas", p. 997-1001 : les caprices d'une grande dame font de Nicolas le véritable père d'une princesse. Ainsi, la légitimité du sang et la paternité sont remis en cause par la liberté de la mère à choisir le père. L'identité est du côté de la mère et non du père pour Nerval.

"libre mollesse d'un monde originel. Images d'une rondeur maternelle, d'un univers berceau (...)" (127)

Par l'intermédiaire de ce récit, le narrateur nous convie à descendre dans les entrailles de la terre dont *Sturm und Drang* et romantisme ont mis en valeur la symbolique maternelle (128) ; il va à la rencontre d'une déesse considérée comme la mère de la nature. Il semble effectuer à son tour la descente aux enfers et l'initiation à laquelle les Egyptiens se prêtaient jadis. L'invention par Nerval d'un chapitre du Coran consacré à la fécondité révèle l'intention délibérée de placer l'Orient sous le signe de la féminité et de la maternité :

"Et vous, femmes mariées ici rassemblées, par la vertu du chapitre 37 : "La Fécondité", soyez bénies ! - Mais s'il est ici des femmes qui aient vieilli dans le célibat, qu'elles soient à coups de savates chassées dehors !"

Plus loin, il révèle le caractère syncrétique de cette religion de la nature. Sur la Santa-Barbara, le personnage célèbre son culte personnel et conciliateur tandis que les autres passagers prient chacun un dieu dont nous comprenons l'effet désastreux sur la bonne entente de l'équipage :

" (...) j'allai me promener sur le tillac de l'avant (...) faisant aussi, moi, ma prière, qui est celle des rêveurs et des poètes, c'est-à-dire l'admiration de la nature et l'enthousiasme des souvenirs. Oui, je les admirais dans cet air d'Orient si pur qu'il rapproche les cieux de l'homme, ces astres-dieux, formes diverses et sacrées, que la Divinité a rejetées tour à tour comme les masques de l'éternelle Isis ... Uranie, Astarté, Saturne, Jupiter, vous me représentez encore les transformations des humbles croyances de nos aïeux." (129)

Le narrateur de *Voyage en Orient* se place sous l'égide de la femme, que ce soit du point de vue de l'intrigue romanesque qui met au premier plan le souci de trouver une compagne, ou du point de vue de l'itinéraire religieux. Plus précisément, la divinité qui resurgit si souvent au cours du voyage sous des figures différentes, incarnée notamment par des personnages fabuleux tels Sétamulc ou Balkis, est une image de la mère. Ainsi, *Voyage en Orient* qui se présente comme un retour au berceau de l'humanité, est guidé par une quête de la figure maternelle. Il faut mettre cette orientation du voyage en rapport avec les débuts du

¹²⁶. "Cette voie souterraine le conduisait [l'initié] jusqu'à un temple situé aux portes de Memphis (...) Lorsque, ses épreuves terminées, il revoyait la lumière du jour, la statue d'Isis restait encore voilée pour lui." (Ibid. , *Les Femmes du Caire*, "Les Epreuves", p. 392-393)

¹²⁷. J.P. Richard, "Géographie magique de Nerval" in *Poésie et Profondeur*, Seuil, 1976, p. 32-33

¹²⁸. Dans Faust, Goethe évoque "le royaume des mères".

¹²⁹. Ibid. , "La Catastrophe", p. 442. Ces divinités vivant en bonne intelligence s'opposent au dieu de l'Islam dont l'influence pousse l'esclave javanaise à traiter son maître d'incroyant (Ibid. , p. 442)

romantisme et la philosophie franc-maçonne dont D. Beresniak dit la contestation commune de l'ordre patriarcal :

"La "douceur" de la nature est opposée à la dureté de la barbarie et du despotisme. Il est logique que la vision générale du monde selon les Lumières, vision qui fait de la nature la "bonne mère", selon le terme consacré à Déméter dans les initiations antiques, s'oppose à la vision patriarcale du monde, avec son système qui repose sur l'autorité indiscutée de tout ce qui incarne ou allégorise le Père (...)" (130)

Comme l'initié des loges maçonniques souhaitant un retour aux origines et à un "état tribal", le personnage de *Voyage en Orient* cherche "à revivre dans le ventre de sa mère, là où il était si bien." (131). Mais le narrateur va moins chercher en Orient des expériences directes qu'une *réintégration* par récit interposé. La plongée dans les entrailles de la terre, à la recherche des origines, ne s'effectue que par l'intermédiaire de l'hypothèse interprétative - récit de l'Allemand sur les pyramides - ou par l'intermédiaire du conte - "Histoire de Soliman et de la Reine du Matin" - . Mais cet appel des profondeurs annonce la descente aux enfers d'*Aurélia* où la quête orphique de la figure maternelle se dévoile plus expressément.

Ainsi, sur l'itinéraire fantaisiste d'un voyage sans cesse retardé et dévié, se greffe l'exploration d'un Orient mythique. La géographie fantasmée de l'indistinct et du chaos, du retour aux origines évacue l'ascendance paternelle. L'histoire de Soliman, qui nous fait descendre au centre de la terre, rattache indirectement le narrateur à une lignée sans père, celle d'Hiram :

" (...) ce héros, comme d'ailleurs la plupart des grands fondateurs, (Sorgon, Moïse, etc...) n'a pas de père et est présenté dans la Bible comme "enfant d'une veuve". Par analogie, les Francs-Maçons sont les "enfants de la veuve" (...)" (132)

De fait, Nerval reprend lui-même cette expression dans *Voyage en Orient* :

"Mais tu sais que je suis moi-même l'un des enfants de la veuve, un louveteau (fils de maître), que j'ai été nourri dans l'horreur du meurtre d'Adoniram et dans l'admiration du saint Temple, dont les colonnes ont été des cèdres du mont Liban. " (133)

130. D. Beresniak, *Franc-Maçonnerie et Romantisme*, "Janus", Chiron, 1987, p. 44

131. Ibid. , p. 56

132. D. Beresniak, *Franc-Maçonnerie et Romantisme*, op. cit. , p. 45

133. NPLII, *Voyage en Orient*, "Druses et Maronites", p. 596

De même qu'il s'oriente vers une origine essentiellement maternelle, notre voyage évite ce que tout européen normalement constitué considère à l'époque de Nerval comme le centre de l'Orient : Jérusalem. Qui dit excentricité dit aussi décentrement : le voyage nervalien suit l'axe d'un pèlerinage dédié aux divinités maternelles. Les divinités féminines jalonnent la traversée du delta du Nil. Toutes sont mises implicitement sur un même plan : on nous raconte la légende d'une source à laquelle "la Vierge venait blanchir le linge de l'Enfant-Dieu puis on décrit "les débris d'un temple immense, qui paraît être celui d'Isis". Plusieurs voyages imaginaires nous mènent dans les profondeurs, c'est-à-dire dans le "royaume des mères".

Cette orientation persiste dans la plupart des voyages narrés par Nerval. Alors que *Voyage en Orient* semble placer le problème sur un terrain strictement religieux et se réfère à des lieux étrangers à la vie de Nerval, les récits de voyage composés ou publiés ultérieurement renvoient plus directement à l'arrière-plan autobiographique de la narration. Mais, à plusieurs reprises, Nerval prend soin d'établir un parallèle entre l'Orient et sa région natale. Le Valois est à l'écrivain ce que l'Orient est à l'humanité : un berceau. Dans *Les Faux-Saulniers*, la comparaison étrange, imprévue entre la végétation orientale et celle du Valois laisse deviner un lien tacite dans l'esprit de l'écrivain entre des régions si éloignées. Au beau milieu d'une description du paysage picard intervient la référence à l'Orient :

"En Orient, les bois sont toujours verts." (134)

Dans la géographie imaginaire de Nerval, l'Orient est jumelé avec l'Île de France. Nerval considère non sans raison les idées séditeuses qui se sont développées dans sa région comme la résurgence de la philosophie et des cultes orientaux. Le compagnon de route du narrateur, Sylvain, chante l'air des *Moines rouges* :

"Quels moines ! C'étaient des templiers ! - Le roi et le pape se sont entendus pour les brûler." (135)

Nul n'ignore que les templiers étaient d'anciens croisés ayant rapporté de l'Orient des croyances peu orthodoxes et dont l'influence fut au fondement de la franc-maçonnerie, malgré leur extermination par Philippe le Bel. Ainsi, *via* les templiers puis les illuminés, que Nerval dit importants dans sa région (136), l'écrivain révèle sans y insister les liens entre l'Orient et le Valois.

¹³⁴. Ibid. , p. 90 et NPLIII, p. 291

¹³⁵. NPLII, *Les Faux-Saulniers*, p. 108

¹³⁶. Ibid. , p. 100 : Nerval consacre ici un chapitre aux *Illuminés*. D'autre part, l'insertion de l'histoire de l'abbé de Bucquoy dans *Les Illuminés* resserre les liens entre la Picardie et les continuateurs des croyances orientales (Nerval présente l'abbé de Bucquoy comme appartenant à la même famille qu'Angélique de Longueval, c'est-à-dire à une famille de l'île de France).

2) Terre maternelle et pouvoir patriarcal

Les mêmes forces centrifuges attirent les personnages principaux des *Faux-Saulniers* à la périphérie de la capitale parisienne et de l'Europe. L'excentrique nervalien prend systématiquement ses distances avec le centralisme étatique remontant à l'époque de l'abbé de Bucquoy. Dans ses pérégrinations autour des centres, l'original cherche à fuir un pouvoir tentaculaire, tyrannique, le pouvoir paternel : chez Nerval, la tradition excentrique rencontre le conflit psychique avec le père, conflit qui ne trouve pas son expression dans un affrontement direct mais dans une fuite, dans une quête de l'ailleurs. Le trajet du narrateur vers la Picardie est comme celui du voyageur vers l'Orient un retour à l'instance maternelle, c'est-à-dire une manière de fuir la loi incarnée par le père :

" - fatigué des querelles vaines et des stériles agitations de Paris, je me repose en revoyant ces campagnes si vertes et si fécondes ; - je reprends des forces sur cette terre maternelle." (137)

Au centre, la terreur politique et l'autorité à visage paternel. A l'extérieur, le repos et la liberté. La région maternelle se caractérise par la sédition religieuse et politique, par la rébellion vis-à-vis des autorités centrales :

"Issu, par ma mère, des paysans des premières communes franches, situées au Nord de Paris, j'ai retenu, des impressions d'enfance, le vif sentiment du droit qui règne dans la Flandre française, - comme en Angleterre et dans les Pays-Bas." (138)

Dans *Les Faux-Saulniers*, le tropisme centrifuge qui oriente les voyages - ceux d'Angélique de Longueval, du narrateur et de Bucquoy - est fondé sur l'épisode primitif majeur de la biographie nervalienne. La mort de la mère en Silésie n'est pas sans liens avec l'exil d'Angélique de Longueval à l'Est de l'Europe où elle part pour échapper à la tyrannie paternelle. L'attraction pour le Nord est à mettre en rapport avec l'existence du *clos Nerval*, lieu où sont enterrés les aïeux maternels du poète. Le Valois est pris entre l'empreinte émotionnelle et spirituelle de l'Orient et une influence nordique - il se situe sur la route des Flandres, c'est-à-dire en tous temps la région de refuge pour les écrivains persécutés - .

Ainsi, le parcours d'Angélique de Longueval, personnage rebelle et double du narrateur (139), est totalement déterminé par la crainte de l'autorité paternelle et orienté vers l'Est dont on connaît la connotation affective chez Nerval. L'évasion de l'héroïne est due au caractère jaloux de son père. Ce couplet d'une chanson de l'Île de France est destiné à

137. NPLII. , *Les Faux-Saulniers*, p. 55

138. Ibid. , p. 96

139. Angélique est "l'opposition même en cotte hardie". (Ibid. , p. 75)

renforcer le caractère despotique du père d'Angélique et redouble son histoire par un effet de miroir :

- Ma fille, il faut changer d'amour,
Ou vous entrez dans la tour ... ⁽¹⁴⁰⁾

Ainsi parle un homme dont la fille a désobéi et à laquelle il réserve un sort lamentable. L'étude de la généalogie nervalienne nous dit d'ailleurs le lien étroit entre la symbolique de la tour et le patronyme Labrunie :

"Bruck en gothique allemand signifie pont. Brown ou Brunie signifie tour et touraille." Le patronyme renvoie donc d'abord, par une double étymologie approximative, à ce couple de signifiés, tour et pont, dont on sait toute la spécificité nervalienne." ⁽¹⁴¹⁾

Si la tour renvoie à l'isolement superbe d'un poète aristocrate, "prince d'Aquitaine à la tour abolie", la retraite dans la tour est également vécue comme un châtement et comme une contrainte, comme un exil. Telle la jeune fille de la chanson populaire, telle plus tard Adrienne, Angélique est prisonnière de l'espace patriarcal. Ainsi s'esquisse une géographie où la région paternelle est considérée négativement tandis que l'aire maternelle est envisagée positivement. De quelle région maternelle s'agit-il en l'occurrence ? Non pas du Valois, qui, lorsqu'il est dominé par l'influence paternelle, semble "féroce", mais d'une aire géographique rattachée à la biographie de Nerval. Angélique semble devenir elle-même une image de la mère de Nerval lorsqu'elle décide de fuir vers l'Allemagne avec un amant qui fait peu de cas de sa valeur, ce qui explique le tropisme oriental. Cette femme travestie en homme et qui accompagne son époux à la guerre est en bien des points comparable à la femme du docteur Labrunie :

"Toute débile que j'étais, dit-elle, ou pour dire la vérité, demi-morte, je montai à cheval pour aller avec mon mari rejoindre l'armée, - où je fus si étonnée de voir tant de femmes que d'hommes (...) " ⁽¹⁴²⁾

L'épisode du séjour d'Angélique aux armées est donc très chargé affectivement. On devine le roman familial sous la trame du récit qui met en cause l'assimilation de Nerval à un simple "enfant trouvé" par M. Robert dans *Roman des Origines et Origines du Roman*. Ou plutôt, cela confirme les précautions oratoires du critique littéraire sur la distinction difficile entre l'enfant trouvé et le "bâtard". Les deux pères du récit (celui d'Angélique et son mari) sont responsables soit par leur trop grande autorité, soit par leur négligence, de l'avortement

¹⁴⁰. Ibid. , p. 61

¹⁴¹. J.P. Richard, *Microlectures*, op. cit. , p. 14

¹⁴². NPLII, *Les Faux-Saulniers*, p. 76

d'Angélique. Cette conception et la fausse couche qui lui succède sont considérés comme une faute :

"Là Angélique eut un grand flux de sang, et l'on appela une femme, qui lui fit comprendre qu'elle s'était gâtée d'un enfant." (143)

Cette idée de péché, et la cour faite ici et là à Angélique révèlent chez Nerval un fantasme de bâtardise s'il en était encore besoin après *Le Marquis de Fayolle*. Peut-être la mise en scène de l'avortement spontané exprime-t-elle également la culpabilité de l'enfant lorsqu'il associe sa conception et la mort de sa mère. Si Angélique est "à demi morte" de cette fausse couche, alors l'enfant partage avec le père la responsabilité de son deuil et avoue indirectement son regret d'avoir vu le jour. L'orientation spatiale du récit est indéniablement liée à l'impossibilité d'en finir avec le deuil et à la dépréciation des représentations paternelles : le bâtard s'invente un père prestigieux et inconnu qui permet de supporter la médiocrité du parent réel.

De même que l'évasion d'Angélique a des analogies avec le parcours de la mère, de même l'itinéraire capricieux du narrateur des *Faux-Saulniers* exprime la mémoire de la mère trépassée. Partout où le personnage s'écarte du centre, il utilise l'adjectif "fallacieux" dans un sens énigmatique :

"Ces jeunes filles fallacieuses nous firent faire une route bien étrange (...)"
(144)

L'usage de ce terme est à mettre en rapport avec le problème du vrai et du faux, essentiel dans cette oeuvre - et dans d'autres - comme l'indique son titre. Le travail du faussaire et du contrebandier est une déviation par rapport à l'authentique : il indique le dérapage du récit, son changement d'aiguillage. Le faux, c'est d'abord la fiction, en infraction avec la loi fixée par la capitale : l'amendement Riancey. Lorsque le personnage s'égare dans les parages de Mortefontaine, du côté du clos Nerval où sont enterrés ses aïeux maternels, le réalisme fait place à la fable, au mythe personnel. En même temps, il se rapproche d'une identité toute maternelle, non son identité sociale, mais son identité poétique : l'éviction du patronyme, le choix d'un toponyme lié à l'ascendance maternelle mettant en cause la transmission du nom par le père.

Dans *Les Faux-Saulniers*, la trajectoire de l'abbé de Bucquoy est à mettre en rapport avec le rejet de l'ascendance paternelle. Que dans *Lorely* le narrateur nervalien finisse par revenir sur les traces de l'abbé, aux Pays-Bas, pays de la contrefaçon et de la libre circulation des idées, en dit long sur son identification avec le personnage : il semble avoir

¹⁴³. Ibid. , p. 76

¹⁴⁴. Ibid. , p. 106. On retrouve cet adjectif employé dans des circonstances semblables dans *Voyage en Orient* : un touriste libéré de ses guides est "un être bien fallacieux" (Ibid. , p. 291)

une préférence marquée pour les pères spirituels et mystérieux - l'identité de l'abbé de Bucquoy est justement très floue - .

3) Un trajet récurrent

Il est peu de promenades qui ne trouvent leur aboutissement dans le Valois, terre de la famille maternelle du poète Gérard de Nerval. L'oeuvre superpose les trajets identiques, traduisant de manière obsédante cette attirance pour les vestiges de la famille maternelle. *La Bohême galante* réitère l'itinéraire vers le Valois. Dans le chapitre "Un Voyage à Senlis", le narrateur réaffirme sa volonté de reprendre des forces "sur cette terre maternelle." (145). Comme dans *Les Faux-Saulniers*, la visite à la terre natale a lieu le jour des morts, c'est-à-dire à la même période qui avait vu la mère de Nerval succomber :

"C'est le jour des morts que je vous écris ; - pardon de ces idées mélancoliques." (146)

Dans *La Bohême galante*, Nerval introduit des informations sur Sylvain qui ne figuraient pas dans les versions antérieures de la promenade dans le Valois. Sylvain devient un double excentrique du narrateur, "sans profession bien définie", braconnier (147), et ignorant le maniement des boussoles :

"Ce qui le gêne dans la boussole, c'est que cela fait seulement reconnaître que l'aimant polaire du globe attire forcément les aiguilles ; mais que sur le reste, sur les causes et les moyens de s'en servir, les documents sont imparfaits." (148)

Nerval ne fait qu'appuyer par cette anecdote apparemment superflue le problème de la déviation par rapport aux repères de la raison et de la science. Le voyage devient plaisant lorsque la boussole se détraque : c'est effectivement ce qui arrive lorsqu'égaré à nouveau par de *fallacieuses* jeunes filles, le personnage se retrouve à Mortefontaine. On voit ici le lien entre l'excentricité et l'irrespect à l'égard de la loi et de la rationalité, essentiellement sauvegardées par une identification symbolique au père. On retrouve le même itinéraire dans la nouvelle "Angélique" des *Filles du Feu*. Par sa réitération obsédante, l'itinéraire excentrique se rattache à un mythe personnel.

145. NPLIII, *La Bohême galante*, p. 279

146. Ibid.

147. Ibid. , p. 291

148. Ibid.

Les Nuits d'Octobre obéissent aussi à l'attraction du pôle maternel : l'itinéraire vers la périphérie de la capitale, vers le nord de Paris et la nuit de Montmartre, alors plus proche de la banlieue que du faubourg, se double d'incursions dans certains lieux marqués par une présence féminine. Il s'agit notamment de la Goguette où des compagnons sont rassemblés pour le plaisir du chant :

"La mère des compagnons était assise au pied du bureau. On ne la voyait que de profil mais le profil était plein de grâce et de dignité." (149)

Le mot "mère" est à prendre au sens figuré. Le personnage devient par sa représentation de profil une abstraction et un archétype : il évoque l'art et les divinités égyptiennes et nous pouvons supposer que la mère des franc-maçons n'est qu'un reflet de la déesse Isis. Cette étape de la traversée de Paris apparaît d'ailleurs comme un moment privilégié : lieu de rassemblement paisible, havre de paix et de décence parmi les dépravations de Paris, il abrite des créatures parfaites. Le lieu semble un foyer préservé et harmonieux où l'échange interpersonnel ne nécessite pas l'usage de la parole. Voilà ce que dit le narrateur d'une jeune fille douée dans l'art du chant :

"(...) c'est dans ce petit cercle seulement que tu es comprise, et rudement applaudie. On va conseiller à ta mère de t'envoyer chez un maître de chant, et dès lors te voilà perdue, perdue pour nous." (150)

La figure maternelle veille sur ceux qui se réunissent autour d'elle. Mais son pouvoir est combattu par les maléfices de l'extérieur. Hors de la chaleur de son foyer, point de salut.

Le personnage féminin qui veille sur l'assemblée fait des *Nuits d'Octobre* un récit initiatique. *L'Ane d'Or* d'Apulée pourrait être l'un des hypotextes du recueil. On connaît la prédilection de Nerval pour ce récit (151). De plus, les situations sont similaires : de même que Lucius, narrateur des *Métamorphoses* d'Apulée prend pour sonder la société latine le masque du souffre-douleur, de l'animal esclave, de même le narrateur des *Nuits d'Octobre* se métamorphose progressivement en vagabond (d'abord privé volontairement de logis, il se retrouve sans papiers comme un véritable errant). Comme l'a expliqué G. Malandain à propos de la référence à Dante, Nerval n'a cessé de ramener le lieu commun littéraire de l'initiation à un contexte réaliste et prosaïque : ce qui l'intéresse en effet, c'est l'enfer de la réalité. G. Chamarat repère ainsi une sorte de dénégation par rapport à la référence dantesque

149. NPLIII, *Les Nuits d'Octobre*, p. 325

150. Ibid., p. 326

151. Le texte est cité dans *Les Illuminés* mais aussi dans l'une des versions d'*Aurélia* comme en témoigne l'index de la Pléiade (NPLIII, *Index des Titres d'Oeuvres et de Périodiques*, p. 1649)

(¹⁵²). L'aspect subversif du texte n'est pas immédiat mais repose sur un déplacement (¹⁵³). Il nous semble que *Les Nuits d'Octobre* jouent aussi, plus discrètement avec un autre type de quête initiatique lié aux mystères isiaques et avec la référence à Apulée. Alors que le personnage de *L'Ane d'Or* connaît la récompense de l'épreuve et voit apparaître à lui la déesse (¹⁵⁴), *Les Nuits d'Octobre* ne tiennent nullement leurs promesses. Tandis que *L'Ane d'Or* est un passage du grotesque au sublime, *Les Nuits d'Octobre* suivent une démarche opposée. Les images féminines se succédant après l'épisode de la goguette sont des reflets dégradés de cette première apparition. Les mères et les filles ne manquent pas dans "les charniers" (¹⁵⁵) mais elles ne sont pas toutes aussi dignes de respect que la mère des compagnons et sa protégée. Une commerçante et sa fille, comparée à une "sorcière" poursuivent d'imprécations le personnage principal et son compagnon qui les a abordées. Les deux couples féminins antithétiques, celui de la goguette et celui du marché des Innocents répondent à l'opposition typiquement nervalienne entre la sainte et la fée : vue de loin, sur la scène de la goguette, la femme est divinité. Vue de près, elle tombe dans la vulgarité. La chiffonnière du café de Paul Niquet, en parlant à son auditoire comme à "ses enfants", semble également une image dégradée de la femme et de la maternité (¹⁵⁶). La quête de l'image féminine et maternelle s'achève sur la vision monstrueuse de la femme mérinos. Ainsi, l'autoparodie et la parodie du voyage initiatique ont une fonction critique. L'humour et le grotesque ne sont pas absents de la description de cette femme qui fournit la laine destinée à la vêtir :

"Que de maris seraient heureux de trouver dans les cheveux de cette femme cette matière première qui réduirait le prix de leurs vêtements à la simple main d'oeuvre." (¹⁵⁷)

La dérision à l'égard d'une conception économique du mariage rappelle les démêlés et les calculs de *Voyage en Orient*, les hésitations du narrateur devant la perspective de l'union : le Panurge de Rabelais n'aurait pas tergiversé davantage que nos narrateurs. Ici, l'argument saugrenu ne plaide pas en faveur du mariage. Ainsi, la quête mystique de la femme a un piètre résultat : si l'échec était dans *Voyage en Orient* suivi d'une vive déception, *Les Nuits d'Octobre* tirent un parti comique de cet insuccès. L'humour porte d'autant mieux que Nerval

¹⁵². G. Chamarat-Malandain, "Dante et Diderot dans *Les Nuits d'Octobre*" in *L'Imaginaire nervalien et l'Espace de l'Italie*, Textes recueillis et présentés par M. Streiff Moretti, Université de Pérouse, 1988, p. 97

¹⁵³. "(...) la métaphore substitue au peuple de l'Enfer les bien vivants marginalisés des Nuits" (Ibid.)

¹⁵⁴. "J'avais à peine fermé les yeux et voici que, élevant au milieu de la mer un visage adorable aux dieux mêmes, surgit l'apparition divine (...)" (Apulée, *L'Ane d'Or ou Les Métamorphoses*, "Folio", Gallimard, 1975, p. 261)

¹⁵⁵. Titre d'un épisode des *Nuits d'Octobre*

¹⁵⁶. NPLIII, *Les Nuits d'Octobre*, p. 334

¹⁵⁷. Ibid. , p. 343

aise ses propres chimères, sa prédilection pour la diversité des types féminins. La femme mérinos est en effet l'image caricaturale d'un type syncrétique :

"Les cheveux, si l'on peut appeler cela des cheveux, résisteraient à tous les efforts du peigne. C'est un amas de cordelettes comme celles que se font les Nubiennes en les imprégnant de beurre. Toutefois, sa peau étant d'un blanc mat irrécusable, et sa chevelure d'un marron assez clair (voir l'affiche) , je pense qu'il y a eu un croisement ; - un nègre, - Othello peut-être, se sera allié au type vénitien, et après plusieurs générations, ce produit local se sera révélé." (158)

La multiplication des explications pseudo ethnologiques rappelle de manière dérisoire le goût de Nerval pour la mixité et le syncrétisme, pour le type de la *bionda grassotta*, par exemple. Ces hypothèses rappellent certains passages de *Voyage en Orient*, où le ton était plus sérieux. Ainsi, les cheveux crépus de la femme mérinos rappellent "l'or crespelé" des cheveux de Me Bonhomme :

"Il semble que ces gracieuses anomalies doivent au voisinage des pays alpins l'or crespelé de leurs cheveux, et que leur oeil noir se soit embrasé seul aux ardeurs des grèves de la Méditerranée. " (159)

La combinaison de la noirceur et de la blondeur dit le caractère syncrétique du type de la *bionda*. Mais dans la description de la femme mérinos, *bionda grassotta* de foire, les origines avancées sont trop nombreuses et rendent burlesque la généalogie du personnage. Dans *Les Nuits d'Octobre*, Nerval met à distance ses obsessions personnelles, obsessions d'essence religieuse puisque le type de la femme "croisée" évoque le caractère unitaire de la déesse Isis, capable de s'incarner dans des divinités d'apparences très diverses.

Les déambulations des *Nuits d'Octobre* sont orientées vers la figure maternelle comme l'indique le passage par Crespy en Valois, lieu proche de la tombe maternelle. Mais ce parcours initiatique est décevant. Le motif de la chasse vient interférer avec celui du pèlerinage : en cette période automnale, ordinairement propice aux idées noires de Nerval, il n'y a plus de tombe à honorer mais seulement une loutre empaillée. *Les Nuits d'Octobre* semblent la parodie du trajet excentrique habituel vers les reliques de sa famille maternelle. Elles sont la parodie d'une parodie de voyage. Cette ironie de Nerval à l'égard de ses propres fantasmes est une façon de mettre à distance ses émotions. La répétition de l'itinéraire sacré finit par devenir comique. Mais cette mise à distance elle-même dit la souffrance du sujet : l'ironie est bien souvent le rire de l'écorché vif. Comme le dit M. Montabrut à propos de Sterne :

158. Ibid. , p. 344

159. Ibid. , p. 398

"Avec chaque exemple apparaît le paradoxe doux-amer de l'écriture parodique : à une périphérie drôlatique et *nonsensical* (...) correspond un foyer douloureux et inguérissable." (160)

Pas de sarcasmes, pas de profanation qui ne soit le revers d'une foi intense. La dérision est l'envers d'un pathétique s'exprimant pleinement dans *Juvenilia*. Malgré son blasphème, le narrateur des *Nuits d'Octobre* ne se tourne nullement vers un autre culte et l'autorité, de type paternel, incarnée par les gendarmes et le maire de Crespy-en-Valois, lui est toujours aussi antipathique. Cependant, la déception toujours renouvelée de l'initié s'explique par deux causes : une cause interne qui rend la chimère toujours plus attrayante que la femme réelle, une cause externe, historique et esthétique à la fois. La beauté de la modernité, c'est la laideur, le monstre de foire parce que, comme l'a justement pressenti Nerval, et ce dès *Les Illuminés*, le souci de réalisme cache une complaisance malsaine et un voyeurisme inavoués. La femme Mérinos offre une caricature du mauvais goût dont l'écrivain notait déjà la recrudescence dans "Les Confidences de Nicolas" :

"Le roman moderne, dans ses combinaisons les plus violentes, n'offre rien de supérieur à ces images d'enlèvement, de viol, de suicide, de duel, d'orgie nocturne, de scènes contrastées, où la vie crapuleuse des halles mêle ses exhalaisons malsaines aux parfums enivrants des boudoirs." (161)

La femme monstrueuse désignée par une pancarte, c'est l'équivalent du roman réaliste de Restif de La Bretonne, vanté par une gravure racoleuse (162). Dans *Les Nuits d'Octobre*, Nerval cherche moins sans doute à critiquer le réalisme qu'à dénoncer son illusion : il s'agit moins de réalité à ses yeux que d'un changement d'idéal. Le monstre mis pour l'ange signale un nouveau type de quête bien éloigné du mysticisme des initiés antiques. La dénaturation de la quête initiatique en dit aussi long sur l'imaginaire des contemporains de Nerval que sur la réalité de son siècle. Mais cet imaginaire est révélateur d'une époque où la curiosité l'emporte sur la charité, où la misère devient spectacle. Dans *Les Nuits d'Octobre*, profaner le culte de l'image féminine semble être un moyen d'exprimer son désespoir et son dépit comme la lecture d'*Aurélia* semble le confirmer :

"Condamné par celle que j'aimais, coupable d'une faute dont je n'espérais plus le pardon, il ne me restait qu'à me jeter dans les enivresments vulgaires (...) Quelle folie, me disais-je, d'aimer ainsi d'un amour platonique une femme qui ne vous aime plus. Ceci est la faute de mes lectures ; j'ai pris au

160. M. Montabrut, "Tristram Shandy ou Les Paradoxes de l'Excentricité", in *L'Excentricité en Angleterre au XVIIIème Siècle*, Presses universitaires de Lille, 1976, 1er Trimestre, p. 92

161. NPLII, *Les Illuminés*, "Les Confidences de Nicolas", p. 1039

162. Ibid.

sérieux les inventions des poètes, et je me suis fait une Laure ou une Béatrix
d'une personne ordinaire." (163)

Ainsi, la légèreté du texte n'est que le masque d'une blessure, ravivée chez Nerval par chaque retour de l'automne. La distance affectée masque la perte affective irréparable. La verve parodique est un jeu avec la douleur.

L'orientation des voyages vers les lieux de mémoire consacrés au culte de l'image maternelle se traduit non seulement par une trajectoire finalisée et de type initiatique mais aussi par une sensibilité à l'espace de type fusionnel. Rejoindre la mère, c'est retrouver l'unité perdue avec la nature, chercher à se fondre au monde et non à s'en distinguer. De la communion au communisme, il n'y a qu'un pas : la contestation politique de Nerval trouve sa source dans un rapport avec le cosmos et avec autrui s'originant dans la blessure, la séparation initiales.

¹⁶³. NPLIII, *Aurélia*, p. 696

IV - PAR DELA L'IDENTITE

Les prisons visibles ne sont pas les plus contraignantes. Les prisons symboliques et intérieures nous pèsent. C'est ce que suggèrent certains passages des oeuvres de Nerval mais aussi sa pratique littéraire. L'identité semble une contrainte pour lui, qui tente de s'en affranchir sans cesse en s'affublant de divers pseudonymes. Sa pratique pseudonymique traduit presque toujours le refus de la paternité : rejet par Nerval du patronyme Labrunie, refus de la paternité littéraire en tant que loi absolue. Ce jeu avec l'identité littéraire est lié à une triple subversion : transgression des lois imposées par la censure, détournement des lois de propriété auxquelles est soumise la littérature savante et enfin détournement d'une conception étroite de l'identité supposant la distinction entre l'écrivain et ses personnages, entre la littérature et la vie. Paradoxalement, c'est donc en acceptant et en choisissant de perdre tout sens critique (le sens critique consistant à distinguer, à différencier) que Nerval devient vraiment subversif et visionnaire : utopie sociale et révolution surréaliste sont les deux *points de fuite* de cette attitude.

Définir l'être revient à l'enfermer dans une geôle immatérielle comme nous l'indiquent les dessins et la légende accompagnant un des portraits de Nerval exécutés d'après daguerréotype. Cette représentation due à Gervais et datant de 1854 ⁽¹⁶⁴⁾ a en effet été commentée par l'écrivain lui-même. En marge du portrait, un dessin représente un oiseau dans une cage. Cet oiseau est certainement le cygne dont parle Nerval en nous livrant ce calembour ⁽¹⁶⁵⁾ :

Cygne allemand

Freud n'hésitait pas à reconnaître sous le mot d'esprit une volonté tendancieuse ⁽¹⁶⁶⁾. Jouer avec un terme typiquement policier, *le signalement*, c'est faire voler en éclats les contraintes d'une identité perçue comme aliénante. Ceci se vérifie encore par l'affirmation accompagnant ce jeu de mots :

¹⁶⁴. Gérard de Nerval, *Catalogue de l'exposition de la Maison de Balzac*, 18 décembre 1981-21 mars 1982, illustration n° 209 bis, p. VIII

¹⁶⁵. N'oublions pas d'ailleurs que pour Nerval, le cygne était représentatif de sa région natale. Il fait en quelque sorte partie de son blason. (Voir par exemple NPLIII, *Les Filles du Feu*, "Angélique", p. 521 et 525, passages se situant respectivement à Châalis et à Ermenonville)

¹⁶⁶. "Dans un cas, le mot d'esprit est à lui-même sa propre fin et ne sert aucune intention particulière : dans l'autre, il se met au service d'une telle intention : il est tendancieux (...)" (S. Freud, *Le Mot*

Je suis l'autre.

Par cette déclaration, le poète ouvre la cage de l'identité. Il remet en cause la rigidité de ce désignateur qu'est le nom propre et de la loi permettant uniquement au père de transmettre le nom ; il questionne le principe même d'unicité de l'être et de distinction de l'individu par rapport au groupe.

Emancipant Gérard Labrunie d'une identité imposée, le pseudonyme est avant tout un jeu avec le nom du père. Défiant à la fois l'autorité politique et l'autorité paternelle, il assume deux rôles : mettre en évidence par une stratégie de cache-cache la réalité de la censure ; inaugurer une écriture collective tout en opposant à la paternité unique de l'écrivain et de Dieu la liberté du personnage, du texte et du livre. Les problèmes d'attribution posés par l'oeuvre nervalienne pourraient bien n'être pas le fait du hasard mais le reflet d'une conception de la paternité littéraire très libérale. La résistance à l'élucidation de l'identité n'est pas à proprement parler chez Nerval une résistance passive mais un choix qui choque ses contemporains, comme l'a montré G. Mouillot ⁽¹⁶⁷⁾. La preuve en est un article de Janin du 1er mars 1841 publié dans le *Journal des Débats* ⁽¹⁶⁸⁾. Janin y allègue la confusion régnant dans l'esprit de Nerval entre l'oeuvre des autres et la sienne. Ce fidèle ami compare à des amours illégitimes la relation qu'entretient Nerval avec les créations d'autrui.

" (...) Il se passionnait", nous dit-il, "pour les livres d'autrui bien plus que pour ses propres livres (...)" ⁽¹⁶⁹⁾.

Or la spoliation sournoisement dénoncée par Janin pourrait être interprétée de manière positive, non comme un "vol" mais comme l'affirmation de la liberté du sujet face aux contraintes de l'identité, comme une forme d'indifférenciation et aussi comme une volonté de partage. Accuser Nerval de confusion, c'est oublier qu'il revendiquait hautement la fusion, tant d'un point de vue littéraire que d'un point de vue humain.

1) "Je suis l'autre"

Grâce à l'étude de la "Généalogie fantastique" et de la correspondance, Nerval nous apparaît comme un écrivain désireux de jouer avec le patronyme - lorsqu'il ne le refuse pas purement et simplement - et de se mettre en scène sous les masques les plus divers,

d'Esprit et sa Relation à l'Inconscient, "Connaissance de l'Inconscient", Gallimard, 1988, p. 177)

¹⁶⁷. G. Mouillaud, "L'auteur et l'Oeuvre", in *Gérard de Nerval, Les Cahiers de l'Herne*, 1980, 37, p. 243-256

¹⁶⁸. Ibid. , Tome I, p. 1995

¹⁶⁹. Ibid. , Tome III, *Lorely*, p. 6

représentations dont le pseudonyme est l'expression condensée. Son refus de se laisser circonscrire par un nom unique ne nous semble pas seulement un symptôme de folie, mais aussi une manière de déjouer l'une des contraintes sociales les plus fortes, celle de l'identité. Comme le montre M. Laugaa dans *La Pensée du Pseudonyme*, le faux nom joue un rôle perturbateur. Tout auteur pseudonyme vient selon lui grossir les rangs d'un pouvoir occulte et en marge de la société. "Les pseudonymes", dit-il, "sont parmi nous comme des corps étranger-familier (...) Ils sont partout, au bord des institutions et des lois, l'ombre d'une société particulière, avec ses rites, ses mythes et ses territoires." (170). On ne croit pas si bien dire dans le cas de Nerval puisqu'en ce qui le concerne, la constitution d'une généalogie fantastique est indissociable de la quête orphique à la recherche de la mère disparue. Or l'initiation orphique renvoie à l'existence d'une société secrète, d'une secte d'initiés. Nous constatons ici que tout se tient : la volonté de privilégier l'ascendance maternelle, l'usage de pseudonymes et d'emblèmes liés à la mythologie des fils du feu, le rapport de l'opposition au secret.

Le pseudonyme Nerval, adopté à partir de 1836, a deux fonctions : un rôle de travestissement, une fonction mnémonique. En choisissant le pseudonyme Nerval, l'écrivain donne de lui-même une image à la fois aristocratique et mélancolique : il est difficile de trouver un nom plus apte à désigner le génie romantique, ténébreux et à l'écart du vulgaire (171). Le choix de la particule vise la médiocrité et la roture, en un mot la bourgeoisie à laquelle Nerval, plus proche des extrêmes que du juste-milieu, oppose ses titres de lettré. Mais le pseudonyme Nerval a également une fonction mnémonique. Il reprend en effet un toponyme : le *clos Nerval* ou le *lieu dit Nerval* désignait un terrain appartenant à la famille maternelle de l'écrivain près de Mortefontaine, dans le Valois. Certains de ses ancêtres y étaient enterrés. Elle est pour ainsi dire un "cryptonyme" c'est-à-dire une dénomination qui "reprend le nom véritable sous la forme d'un anagramme" (172). En effet, Nerval est l'anagramme presque parfait de Laurent, nom des grands parents de Nerval (côté maternel). On retrouve aussi certaines lettres de Labrunie dans Nerval (173).

Ici apparaît la connexion établie par M. Laugaa entre le masque comme *persona* (personnage) et le masque comme *larva* (fantôme). L'auteur de *La Pensée du Pseudonyme*, après avoir désigné le masque comme métaphore du pseudonyme, rappelle que les deux équivalents latins du mot "masque" doivent être réactivés pour une bonne compréhension de la démarche pseudonymique. Il signale "l'inquiétante étrangeté" du masque et de son équivalent verbal, le pseudonyme, rappelant le rapport établi par Freud dans "Das

170. M. Laugaa, *La Pensée du Pseudonyme*, "Ecriture", PUF, 1986, p. 5

171. Avant ce pseudonyme qui a influencé la lecture son oeuvre dans un sens tragique, le poète se faisait appeler Gérard, pseudonyme qui suppose une vision tout autre de l'écrivain.

172. M. Laugaa, *La Pensée du Pseudonyme*, op. cit. , p. 42 (M. Laugaa cite *Le Littré*)

173. A. Marie, *Gérard de Nerval, Le Poète et l'Homme*, Hachette, 1955, p. 68

Unheimliche" entre l'inquiétante étrangeté et "quelque chose qui aurait dû demeurer caché et qui a reparu." (174). Il affirme :

"Le pseudonyme ne protège pas seulement le propre (du nom) mais fait réapparaître, des noms, ce que l'opération du Propre a pour effet de cacher (...)"

De fait, non content de déjouer la prison de l'identité et de révéler le caractère illusoire de la propriété littéraire, Nerval veut par son travail poétique abolir la séparation entre le royaume des morts et celui des vivants. Son travail du nom s'apparente selon Jean-Pierre Richard à une initiation. *La Généalogie fantastique*, dit-il, est un "voyage initiatique à travers les mots" (175). Nous irons plus loin en comparant ce parcours à travers un espace-temps imaginaire à une descente aux Enfers. La mythologie personnelle de Nerval, fortement influencée par l'orphisme, confirme amplement cette idée. Au même moment (mars 1841), Nerval répond à Jules Janin qui dans un article a fait sa nécrologie : la réponse à Janin porte l'initiale D (comme Defunctus). Dans une lettre à Arsène Houssaye, il signe : "celui qui fut Gerard et qui l'est encore" (176). Dans une missive à Paul Bocage, il s'identifie au phénix. Pendant la crise mentale de 1853 réapparaît l'idée d'une mort à soi-même : la légende du portrait déjà mentionné comporte aussi l'indication "*feu G - rare*". L'adjectif "feu" renvoie à la fois à une mythologie de la révolte, celle des fils de Caïn, et à la mort du personnage. Ainsi, le travail poétique du nom, si ironique soit-il de la part de l'écrivain à l'égard d'un portrait associé à la "biographie nécrologique" (177) de Mirecourt, contribue à sa représentation mythique en Orphée. Dans une lettre où Nerval proteste contre ce portrait est insérée une strophe quelque peu altérée de l'*Orphée* de Glück (178) :

*Divinités du Styx, soyez moi favorables !
Pâles divinités !*

Descente aux enfers, mort et renaissance sont suggérées par cette signature d'une lettre de 1854 :

"Gérard de Nerval

initié et vestal"

Si en 1841 Nerval ne semble s'identifier à un mort que par un jeu amer, réponse ironique à ceux qui avaient déjà fait l'épithaphe de sa raison, on ne peut s'empêcher de penser que la

174. M. Laugaa, *La Pensée du Pseudonyme*, op. cit. p. 148

175. Jean-Pierre Richard, *Microlectures*, op. cit. p. 15

176. Gérard de Nerval, Tome I, *Correspondance*, "A Arsène Houssaye", 14 mars 1841, p. 1375

177. Ibid. , Tome III, p. 856-857

178. Ibid.

légende correspond parfaitement à la mythologie orphique s'élaborant au même moment dans "La Généalogie fantastique".

L'espace de "La Généalogie fantastique" est en effet ponctué par des dessins indiquant des tombes. Les différentes branches évoquent autant de méandres du fleuve des Enfers. Le coin supérieur gauche de la feuille figure le clos Nerval sous la forme de deux cercles concentriques bordés d'une croix. Or les cercles concentriques sont une représentation stéréotypée de l'enfer dans l'oeuvre de Nerval, très influencé par Dante. S'y ajoutent le dessin de la Dordogne et son étymologie dont J.P. Richard a étudié la signification dans *Microlectures*. Le mot Dordogne met en relation un cours d'eau avec les entrailles de la terre - La Dordogne n'est autre que "la rivière du Mont Dore", un volcan éteint ⁽¹⁷⁹⁾ - . La décomposition de Dordogne en "D'Or Dwina" permet de passer à un équivalent plus précis de la rivière française, le cours d'eau russe appelé Zwinga ⁽¹⁸⁰⁾. Aussitôt surgit de ce toponyme oriental l'épisode de la mort de la mère ⁽¹⁸¹⁾ touchée par la fièvre alors qu'elle suivait le docteur Labrunie enrolé dans les armées napoléoniennes :

"Sa fille aînée [ma mère] est ensevelie bien loin de là, dans la froide Silésie, au cimetière polonais de Gross-Glogau. Elle est morte à vingt-cinq ans des fatigues de la guerre, d'une fièvre qu'elle gagna en traversant un pont chargé de cadavres où sa voiture manqua d'être renversée."

"La Généalogie fantastique" suit le même itinéraire que le voyage à travers le Valois décrit tant de fois par l'écrivain et aboutissant presque toujours au clos Nerval. Le parcours à travers l'espace des noms s'apparente à une descente aux Enfers pour retrouver la mère disparue et pour abolir la séparation primitive. Le pseudonyme "Gérard de Nerval" et le parcours toujours recommencé sont le signe d'un deuil jamais quitté et d'une victoire de la mémoire sur la mort.

Non seulement "La Généalogie fantastique" élabore un espace de la quête initiatique où Eurydice prend le visage de la mère, mais les jeux de l'écrivain avec l'étymologie de Labrunie tendent à subvertir l'image virile qui lui est liée. Nerval fait découler le nom du père de trois origines possibles, nous dit Jean-Pierre Richard : brown, Brück et Brunn (tour, pont et fontaine). Ces trois représentations rappellent sans aucun doute l'épisode de la mort de la mère d'autant que le clos Nerval, berceau de sa famille, se trouve non loin de Mortefontaine. A l'image phallique de la tour s'associent des représentations plus féminines, comme l'indiquent le lien du pont et de la fontaine avec l'eau. D'autre part, transformer Labrunie en Brunn, c'est faire référence à la ville de Schoenbrunn et à un autre phantasme de

¹⁷⁹. J.P. Richard, *Microlectures*, op. cit. p. 19

¹⁸⁰. Ibid.

¹⁸¹. NPLIII, *Promenades et Souvenirs*, p. 680

Nerval : son identification fantasmée au roi de Rome qui séjourna dans ce lieu en 1815 ⁽¹⁸²⁾. Cette ville est une destination touristique privilégiée par Nerval dont les parcours semblent résolument s'identifier à une quête de l'identité. En se prenant pour l'héritier de Napoléon Ier, Nerval refuse en quelque sorte son véritable père et revendique une hérédité plus glorieuse :

L'aigle a déjà passé : Napoléon m'appelle ;
J'ai revêtu pour lui la robe de Cybèle,
C'est mon époux Hermès, et mon frère Osiris ;

Dans le poème "Horus" publié dans *Les Chimères* à la suite des *Filles du Feu* en 1853, le nom de Napoléon disparaît pour être remplacé par "L'Esprit nouveau". Napoléon apparaît donc ici comme un père de substitution. Il est le père nouveau, le père d'élection par opposition au "vieux père", le père d'origine. Il est aussi le nouveau dieu qui supplante l'ancien dieu tyrannique.

Le travail poétique des pseudonymes nervaliens met au jour un roman familial ⁽¹⁸³⁾. Nerval est orphelin de mère ; il se veut purement et simplement l'orphelin ⁽¹⁸⁴⁾. Nombreux sont les passages de portée autobiographique où l'éducation du narrateur est négligée par un père absent et où l'enfant est abandonné aux soins de l'oncle maternel. C'est pourquoi la révolte se manifeste par le biais du conte et du mythe, et que le désir de changement s'illustre par l'utopie, non par l'action immédiate. De fait, Nerval ne choisit pas l'affrontement direct et n'assume pas face à son père l'identité qu'il a choisie comme l'indique l'étude de la correspondance. A partir de 1836, alors que presque toutes les oeuvres littéraires sont signées "Gérard" puis Gérard de Nerval, l'écrivain continue à signer Gérard Labrunie lorsqu'il écrit à son père ou à des membres de sa famille paternelle. Il faudra attendre 1854 pour qu'une lettre au docteur Labrunie soit signée Gérard de Nerval ⁽¹⁸⁵⁾. La disjonction entre la personne privée et l'écrivain traduit la mauvaise perception par la famille paternelle du

¹⁸². J.P. Richard, *Microlectures*, op. cit. , p. 20

¹⁸³. M. Robert, *Roman des Origines et Origines du Roman*, "Tel", Gallimard, 1990, p. 77 : " (...) tout romancier est forcément conduit soit à s'engager envers le monde s'il tient surtout du bâtard oedipien ; soit à créer délibérément un "autre" monde, ce qui revient à défier le vrai, si c'est l'Enfant trouvé qui parle le plus fort en lui. Dans le premier cas, il est Balzac, Hugo, Sue, Tolstoï, Dostoïewski, Proust, Faulkner, Dickens, et tous ceux qui (...) retouchent leur propre histoire en simulant le rythme et le grouillement de la vie (...) Dans le second, il est Cervantes (...) il écrit *Tristan et Yseut* ou *l'Autre Monde* de Cyrano de Bergerac, il est Hoffmann, Jean-Paul, Novalis, Kafka, Melville, et toujours il jette le monde hors de ses gonds, en ignorant ou en bousculant l'Histoire et la Géographie (...)". Néanmoins, nous avons montré que Nerval avait également certains complexes qui le rapprochaient du bâtard (par exemple son identification au roi de Rome : s'inventer des pères de substitution est typique du bâtard).

¹⁸⁴. NPLIII, *Correspondance, A Jean-Baptiste Dublanc*, 27 novembre 1853, p. 828

¹⁸⁵. Ibid. , *A son père*, Strasbourg, le 4 juin 1854, p. 860-861

métier choisi par notre personnage et son incapacité à assumer ce choix face au père. D'autre part, certaines lettres adressées par l'écrivain et ses amis témoignent d'une volonté de compromis entre l'ascendance paternelle et le souvenir de la mère : la signature compose alors avec Nerval et Labrunie sous la forme L. Gérard de Nerval ⁽¹⁸⁶⁾ ou Gérard Labrunie de Nerval ⁽¹⁸⁷⁾.

Si dans "A Louise d'Or Reine" le mythe révolutionnaire informe la révolte, le roi de Rome étant un personnage bien réel, la quête initiatique de la mère éternelle l'emporte chez Nerval sur le désir de revanche ici-bas par la réussite sociale et amoureuse. D'ailleurs, le Napoléon à la lignée duquel Nerval se rattache après 1830 n'est plus le conquérant et l'homme d'action, mais une figure divinisée. Ainsi, loin de pouvoir rivaliser avec son père par la conquête comme le peut le bâtard, le personnage se contente de le mettre à l'écart et ne cesse de s'inventer des pères d'adoption, comme Restif de La Bretonne dans *Les Illuminés* ⁽¹⁸⁸⁾. De même que l'auteur des *Nuits de Paris* se croit le descendant de l'empereur Pertinax, l'écrivain assimile le nom de sa famille maternelle à celui de l'empereur Nerva ⁽¹⁸⁹⁾ et à celui du peintre flamand Bega ⁽¹⁹⁰⁾ ; le rêve d'un père qui serait l'époux et le frère, d'une paternité appartenant toute à la branche féminine de la généalogie ne fait que confirmer le refus de la virilité et le désir d'unité. Le rêve de l'origine incestueuse du génie est omniprésent dans *Voyage en Orient* et annonce le rêve d'*Aurélia* où l'amour, sans préférence ni désir, serait d'essence fraternelle.

Le roman familial que dévoilent les pseudonymes n'est donc pas étranger à la nostalgie d'une unité perdue dont témoignent la signature collective et l'hétéronyme : l'orphelin est celui qui idéalise l'enfance, temps de la non séparation et de l'indifférenciation. Ainsi, la persistance de l'écrivain à signer Gérard, sa nostalgie pour le Valois de son enfance et ses moeurs communautaires puis pour la camaraderie du Petit Cénacle et de la bohème, traduisent son éternelle régression vers une époque de communion idyllique avec la nature et avec autrui. L'appel au roman familial permet de rapprocher des jeux avec le nom apparemment très différents. Que Nerval déjoue les limites de l'identité en masquant sa signature ou qu'il tente de féminiser le nom du père, l'écrivain laisse apparaître la blessure initiale, celle de la naissance et de la séparation. Cependant, avant sa remise en cause radicale de l'identité, Nerval a d'abord usé du pseudonyme en écrivain d'opposition prudent. Il ne

¹⁸⁶. cf par exemple NPLIII, *Correspondance, A Louis-Stanislas Godefroy*, Passy, 23 septembre 1854, p. 892. Mais le L. peut aussi renvoyer à Laurent, c'est-à-dire au nom des aïeux maternels de Nerval.

¹⁸⁷. cf par exemple NPLIII, *Correspondance, Au docteur Emile Blanche*, le 25 novembre 1853, p. 826

¹⁸⁸. NPLII, "Les Confidences de Nicolas", p. 951

¹⁸⁹. NPLIII, *Promenades et Souvenirs*, p. 680

¹⁹⁰. Ibid.

s'agissait pas d'une métamorphose définitive mais seulement d'un masque le protégeant dans son activité d'opposant.

2) Le masque satirique

L'anonymat et la pseudonymie font partie de la tradition satirique : le déguisement de l'identité favorise la libre expression de la vérité ou de la malveillance. Nerval n'est pas insensible à la tradition pamphlétaire et aux ambiguïtés de l'anonymat. Pourtant, la peur des censeurs ne semble pas avoir eu sur Nerval un ascendant véritable : parmi les nombreux articles rédigés après 1841, certains textes exprimant une opposition au gouvernement de Louis-Philippe sont signés de son nom, d'autres pas. Ainsi, l'article "Paradoxe et Vérité", très sévère pour ses contemporains, est avoué de Nerval ⁽¹⁹¹⁾. En revanche, n'est signé que G. de N un autre article concernant les atteintes portées au théâtre et aux divertissements populaires depuis l'attentat contre Louis-Philippe et les lois de septembre 1835. La signature de ce texte qui a pour sujet la censure cherche moins à déguiser - il était certainement très facile de reconnaître Nerval sous ces initiales - qu'à mettre en scène l'interdit pesant sur les artistes et les journalistes. Le lien entre l'usage du masque et les propos sur lesquels se clôt le texte est évident ⁽¹⁹²⁾. Le masque des initiales cache moins qu'il ne montre : il illustre le propos de l'article sur le manque de liberté. De même, le pseudonyme Beuglant auquel Nerval a eu recours en 1826 pour dénoncer "Les Hauts Faits des Révérends Pères jésuites" avait un triple but : dissimuler l'auteur satirique, se fondre dans un genre codé, mais surtout illustrer le propos du poème. Rendre la congrégation plus effrayante en présentant la critique de ses agissements comme un risque, telle était l'intention du poète libéral.

C'est par métonymie que "Beuglant" désigne un personnage : le beuglant est le café-concert, le lieu où l'on chante. La pratique pseudonymique de Nerval se rattache donc explicitement à la culture populaire, à la tradition du carnaval qui permet de régler ses comptes sous la protection d'un déguisement, confirmant l'hypothèse de M. Laugaa sur ce point. Aussi est-ce avec une jubilation pleine de morgue que plusieurs bousingots, dont

¹⁹¹. Ibid. , Tome I, "Articles", *L'Artiste*, 2 juin 1844, p. 810

¹⁹². "Les pamphlétaires d'alors [du grand siècle] avaient des privilèges de style et d'investigation que l'on conteste fort à nos feuilletonistes qui leur ont succédé. Il y aurait aujourd'hui dix procès pour chaque page d'écrits pareils, frondant sans façon auteurs, acteurs, directeurs et limonadiers. Il est vrai que cela s'imprimait à Memphis ou du fond du Puits de la Vérité."

Gautier et Nerval, signent "Poésie extra-romantique" du pseudonyme M. Personne ⁽¹⁹⁴⁾. Le masque pseudonymique permet à l'écrivain de baffouer l'autorité en toute impunité. Mais si le travestissement de l'identité favorise la liberté politique de l'écrivain, dans l'exemple dont nous venons de parler, son gommage lui permet également d'accéder à une individualité collective. Il semble que le pseudonyme "M. Personne" ait une autre fonction que celle du masque, destiné à dissimuler l'auteur et à dénoncer l'oppression : la signature met l'accent sur le caractère collectif de la parole et de l'oeuvre. Elle traduit le malaise d'une génération et plus encore le refus d'une valeur bourgeoise essentielle, la propriété : la littérature n'appartient à personne et elle est l'affaire de tous, voilà ce que dit le pseudonyme et ce que ne cessera de réaffirmer Nerval. Dire "Monsieur Personne", c'est supposer possible une parole unanime et l'inanité de la propriété littéraire.

Transposer les principes du socialisme en littérature a peut-être été l'aspiration de Nerval - Il faut comprendre ici "socialisme" comme système égalitaire fondé sur le partage et non au sens marxiste -. Le masque populaire du pseudonyme (Beuglant) était le bien de tous. Nerval ne pense pas que la littérature lui appartienne davantage que la culture populaire.

3) Le partage du nom

Le génie est essentiellement solitaire. C'est ce que déplore Nerval dans *Voyage en Orient* où les fils de Caïn, c'est-à-dire dans sa mythologie propre les artistes, sont condamnés à une méconnaissance mutuelle, "êtres perdus parmi la foule comme les étoiles errantes à travers le firmament" ⁽¹⁹⁵⁾. Mais avant de proférer cet amer constat en 1850, Nerval a aspiré à une expérience littéraire commune. Disparu en tant que nom d'auteur, son patronyme a d'abord été remplacé par "Gérard". Le choix du prénom traduit d'abord la jeunesse de l'écrivain ; il est l'appel à l'indulgence d'un poète cherchant à se rajeunir pour faire pardonner la médiocrité de ses premiers essais satiriques. Ce prénom, qui reste attaché au poète jusqu'à nos jours, traduit la légère condescendance dont font preuve ses contemporains puis certains critiques : sa réputation d'enfant et de fou autorise cette familiarité mais il se peut qu'il ait lui-même entretenu la première. Il y a chez "Gérard" comme chez "Jean-Jacques" ou "Jean-Paul" une mystique de l'enfance inséparable du désir de retrouver l'unité perdue. Le prénom insiste également sur l'insertion du personnage dans une camaraderie, et même dans une communauté littéraire ; Nerval mettait en elle beaucoup d'espoir comme l'indique une lettre à

¹⁹⁴. NPLI, *Poèmes politiques*, "Profession de Foi", p. 313. "Profession de Foi" faisait partie d'un diptyque intitulé "Poésie extraromantique" "et dont l'autre volet contenait un poème excentrique de Charles Lassailly" (NPLI, *Notes et Variantes*, p. 1614 et note 1)

¹⁹⁵. Ibid. , Tome II, *Voyage en Orient*, p. 729

Sainte-Beuve où il parle du Petit Cénacle comme d'une "association utile" et comme d'un "aiguillon bien puissant"⁽¹⁹⁵⁾. On peut supposer que Nerval met également son travail préparatoire à la création du Monde dramatique sous le signe du partage :

Mon bon M. Renduel,

Je vous remercie d'avoir bien voulu penser à moi pour la traduction de Heine ; mais j'ai en ce moment un travail énorme pour lequel je pioche depuis longtemps et qui va commencer à se produire ces jours-ci par une série d'articles dans les journaux. **Ce n'est rien moins qu'une grande association artiste et sociale (...)** ⁽¹⁹⁶⁾

Sa manipulation de la signature continuera d'ailleurs à traduire sa volonté d'inscrire la création littéraire dans un cercle communautaire. "La Main de Gloire. Histoire macaronique" devait s'insérer dans "*Les Contes du Bousingo* par une camaraderie." Le titre du recueil et sa signature devaient faire passer l'identité collective avant les individus. *Petits Châteaux de Bohême* dit en partie l'échec de cette tentative d'association. Seul Nerval a en effet contribué à l'édification de ce monument à l'amitié littéraire. Au théâtre, l'association a été plus fructueuse peut-être, le poète ayant allié son nom à ceux de Dumas et de Méry. En 1851, effondré après l'échec du drame *L'Imagier de Harlem* écrit en collaboration avec Méry et Lopez, Nerval renonce à une pratique communautaire de la littérature. Il continue cependant d'aimer dans la littérature populaire un art sans signature et un trésor sans gardiens. Dans *La Bohême galante*, Nerval affirme que l'opéra n'est pas plus original que la chanson folklorique. L'art est pour lui affaire de composition plus que d'invention. Dans *Les Filles du Feu*, il confirme cette idée par la phrase déjà tant citée :

"Inventer au fond, c'est se ressouvenir" ⁽¹⁹⁷⁾

Empruntant à d'autres écrivains leur signature, signant de son nom d'auteur leurs écrits, traducteur et adaptateur, Nerval dissout la notion de propriété littéraire ⁽¹⁹⁸⁾. Il se livre à certains jeux d'identité faisant entrer d'autres écrivains en ligne de compte : l'usage de l'hétéronyme ⁽¹⁹⁹⁾ est très fréquent chez Nerval. Citons un seul exemple parmi d'autres, la publication en 1846 d'un article sur l'Orient sous le nom de W. Lane, célèbre orientaliste anglais, alors que le texte a été écrit par Nerval lui-même. Le cas opposé, l'imposture, qui consiste à signer de son nom les oeuvres des autres, est également très représenté. Ne citons

¹⁹⁵. Oeuvres Complètes, *Correspondance*, à Sainte-Beuve, été de 1832, "La Pléiade", Gallimard, 1989, tome I, p. 1285

¹⁹⁶. Ibid. , *Correspondance*, A Eugène Renduel, fin de 1834 ou 1835, p. 1298. Nous soulignons

¹⁹⁷. Ibid. , Tome III, *Les Filles du Feu*, "A Alexandre Dumas", p. 451

¹⁹⁸. L'importance de cette pratique a d'abord été mise en valeur par G. Mouillaud, "L'Auteur et l'Autre", in *Gérard de Nerval*, Les Cahiers de l'Herne, 1980, p. 243-246

¹⁹⁹. "Les hétéronymes portent le nom véritable d'une autre personne" (*Le Littré*, cité par M. Laugaa, op. cit. p. 42)

là encore qu'un seul fait : dans *Les Filles du Feu*, Nerval prétend imitée de l'allemand la nouvelle "Jemmy" alors qu'elle est bel et bien une traduction. "Jemmy" est en effet l'oeuvre d'un auteur allemand, Charles Seasfield alias Karl Postl.

D'autre part, Nerval revendique l'héritage de ses pères spirituels comme son bien propre. Lui qui souffre de l'individualisme de ses semblables et se sent orphelin trouve dans certains auteurs une famille spirituelle. Ceci apparaît nettement au début des *Illuminés* : la rencontre avec ces écrivains méconnus a lieu grâce à l'oncle maternel qui est lui-même pour Nerval un père de substitution. Le masque, signe d'une culture transmise et partagée, s'inscrit surtout dans une poétique de la réminiscence. L'idéal communautaire et utopique de l'écrivain, grand admirateur des "prophètes rouges" et des "précurseurs du socialisme" transparaît dans son travail du nom propre. Le partage de *l'auctoritas* est en étroite relation avec la métaphysique illuministe qui justifie l'utopie sociale. Lorsque Nerval retranscrit des passages entiers de *La Thrécie* de Quintus Aucler (200) au point que l'on en oublie parfois où est l'auteur, il fait parler par sa bouche un poète disparu, illustrant le propos des *Illuminés* selon lequel "*il n'y a pas de morts*" (201).

Il n'y a donc pas selon nous de rupture fondamentale entre la démarche idéaliste de l'écrivain satirique, l'utopie associative du camarade bousingo et la quête de l'unité perdue. La différence tient seulement au degré de narcissisme et de participation aux règles du jeu social. Le pseudonyme satirique, s'il est faux, renvoie cependant à une identité fixe qu'il protège. Le nom collectif achemine déjà vers un non-lieu, vers une utopie et vers une expérience de l'altérité. Le pseudonyme Gérard de Nerval, la généalogie fictive et les surnoms mythologiques marquent quant à eux le choix d'une altérité radicale. L'écrivain se met en scène sous deux identités principales : Nerval, l'aristocrate de l'esprit et l'initié sourdement révolté contre les pouvoirs établis - qui appartient déjà à une communauté secrète - et Gérard, l'écrivain accessible, familier, porteur d'une expérience à communiquer. Ces deux personnages ont chacun une mission critique : le premier tire de son génie la capacité de juger son temps, le deuxième dépasse cette phase purement négative pour diffuser un enseignement auprès de ceux qu'il veut atteindre. En effet, pour Nerval, le désir d'*être l'autre* ne se rattache pas seulement au plaisir narcissique d'une vision de soi démultipliée. Il procède d'une volonté de communion, forme idéale de la communication par delà les limites de l'individualité, par delà les limites sociales, géographiques, ethniques, et temporelles ressenties comme des contraintes. La fameuse "obsession des doubles" n'est pas seulement chez Nerval symptôme de schizophrénie ou de paranoïa, elle exprime également la volonté de s'identifier à autrui, d'aimer l'humanité comme un autre soi-même.

²⁰⁰. NPLII, *Les Illuminés*, "Quintus Aucler", p. 1140-1151

²⁰¹. Ibid. , "Cagliostro", p. 1125

La séparation n'est pas un vain mot pour Nerval. Elle se rattache à son histoire personnelle comme le montre son propre jeu avec la prison de l'identité. Un pont et un fleuve l'ont, enfant, rendu à jamais orphelin d'après le chapitre "Juvenilia" de *Promenades et Souvenirs* :

"Elle [ma mère] est morte à vingt-cinq ans des fatigues de la guerre, d'une fièvre qu'elle gagna en traversant un pont chargé de cadavres où sa voiture manqua d'être renversée." (203)

Cette histoire est elle-même source de ruptures temporelles :

"La fièvre dont elle est morte m'a saisi trois fois à des époques qui forment, dans ma vie, des divisions régulières, périodiques." (204)

La quête des narrateurs nervaliens est tout entière guidée par le désir de revenir à l'époque idyllique ayant précédé la séparation. Ainsi, dans *Voyage en Orient* puis dans *Pandora*, on le voit incapable de s'insérer symboliquement dans la communauté humaine en donnant la preuve de sa valeur et de sa force :

"Je n'ai pu moi-même planter le clou symbolique dans le tronc chargé de fer (Stock-im-Eisen) posé à l'entrée du Graben, à la porte d'un bijoutier." (205)

Plus que tout autre, Nerval est concerné par l'égoïsme et soucieux d'unir ceux que la société rejette. L'un des principaux sujets de plainte de Nerval porte sur l'individualisme des sociétés modernes et occidentales auxquelles il oppose les moeurs d'autrefois et la civilisation orientale. Le communisme de Nerval, fondé sur une expérience personnelle douloureuse, trouve son expression dans la quête d'un espace-temps fusionnel. L'ouverture des narrateurs nervaliens à tout ce qui semble étranger n'a d'égale que leur foi dans la réversibilité des temps. Si l'homme doit être solidaire de son prochain par delà les frontières géographiques et les discriminations sociales, il a également un devoir à l'égard de ses ancêtres et de ses descendants. L'éthique du partage sur laquelle reposent les prises de position politiques de

203. NPLIII, *Promenades et Souvenirs*, p. 680

204. Ibid

205. Ibid. , p. 656. Nerval avait déjà formulé cette remarque, d'une manière moins personnelle dans *Voyage en Orient* ("Chaque compagnon du corps de métier qui arrive à Vienne doit planter un clou dans l'arbre. Depuis bien des années, il est impossible d'en faire entrer un seul de plus, et des paris s'établissent à ce sujet avec les arrivants"). Le problème de l'insertion des narrateurs nervaliens dans une communauté se pose avec une extrême acuité.

Nerval se double d'une philosophie de la responsabilité qui transcende l'instant présent. En outre, c'est en communiant avec l'esprit des morts que Nerval apprend à communiquer avec les vivants. Ainsi, solidarité, responsabilité et communication sont les points forts de la doctrine sociale de Nerval.

L'idéal unitaire de Nerval n'est pas très différent de celui que nourrit Pierre Leroux. Pour ce dernier, on peut comparer "chaque esprit à une glace qui réfléchit obscurément, c'est-à-dire d'une façon incomplète et avec certaines ténèbres nécessaires, l'océan de la vie, passé, présent, avenir ciel et terre." (206) Selon Pierre Leroux, l'homme est identifiable à l'humanité et il doit se sentir solidaire des générations passées et futures, d'autant qu'il est sujet à des renaissances successives. Enfin, pour Pierre Leroux, le mal social vient de la dissociation (207). Comme Nerval, Pierre Leroux critique *la curée* qui est devenue monnaie courante dans la société capitaliste. Il entrevoit l'intérêt des gouvernants divisant pour mieux régner. Il oppose donc aux us et coutumes de la bourgeoisie son projet *communioniste*. Cet anticapitalisme religieux ne semble étranger ni aux idées politiques de Nerval, ni à sa hantise de la séparation. Dépréciation de la séparation et valorisation de la fusion s'incarnent dans une même représentation spatiale, celle du cercle.

1) *Les Faux-Saulniers* (1850)

Le titre même des *Faux-Saulniers* dit la complicité, la ligue d'individus unis contre l'Etat. Nerval confronte cette opposition collective à l'individualisme de son temps, profitable à l'ordre et aux abus de pouvoir.

Du cercle à la communauté

L'image du cercle est ambivalente dans *Les Faux-Saulniers* et dans l'ensemble de l'oeuvre de Nerval : le cercle sépare et isole les groupes (sociaux, ethniques) les uns des autres. Il concrétise des relations potentiellement conflictuelles. En cela, il est considéré

²⁰⁶. Alexandrian, *Le Socialisme romantique*, Seuil, 1979, p. 260. Alexandrian cite *De L'Humanité, de son Principe et de son Avenir*, Paris, Perrotin, 1840

²⁰⁷. "Cette *dissociation* s'appelait autrefois féodalité, aujourd'hui elle s'appelle propriété. Elle se manifestait autrefois par la guerre, elle continue de se manifester par la concurrence. Concurrence ! le beau terme que les économistes ont inventé là ! Il exprime l'action de se ruer les uns contre les autres. " (Ibid. , p. 262-263. Alexandrian cite *Le Carrosse de M. Aguado*, Boussac, Imprimerie de Pierre Leroux, 1848)

négativement. Mais le cercle unit des individus au sein d'un groupe, parfois privilégié ⁽²⁰⁸⁾ ; en cela, il correspond à l'idéal social auquel aspire l'écrivain. Le cloisonnement, négatif à une grande échelle, est bénéfique à l'échelle interindividuelle : il accroît la cohésion au sein des communautés exclues. Ainsi, la représentation du Valois, dans *Les Faux-Saulniers* et dans le restant de l'oeuvre, est à double face. A maintes reprises, dans le feuilleton originel ⁽²⁰⁹⁾, puis dans "Angélique" ⁽²¹⁰⁾ et dans *Promenades et Souvenirs*, le narrateur déplore l'exclusion du Valois, mis à l'écart des moyens de transports anciens et modernes :

"Je vous parlerais bien encore (...) des moeurs locales, assez bien conservées dans ce pays, situé hors du mouvement des chemins de fer, - et même de la contrariété qu'éprouvent les habitants par suite de cette situation." ⁽²¹¹⁾

Le Valois étant présenté comme rebelle à l'autorité du pouvoir central, on ne peut s'empêcher de penser à une volonté délibérée d'isoler cette région dangereuse des autres :

"Dans ces contrées - qui faisaient partie des anciens apanages de Marguerite de Valois et des Médicis, - qui y avaient fait du bien -, on avait contracté une haine constitutionnelle contre la race qui les avait remplacés." ⁽²¹²⁾

Nerval prend ce problème très à coeur : il a le sentiment d'une injustice à l'égard de sa région. La stratégie des gouvernements est toujours d'imposer l'isolement aux individus, aux groupes et aux livres subversifs. La contagion possible les a inquiétés de toute éternité : Nerval en sait quelque chose, lui qui a vécu la prison et l'internement. Tout se passe comme s'il y avait pour lui un lien entre l'isolement subi pendant les crises délirantes et la mise à l'écart d'une région symbolisant l'origine maternelle, l'aspect irrationnel de sa personnalité.

Si le narrateur dénonce l'isolement infligé à une région redoutée pour son hostilité au pouvoir central, il goûte cependant dans le Valois un îlot préservé : du fait même de cet isolement, les moeurs y portent la trace d'une solidarité exceptionnelle dans la société contemporaine de Nerval. Ce que le narrateur retrouve dans le Valois, c'est une société que ne frappe pas l'anonymat des villes et qui reconstitue une sorte de famille :

²⁰⁸. Chez Nerval coexistent le socialisme et l'élitisme, comme l'indique d'ailleurs l'usage de deux pseudonymes concurrents, Gérard, plutôt familial, et Gérard de Nerval, beaucoup plus aristocratique. L'élitisme de Nerval s'illustre, assez rarement il est vrai, par son rêve de bibliothèques rappelant celles d'Alexandrie, réservées à une poignée d'écrivains. L'orgueil prométhéen de l'écrivain se conjugue et s'oppose à son désir de partager le sort des humbles.

²⁰⁹. Ibid. , p. 43 et 118

²¹⁰. NPLIII, p. 478

²¹¹. NPLII, p. 117-118

²¹². Ibid. , p. 73

"des finesses d'accent, autrefois entendues, - et qui, des mères aux filles, se conservent les mêmes ..." (213)

La "ronde" des petites filles, ronde qui se resserre, symbolise la chaleur et l'étroitesse des liens sociaux dans le pays originel. Les futures représentations du Valois reflèteront également la concrétisation de cet idéal fusionnel.

L'Enfer des vivants

Dans l'imaginaire nervalien le cercle n'est pas toujours valorisé, comme nous l'avions constaté à propos des premières poésies concernant l'épopée napoléonienne : fondamentalement, le cercle est en effet pour Nerval l'image de la séparation et de l'aliénation mentale (214). Le cercle est la métaphore de la contrainte, de l'enfermement. Ainsi, dans *Les Faux-Saulniers*, et en particulier dans l'histoire de l'abbé de Bucquoy, le cercle réapparaît sous un jour défavorable. Comme la prison décrite par Nerval dans "Mémoires d'un Parisien", La Bastille, cet "enfer des vivants" où sont reclus les pamphlétaires et les esprits frondeurs est elle-même compartimentée. Les prisonniers privilégiés ont accès au "jardin du gouverneur, situé au centre de la forteresse (...)". L'abbé de Bucquoy, nous dit-on, fait "partie de ce cercle favorisé" (215). Ainsi, la prison, destinée à isoler les créatures subversives de l'ensemble des hommes, est encore réinvestie en son sein par la structure inégalitaire de la société civile. La prison et ses cercles successifs n'est que le miroir de la société extérieure, essentiellement gouvernée par les privilèges de la fortune et du rang. Nerval brode à l'infini sur le thème de la société-prison inauguré dans "Les Carnets de Dolbreuse". Les cellules de la Bastille ne sont ici que l'image de la société contemporaine de Nerval où les privilèges demeurent et où le pouvoir tente de diviser pour mieux régner, isolant notamment l'écrivain du public : les tentatives de l'abbé de Bucquoy pour communiquer avec ses voisins par tous les signaux possibles sont en tous points comparables avec les stratagèmes de l'écrivain pour atteindre le lecteur en dépit de la censure. Nerval n'aborde jamais le problème de la limite sans s'impliquer soit en tant qu'individu, soit en tant qu'écrivain journaliste doté d'une mission d'information et de communication auprès de l'opinion publique. Ainsi, *Les Faux-Saulniers* développent une réflexion sur le problème de l'accès au savoir et sur le rôle de l'écrivain dans la diffusion de ce savoir. En prenant le parti de réfléchir sur les conditions de diffusion de son art, sur le livre et son espace, Nerval aborde le problème plus général de la liberté d'information et de l'instruction du peuple.

213. NPLII, *Les Faux-Saulniers*, p. 57

214. M. Collot, *Gérard de Nerval ou la Dévotion à l'Imaginaire*, p. 64-65 : la circularité exprime selon lui "l'enfermement du sujet dans une destinée scellée par la compulsion de répétition."

215. NPLII, *Les Faux-Saulniers*, p. 143

L'enfer des bibliothèques

L'ensemble du feuilleton permet au lecteur de conclure à la monopolisation du savoir, à sa rétention par un nombre restreint de bibliophiles, bibliothécaires, libraires et censeurs ou encore à sa dévalorisation par des mesures démagogiques. Les bibliothèques visitées par le narrateur des *Faux-Saulniers* apparaissent comme les prisons des livres et les bibliothécaires comme leurs gardiens : il n'est pas nécessaire de rappeler que la Bibliothèque Nationale et ses lenteurs administratives ont nui au travail du journaliste et narrateur (216). Non seulement les tâches y sont très cloisonnées mais le classement prétendument rationnel des ouvrages y est en réalité extrêmement compliqué et hasardeux :

" - peut-être se trouve-t-il classé parmi les romans.

Je frémis : "*Parmi les romans ?* mais c'est un livre historique !"

Le narrateur ne s'attaque pas seulement ici à l'amendement Riancey mais aux illusions de la raison : les critères rationnels s'avèrent impuissants à circonscrire l'objet littéraire. Ainsi, tous les érudits et employés administratifs échouent dans la quête de l'histoire de l'abbé de Bucquoy et leurs pistes ne mènent à rien. A travers cet échec, Nerval critique un savoir partiel et spécialisé ainsi qu'une conception étroite de la littérature. Les sous-sols infestés de rats de la bibliothèque Mazarine rappellent l'existence d'un enfer des livres symétrique à l'enfer des vivants évoqué à propos de l'abbé de Bucquoy : les mêmes animaux tiennent compagnie à l'homme emprisonné et plus tard à son livre, relégué dans les fonds inaccessibles d'une bibliothèque (217). Quant à Nerval, dans *Les Faux-Saulniers* et *Les Illuminés*, où cette fois un grenier accueille les livres interdits, il ouvre son feuilleton aux oeuvres à l'index, remettant en question les frontières trop nettement délimitées entre la littérature officielle et les autres.

Le rôle de l'écrivain est donc selon Nerval de créer des liens multiples : son texte est un carrefour, une place où devient public ce qui appartenait aux seuls curieux érudits. Le paléographe et les divers bibliophiles présentés dans *Les Faux-Saulniers* offrent l'image de la solitude, de l'égoïsme de la pensée. Le paléographe s'enferme dans un discours à sens unique (218). Les bibliophiles voient leur passion étouffer tout sentiment humain, qu'il s'agisse du savant plus préoccupé du *Perceforest* que de la Révolution de 1848 (219) ou de l'homme qui souhaite la mort de son ami pour obtenir ses livres (220). A travers toutes ces

216. Ibid. , p. 8 : le narrateur attend "la semaine de M.R." , puis voit encore le délai repoussé du fait que le conservateur distingue le service au public des prestations amicales.

217. Ibid. , p. 18

218. "On ne discute pas avec un paléographe, on le laisse parler.", rappelle le narrateur des *Faux-Saulniers* (Ibid. , p. 11)

219. Ibid. , p. 88-89

220. Ibid. , p. 113-114

anecdotes, Nerval blâme la thésaurisation du savoir, l'enfermement de la littérature dans une tour d'ivoire, l'égoïsme des hommes cultivés. Sans cesse il rappelle, soit par des arguments financiers - les livres sont souvent chers ⁽²²¹⁾ - soit par des arguments juridiques touchant aux actions de la censure ⁽²²²⁾ les manœuvres du pouvoir pour empêcher les lumières de se répandre.

Par opposition avec ce rapport égoïste et stérile aux livres, Nerval met en avant les deux caractères indissociables de la littérature : la liberté et l'ouverture. Dès l'incipit du feuilleton, le narrateur attire l'attention sur la circulation des livres et notamment sur l'existence de la littérature de contrefaçon, ou de contrebande :

"C'est que Francfort, ville libre, a servi longtemps de refuge aux protestants, - et, comme les principales villes des Pays-Bas, elle fut longtemps le siège d'imprimeries qui commencèrent à répandre les idées hardies des philosophes et des mécontents français, - et qui sont restées, sur certains points, des ateliers de contrefaçon pure et simple, qu'on aura bien de la peine à détruire."
⁽²²³⁾

Dans ce passage, le contexte de la foire, la présentation d'ouvrages populaires et de colportage tels que les almanachs, qui furent les premiers livres pour le peuple, nous mettent face au problème de la diffusion du savoir. D'entrée de jeu, les livres apparaissent comme échappant à tout contrôle, dotés d'une vivacité étonnante malgré les obstacles : le livre de l'abbé de Bucquoy et le personnage sont identifiables, symbolisant la liberté radicale de la chose littéraire, sa souplesse, sa capacité infinie de résurrection et de métamorphose. Ce qui est interdit ici rejaillit ailleurs, comme une source souterraine. Ce courant qui porte la littérature et la rend mobile, c'est l'imprimerie dont Nerval n'accorde pas l'invention aux Chinois pour la raison suivante :

"Il est juste de dire qu'ils ne semblent pas avoir découvert *la lettre mobile* (...)" ⁽²²⁴⁾

L'insistance graphique sur la nature mobile des *lettres* n'est pas un hasard car chaque mot, dans *Les Faux-Saulniers*, est pesé avec une habileté diabolique. Il faut prendre "*mobile*" au sens propre car le retour à l'histoire de l'abbé de Bucquoy à la fin de cette digression se rapporte également au mouvement :

²²¹. Ibid. , p. 4

²²². Il évoque, à propos de ses démêlés avec Montalivet, l'inconsistance de la propriété littéraire face au réflexe *conservateur* de la censure qui ne restitue pas facilement les manuscrits gênants (Ibid. , p. 32)

²²³. Ibid. , p. 4

²²⁴. Ibid. , p. 50

"Revenons par une transition facile à l'abbé de Bucquoy, dont le livre fugitif risque d'avoir été produit par une imprimerie fantastique." (225)

Au caractère obtus des "savants réguliers" et à l'ambition folle de contrôler la chose littéraire, que ce soit en possédant des livres rares ou en censurant le feuilleton-roman, Nerval oppose la liberté fondamentale, physique et spirituelle de l'écrit, sa propension à se répandre de manière anarchique. La liberté de circulation dont les hommes sont trop souvent privés, les livres et les pensées la possèdent avec l'atout d'une immortalité quasi certaine :

"Tous les livres curieux volés, achetés ou perdus, se retrouvent en Hollande, en Allemagne et en Russie." (226)

Les pays libres attirent les livres par un tropisme mystérieux.

Cette personnification de l'objet littéraire, *animé*, les propos de Nerval sur le *classement* sont à mettre en rapport avec le contexte politique. L'amendement Riancey est l'exemple par excellence de la classification abusive. Le narrateur souligne à plaisir la difficulté de définir le roman et ironise sur les distinctions opérées par les fonctionnaires entre le sérieux et le non sérieux. Non seulement cette loi a pour but de classer l'inclassifiable, d'identifier ce qui se joue des noms et des couvertures, mais elle tend essentiellement à couper l'écrivain des masses populaires : que signifie, concrètement l'amendement Riancey, interdisant le feuilleton-roman ? Il entraîne la dichotomie entre littérature et journalisme, il oblige la fiction à se cantonner dans la boutique des libraires. Ainsi disparaît une tribune inespérée et la chance d'une diffusion large de l'oeuvre auprès du public. Bien des exemples montrent que Nerval, non content d'élargir et d'ouvrir le cercle étroit et bien défendu du corpus *littéraire*, conçoit sa fonction comme essentiellement médiatrice et cherche une relation authentique avec le peuple et le public : le vagabondage de l'écrivain et sa parole directe au lecteur traduisent une liberté radicale et la volonté de fusion avec le destinataire. La littérature n'est pas selon Nerval destinée à orner les rayonnages d'un bibliophile mais elle a pour mission de restaurer la communauté oppositionnelle éparpillée par des siècles d'opposition. Le didactisme de la littérature exige en premier lieu la possibilité *matérielle* de communiquer :

"Je pense qu'à moins de fortes convictions dans un sens donné, tout écrivain doit avertir le pouvoir s'il se trompe, - et le peuple s'il est trompé." (227)

la célébration de l'invention de l'imprimerie, récurrente dans l'oeuvre de Nerval et réitérée dans *Les Faux-Saulniers* (228), prouve l'intérêt de l'écrivain pour la diffusion la plus vaste

225. Ibid.

226. Ibid. , p. 52

227. NPLII, p. 30

228. Ibid. , p. 48

possible du savoir et de la culture. Mais un amendement interdisant à la littérature le *media* journalistique restreint son audience. L'écriture des *Faux-Saulniers* (stratégies narratives et discursives) tend à rétablir le contact entre l'écrivain et le public. Le feuilleton, tribune où s'expriment une multitude de voix, oppose sa pluralité à un Etat répressif. Le travail de l'analogie historique dont nous avons souligné le caractère critique dans la première partie de cette étude ⁽²²⁹⁾ a également une fonction unificatrice : les rapprochements constants entre l'expérience du narrateur et la société, entre le narrateur et certains personnages du passé tendent à faire de ce personnage non plus un individu isolé mais le reflet d'un groupe, symbole et mémoire vivante d'une collectivité.

L'individualité collective

Par de nombreuses insinuations, Nerval laisse deviner la solitude des citoyens ou des sujets face aux abus de pouvoir. En réponse à cette situation, il cherche à reconstituer un consensus et à redonner à des hommes soumis par la "Terreur" le sentiment d'appartenir à une nation. La notion d'intérêt général, héritée de Rousseau, refait surface dans le texte de Nerval sous la forme de l'individualité collective, compromis entre le cas particulier et le type représentatif. Le goût des *Faux-Saulniers* pour l'anecdote, pour le détail, n'est pas vain ni gratuit. Il suppose le respect de la vie privée de chaque individu en tant que la moindre atteinte à un membre de la collectivité compromet la justice d'une société tout entière.

Il faut tout d'abord remarquer que le lecteur lui-même est désigné de manière métonymique par le "directeur du National". Mais, à mesure que l'on avance dans le texte, on finit par perdre de vue cette spécification du lecteur. Le passage est d'ailleurs rendu plus aisé par le nom du journal qui fait référence à l'idée de "Nation", typiquement républicaine. La mutation du lecteur individuel en un lecteur collectif dont on a oublié l'identité précise est parallèle au mouvement qui change les personnages des *Faux-Saulniers* - narrateur compris - en miroirs de la société tout entière :

"Je n'aurais voulu peindre qu'une de ces familles provinciales qui forment dans l'unité historique d'une nation une individualité collective curieuse à étudier, comme jetant des reflets de clarté sur les autres." ⁽²³⁰⁾

Le terme "individualité collective" nous semble la clé de la philosophie sociale de Nerval. Elle réalise la fusion, la parfaite cohésion de la partie et du tout, crée un lien entre le cas particulier et la généralité. Le concept de "nation" annonce en politique l'idée énoncée dans

²²⁹. Nous avons montré que l'analogie historique niait l'idée de progrès et marquait la régression des libertés

²³⁰. Ibid. , p. 83

Les Illuminés d'une interdépendance de chaque être avec le destin de l'humanité tout entière et qui sera encore précisée davantage dans *Aurélia*.

Les Faux-Saulniers mettent déjà en place un système narratif qui donne à la mémoire une place prépondérante en tant que possibilité de vaincre le caractère sporadique des actions individuelles. Le dialogue silencieux du narrateur d'*Aurélia* avec l'un de ses aïeux ne fait que prolonger, semble-t-il, le mimétisme qui s'opère entre le personnage principal des *Faux-Saulniers* et les personnages du passé. Ce mimétisme, rendu par la persistance d'un parallélisme explicite, par l'entrelacement narratif, par la fusion des discours traduit déjà la volonté de l'écrivain de faire revivre des personnages historiques disparus et de donner suite à leur action en reprenant en quelque sorte le flambeau de l'opposition. Ainsi, la philosophie de l'histoire que l'on peut déduire de la lecture du feuilleton n'est pas étrangère à celle qui s'illustrera dans *Aurélia* : l'unité des créatures humaines est à envisager d'un point de vue synchronique comme d'un point de vue diachronique. De même qu'en un temps donné, Archambault de Bucquoy est le reflet de la vie d'une province, de même il se regarde dans les portraits de ses ancêtres comme en un miroir :

"Des portraits majestueux portant la moustache et la barbiche de Louis XIII ou la barbe ronde du temps de Henri IV, ou la barbe effilée des Médicis, le jettent dans une rêverie mélancolique, quand surtout il reconnaît cet oeil fin où brille parfois un feu sombre, ce front haut ridé de bonne heure par les soucis de la guerre ou des aventures, ces joues pâlies et creusées par la fatigue (...) signe constant chez ceux dont les images nous ont été conservées, et qui se retrouvaient en lui-même." (231)

Dans *Les Faux-Saulniers*, l'importance des liens de parenté dont certains sont créés de toutes pièces par l'auteur, traduit sa volonté de resserrer les liens de l'humanité, de l'envisager comme une famille que l'histoire ne disjoindrait pas. Dans *Voyage en Orient*, Nerval étend cette vision locale et nationale à l'humanité. Son attirance pour l'Orient tient à ce que, là-bas, les peuples frères ne sont pas désunis mais vivent encore ensemble, témoignant ainsi de leurs origines communes.

2) *Voyage en Orient*

L'Orient, maternel, symbolise le retour à la tribu, à la vie communautaire avec lesquelles la civilisation des narrateurs nervaliens a rompu. Le narrateur insiste sur la capacité de la civilisation orientale à regrouper des religions et des ethnies différentes, à combiner

²³¹. Ibid. , p. 138

l'ensemble et la variété, bref, à révéler l'origine commune de groupes ethniques contrastés mais encore unis par des liens fraternels. L'hospitalité orientale est une autre manifestation de cette fraternité ; quant aux moeurs interdisant à un homme de rester célibataire ou de circuler seul dans une ville étrangère, elles mettent le partage de la vie et des richesses au centre des exigences de la société orientale. Le touriste doit faire vivre un drogman aux dépens duquel vivent à leur tour d'autres domestiques. Ces traits de la vie orientale, l'importance en ces contrées de la fête au caractère unificateur font partie de ce qui charme le narrateur de *Voyage en Orient*. Celui-ci, animé par des idées républicaines mais aussi par son expérience personnelle de la séparation, recherche une vie sociale annulant les inimitiés liées aux différences de classe ou de religion.

Le cloisonnement inégalitaire

Le récit de voyage nervalien dénote un intérêt marqué vis-à-vis de l'urbanisme. Observant la répartition des différentes strates de la population dans l'espace citadin, l'écrivain constate le cloisonnement urbain et souligne l'existence de limites, révélatrices des disparités sociales. Dans *Voyage en Orient*, la ville apparaît comme le lieu privilégié de la ségrégation ethnique et sociale. Vienne et Le Caire sont à rapprocher de ce point de vue. La séparation pure et simple reflète l'aspect inégalitaire de Vienne :

"Luxe inouï dans la ville centrale et pauvreté dans les quartiers qui l'entourent, voilà Vienne au premier coup d'oeil." (232)

Le champ sémantique de la limite, très représenté dans cette description, apparente la ville à une prison ou à une forteresse imprenable :

"Le premier aspect de Vienne n'a rien que de très vulgaire. On traverse de longs faubourgs aux maisons uniformes ; puis au milieu d'une ceinture de promenades, derrière une enceinte de fossés et de murailles, on rencontre enfin la ville, grande tout au plus comme un quartier de Paris." (233)

Les termes "ceinture", "enceinte", "fossés", "murailles" insistent sur les multiples protections que le quartier riche interpose entre son espace menacé et les quartiers populaires. Paradoxalement, les nantis sont esclaves et prisonniers de leur peur alors que les habitants du faubourg, qui n'ont pas le privilège d'occuper une position centrale, ont l'avantage de la liberté. Ils sont ressentis par le bourg comme des assiégeants potentiels. Nerval, loin de minimiser cette menace, semble trouver choquantes les disparités existant entre les deux parties de Vienne et les estime susceptibles de déclencher une révolte :

²³². Ibid. , p. 206

²³³. Ibid.

"(...) ce quartier du centre, plein d'éclat et de richesses, a besoin, en effet, des bastions et des fossés qui l'isolent pour tenir en respect ses pauvres et laborieux faubourgs ..." (234)

L'antéposition des adjectifs "pauvres et laborieux", marque d'emblée l'implication affective de Nerval et son penchant pour le peuple. D'autre part, l'association de ces épithètes ne relève pas seulement du cliché - Nerval s'en détache en n'utilisant pas le "mais" de rigueur. Elle donne en effet aux couches modestes l'honorabilité qui leur manque aux yeux des bourgeois craintifs. Les deux parties de la ville se tiennent dans une appréhension mutuelle, la protection militaire des uns compensant la position assiégeante des autres. Nerval ne semble pas goûter cette tension permanente, pas plus qu'il n'apprécie de traverser le *no man's land* séparant le centre ville des quartiers périphériques :

" (...) on a toujours à traverser quelque rivière ou quelque canal aux eaux noires (...)"

Cette traversée s'apparente, une dizaine d'années avant *Les Nuits d'Octobre*, à une descente aux enfers. Or si l'on en croit *La divine Comédie*, le dernier cercle de l'enfer est le plus terrible. Le schéma concentrique de Vienne fait des quartiers riches le fin fond d'un pandemonium, inversant l'idée reçue selon laquelle les lieux de distraction populaire seraient le repaire de Satan. La barrière aquatique entre les deux mondes évoque bien entendu le Styx. Quant au centre de la ville, il est dit "ardent" comme un brasier. Le poète se présente non seulement ici comme un Orphée recherchant l'inspiration poétique dans le théâtre populaire, mais aussi comme le trait d'union entre les extrêmes de la société. Lui-même a choisi symboliquement un quartier plutôt populaire, mais mitoyen aux deux parties opposées de la ville :

"Je suis logé dans les faubourgs de ce nom (Leopoldstadt), le seul qui touche à la ville centrale, dont il n'est séparé que par un bras du Danube."

Le fleuve isole les deux rives mais le mot "bras" n'est-il pas une forme de catachrèse et, n'évoque-t-il pas, par la réactivation du sens premier de cette figure dévitalisée, l'image d'une main tendue entre les deux *îlots* urbains ? Dans cette géographie symbolique trop nettement délimitée, reflet de l'idéologie réactionnaire dominant Vienne, le narrateur se veut à la fois un bohème et un mondain. Alors qu'il se sent toujours à l'aise au milieu "d'une population bonne, intelligente et joyeuse" (235), son éclat salonnier est souvent de courte durée. Mais sa volonté est d'unir plus que de choisir : l'absence dans ce passage de manichéisme prononcé traduit de la part de Nerval un désir de conciliation et de fusion sociales.

234. Ibid.

235. Ibid. , p. 207

De même que Vienne, Le Caire est marqué par la division. Nerval voit à la fois dans cette topographie le signe d'une société inégalitaire et d'une trahison à l'égard de l'esprit oriental. Au Caire, la disjonction entre les couches populaires et la population plus riche recoupe la distinction entre quartiers indigènes et quartiers francs, en pleine expansion :

"Ce qui reluit, ce qui brille, ce qui s'accroît, c'est la quartier des Francs, la ville des Maltais, l'entrepôt futur de l'Inde anglaise. L'Orient d'autrefois achève d'user ses vieux costumes, ses vieux palais, ses vieilles moeurs, mais il est dans son dernier jour..." (236)

Non seulement le quartier européen prospère aux dépens des anciens quartiers, mais il dépare l'architecture égyptienne traditionnelle. Nul rapport en effet entre les "rues à angles droits" tracées par les colons et le "labyrinthe confus" de la vieille ville, imperméable aux moyens de transports modernes et susceptible d'abriter entre les murs de ses rues "capricieuses" (237) des intrigues romanesques dignes des *Mille et une Nuits* :

"Nous nous engageons sous une voûte à l'aspect grandiose, formée de charpentes sculptées d'un style antique, où le vernis et la dorure rehaussent mille détails d'arabesques splendides (...) Me voilà en pleines Mille et Une Nuits." (238)

Les rues tortueuses du vieux Caire reflètent la spécificité de l'art égyptien, caractérisé par l'arabesque, tandis que la partie moderne et européenne de la cité trahit l'esprit local en dépoétisant le cadre traditionnel. Cette disparité architecturale creuse encore l'écart entre les quartiers francs et indigènes.

L'idéal unitaire

Cependant, le cercle n'est pas seulement un moyen de délimiter : il unit. La circularité renvoie à la vision positive d'une petite société harmonieuse et solidaire, s'opposant à la cité anonyme et constituée d'individus sans liens les uns avec les autres. L'archétype de cette communauté sociale est le Liban, évoqué dans *Voyage en Orient*, mais aussi le Valois, dépeint par le narrateur des *Faux-Saulniers*. La segmentation, la dislocation des communautés humaines est un mal proprement moderne : Nerval associe l'espace du cercle, les lieux de fusion et d'harmonie avec l'autrefois tandis que les limites et frontières appartiennent à l'actualité.

²³⁶. Ibid. , p. 397

²³⁷. Ibid. , p. 329 : "L'impasse qui aboutit à l'hôtel (...) décrit plusieurs zigzags jusqu'à ce qu'elle aille se perdre sous les voûtes de longs passages qui correspondent au quartier juif. C'est dans cette rue capricieuse (...)"

²³⁸. Ibid. , p. 286

L'attrait de Nerval pour l'Orient tient à son caractère cosmopolite et à la multiplicité des religions qui y cohabitent. Beyrouth offre un tableau contrasté ; comme la majorité des lieux que Nerval affectionne, c'est une ville dont le bazar central offre une synthèse de types variés, site unissant les peuples sans gommer leur identité :

"(...) je m'y arrêtai quelques temps, ne pouvant me lasser de cette foule active, qui réunissait sur un seul point tous les costumes si variés de la montagne." (239)

Constantinople est également dotée de la faculté d'unir :

"Cette cité est, comme autrefois, le sceau mystérieux et sublime qui unit l'Europe et l'Asie." (240)

Le terme de "sceau" renvoie à une alliance entre les peuples, à un talisman sacré comme il en est déjà question dans "Histoire de Soliman et de la Reine du Matin.". Le toponyme "La Corne d'Or" n'est sans doute pas sans résonances poétiques et religieuses pour Nerval. Elle est à rapprocher de la lune, à laquelle Isis n'est pas étrangère, et des portes de corne séparant la vie du rêve. Constantinople, terme de *Voyage en Orient*, ouvre au narrateur la porte d'un univers pacifié et consensuel qui annonce les visions d'*Aurélia*, sans pour autant atteindre leur perfection :

" (...) quatre peuples différents qui vivent ensemble sans trop se haïr. Turcs, Arméniens, Grecs et Juifs, enfants du même sol et se supportant beaucoup mieux les uns et les autres que ne le font, chez nous, les gens de diverses provinces ou de divers partis." (241)

Cependant, les risques de l'émiettement et du fanatisme ne sont jamais à exclure. Les maisons de jeu offrent un point de ralliement entre les sectes "divisées" de cette ville (242). Les femmes qui en sont l'attrait, "à demi couchées, comme formant les rayons d'une roue" (243) y figurent un cercle, image de l'union et de la coexistence paisible des différents peuples. Quatre autres "belles personnes" symbolisent également l'unité dans la variété : la Circassienne, l'Arménienne, la Juive et la Grecque trônent sur un même divan (244). La terre maternelle commune ("enfants d'un même sol") unit les diverses ethnies et confessions coexistant à Constantinople. L'idée d'une souche mère et de branches afférentes est conforme à la Bible. La métaphore de la parenté des religions et des peuples est à mettre en parallèle avec une

239. Ibid. , p. 470

240. Ibid. , p. 789

241. Ibid. , p. 605

242. Ibid. , p. 629

243. Ibid. , p. 631

244. Ibid. , p. 631- 633

autre image présente dans le chapitre "Un Déjeuner à Saint-Jean d'acre". Là, Nerval évoque un nuancier des religions, l'échelle insensiblement graduée des croyances :

"En général, nous ne nous intéressons en Syrie qu'aux Maronites, catholiques comme nous, et tout au plus encore aux Grecs, aux Arméniens et aux Juifs, dont les idées s'éloignent moins des nôtres que celle des musulmans ; nous ne songeons pas qu'il existe une série de croyances intermédiaires capables de se rattacher aux principes des civilisations du Nord, et d'y amener peu à peu les Arabes. " (245)

Le narrateur de *Voyage en Orient* prête attention à tout ce qui peut unir, concilier les religions et les peuples. Lui qui ne croit en rien et qui croit en tout, lui qui est de partout et qui n'est de nulle part, pense avoir la distance nécessaire pour jouer le rôle d'un interprète entre les différentes communautés. Lui-même aspire à s'identifier aux peuples qu'il cotoie. Sa transformation physique est le gage de cette volonté de vaincre la barrière de l'altérité. Comme l'écrivain capable d'adopter cinq pseudonymes différents au cours d'une même lettre (246), le narrateur de *Voyage en Orient* a un don d'ubiquité remarquable. Chaque halte est prétexte à métamorphose. A peine arrivé au Caire, il se travestit :

"Heureusement, j'avais acheté un de ces manteaux de poil de chameau nommés *machlah* qui couvrent un homme des épaules aux pieds (...)" (247)

Puis il lui tarde "de prendre l'habit oriental" (248). Arrivé à Beyrouth, il subit une nouvelle métamorphose :

"J'avais grande envie d'ajouter à mon costume un détail de parure spécialement syrienne (...) qu'on appelle *caffieh* (...) On m'en vendit un fort brillant (...) et l'ayant essayé chez un barbier, je me trouvai la mine d'un roi d'Orient." (249)

Vivant trait d'union entre les pays qu'il traverse, le voyageur se croit investi d'une mission conciliatrice. Son mariage avec Saléma n'est pas seulement à ses yeux une affaire privée mais engage la reconstitution des branches éparées de la franc-maçonnerie :

"(...) les *akkals druses* sont les franc-maçons de l'Orient." (250)

245. Ibid. , p. 585

246. Nerval se donne tour à tour les noms de Lucius Priscus, Ammon-Ra Duc d'Egypte, Gaston Phoebus d'Aquitaine, Gérard de Nerval, Dioscures (NPLIII, *Correspondance*, A George Sand, 23 novembre 1853, p. 824-825)

247. NPLII, p. 264

248. Ibid, p. 309

249. Ibid. , p. 469

250. Ibid. , p. 596

Ainsi, à propos du Liban, il évoque avec douleur la perte de l'harmonie sociale au sein des villages "mixtes". Il oppose les déchirements entre Druses et Maronites dont il est le témoin à une période de paix désormais révolue :

"(...) ces lignes, garnies de châteaux et de tours, présenteraient à toute armée une série de remparts inaccessibles, si les habitants voulaient, comme autrefois, combattre réunis pour les mêmes principes d'indépendance." (251)

La frontière instaurée à l'intérieur du village ne fait que concrétiser la dualité du pouvoir politique engendrant la guerre civile :

"La grande pensée de l'émir Fakardin, qui avait été de mélanger les populations et d'effacer les préjugés de race et de religion, se trouve prise à contre-pied, et l'on tend à former deux nations ennemies là où il n'en existait qu'une seule, unie par des liens de solidarité et de tolérance mutuelle." (252)

Une ligne de partage est créée par les populations tierces au sein de villages où la coexistence pacifique était autrefois la règle :

"Béthmérie, comme village mixte, contient environ cent cinquante chrétiens et une soixantaine de Druses (...) Par suite de cette hostilité, une lutte sanglante avait eu lieu, et le pacha s'était hâté d'intervenir en établissant entre les deux parties du village un petit camp d'Albanais, qui vivait aux dépens des populations rivales." (253)

Nerval présente l'union comme une force et la disjonction des deux confessions libanaises comme une perte inestimable pour ce peuple désormais à la merci de puissances étrangères. On voit ici comment Nerval, opposé à l'emprise de la colonisation, se montre attaché à un idéal d'unité primitive.

Le compagnonnage

La nourriture apparaît dans *Voyage en Orient* comme l'un des ingrédients de la fête et du voyage permettant aux êtres humains de fraterniser et d'entretenir des relations harmonieuses. Hostile à l'esprit de caste et au snobisme, Nerval est particulièrement sensible à l'hospitalité des personnages qu'il rencontre. S'il souhaite manger comme les indigènes, c'est par désir de se rapprocher d'eux en adoptant leurs moeurs. Où qu'il aille, le voyageur se

251. Ibid. , p. 481

252. Ibid. , p. 497

253. Ibid. , p. 484

distingue des autres touristes ⁽²⁵⁴⁾. Mais c'est pour mieux s'identifier aux populations locales dont il veut à la fois partager le costume et l'alimentation. L'usage du pronom indéfini "on" ou de la tournure réfléchie pour désigner les coutumes gastronomiques est courant chez Nerval, preuve d'un esprit tolérant et consensuel ; il marque en effet la capacité du narrateur à renoncer à son identité propre en adoptant les habitudes des autres :

"(...) je me dirige à gauche vers un certain gastoffe, où les vins de Hongrie sont d'assez bonne qualité. Le Tokaïer-Wein (Tokay) s'y vend à raison de six kreutzer la chope, et sert à arroser quelques côtelettes de mouton ou de porc frais, dont on relève le goût avec un quartier de citron." ⁽²⁵⁵⁾

La même volonté de sacrifier aux rites des populations qu'il rencontre anime le personnage lorsque arrivé en Grèce, à Syra, il absorbe le vin peu digeste d'un marchand ambulant ⁽²⁵⁶⁾ et lorsqu'au Caire, désireux de vivre en Oriental, il boude les hôtels pour Européens et recherche un cuisinier du pays ⁽²⁵⁷⁾.

La nourriture procure non seulement au narrateur l'impression de s'assimiler aux peuples qu'il cotoie mais les repas sont l'occasion d'un partage, d'un rituel *compagnonnique* au sens étymologique du terme. Empruntant un paquebot pour se rendre à Saint-Jean d'Acre et faire libérer le cheik druse dont il convoite la fille, le narrateur de *Voyage en Orient* fait la connaissance de deux personnages antithétiques, un missionnaire anglais et un commerçant marseillais, l'un froid et sectaire, l'autre sans aucune réserve et distrayant. Le premier personnage est à cheval sur les principes et cautionne totalement la ségrégation sociale que manifeste la répartition des places sur le paquebot anglais :

"Les *first places* sont interdites aux passagers inférieurs, c'est-à-dire à ceux dont la bourse est le moins garnie, et cette disposition étonne parfois les Orientaux, quand ils voient des marchands aux places d'honneur, tandis que des cheiks, des schérifs ou même des émirs se trouvent confondus avec les soldats et les valets." ⁽²⁵⁸⁾

En ce début d'épisode, le personnage commence à remettre en cause les séparations entre classes établies par les Européens : il relativise les critères pécuniers sur lesquels elles sont fondées. Quant à lui, il se plaît à transgresser les barrières spatiales entre les différentes classes représentées sur le bateau. La rencontre du Marseillais, qui s'oppose aux règles de la

²⁵⁴. Il s'oppose essentiellement à l'Anglais. "L'Anglais, en quelque pays qu'il soit, ne change jamais son ordinaire de *roastbeef*, de pommes de terre, et de porter ou d'ale." (Ibid. , p. 272)

²⁵⁵. Ibid. , p. 219 (nous soulignons)

²⁵⁶. Ibid. , p. 251

²⁵⁷. Le narrateur adresse cette requête à son principal domestique : "J'en veux un [de cuisinier] qui soit de ce pays-ci, et qui me prépare les mets que tout le monde mange." (NPLI, p. 303)

²⁵⁸. Ibid. , p. 565

bienséance et de la réserve anglaises ⁽²⁵⁹⁾, est décisive dans cet affranchissement du narrateur, aussi à l'aise dans sa causerie avec le missionnaire et gentleman qu'avec des personnages plus simples. Le Marseillais arrache le narrateur à la compagnie ennuyeuse du missionnaire protestant. C'est grâce à lui que le personnage principal ose enfin braver les tabous séparant les classes sociales :

- "Quand je revins près du révérend, il m'accueillit d'un air très froid. Je compris qu'étant aux premières places, il trouvait inconvenant que je me fusse entretenu avec avec quelqu'un des secondes. Désormais je n'avais plus droit à faire partie de sa société (...)" ⁽²⁶⁰⁾

L'attitude méprisante de l'Anglais se double d'une grande intolérance religieuse, révélée par une conversation avec le narrateur. Au contraire, le Marseillais et le narrateur cherchent à se rapprocher des plus démunis, quitte à prendre leur défense ⁽²⁶¹⁾. Le narrateur trouve une plus grande liberté et une plus forte solidarité parmi les populations modestes de la seconde classe que parmi les riches des *first places*. Parmi les voyageurs modestes et les populations minoritaires, le narrateur trouve l'image de son idéal communautaire, incarné par les "pauvres familles kurdes, çà et là groupées à l'ombre des voiles, comme sous les tentes du désert (...)" ⁽²⁶²⁾. Le pope, sa femme et notre voyageur recréent leur propre groupe, rassemblés autour du Marseillais très liant et autour de son plat favori, le saucisson d'Arles, symbole de sa bonhomie et de son hospitalité tolérante. Le narrateur en mange moins pour se rassasier - il vient de déjeuner avec le missionnaire anglais - que pour se rapprocher de ses nouveaux compagnons et pour bénéficier de ce partage de la nourriture qui scelle l'amitié. En contractant ce pacte implicite, le narrateur s'éloigne de sa condition et se rapproche de *l'autre* avec une faculté d'adaptation spontanée, en véritable transfuge et en trait d'union entre des groupes distincts. Nul obstacle ne parvient à diviser les quatre personnages, ni la langue ⁽²⁶³⁾, ni la religion. L'épisode traduit le désir consensuel qui habite le narrateur et par delà le narrateur, l'écrivain. La tirade "voltairienne" du Marseillais contre l'intolérance des moines franciscains complète cet instant de bonheur pur : la critique du sectarisme et l'idéal unitaire

²⁵⁹. "L'interruption indiscreète et l'accent provençal de ce personnage ne me rendirent pas insensible au plaisir de rencontrer un compatriote." (Ibid. , p. 567)

²⁶⁰. Ibid. , p. 569

²⁶¹. C'est le cas lorsque le Marseillais s'indigne de voir que le pope et sa femme ne trouvent chez les chrétiens de tous bords, catholiques ou orthodoxes que des hôtes inhospitaliers et sectaires (Ibid. , p. 573).

²⁶². Ibid. , p. 570

²⁶³. "Le pope, qui comprenait que nous parlions de lui, souriait d'un air bienveillant sous son toquet noir" (Ibid. , p. 571) Le personnage principal reconnaît la sottise de son agacement à l'encontre de l'accent flûté du Marseillais : "Après tout, un méridional trouve sa prononciation excellente et celle d'un Parisien fort ridicule ; je m'habituai à celle de mon voisin mieux qu'à son paradoxe." (Ibid. , p. 568)

que célèbrent les compagnons de voyage par leurs libations et leurs modestes agapes vont exactement dans le même sens.

Nerval oppose ici une attitude humaine, conciliatrice et ouverte à un comportement sectaire. Il demeure critique dans *Voyage en Orient*, délimitant bon et mauvais comportement en société. Il définit ainsi les bases d'une collectivité pacifiée et réconciliée tout en blâmant la société existante et ses injustices voilées ⁽²⁶⁴⁾. Ce qui est seulement représenté dans *Voyage en Orient*, Nerval l'explicite dans *Les Prophètes rouges* et dans *Les Illuminés*. Il continue d'y mettre en scène la réconciliation des créatures séparées par des siècles d'adversité.

3) La chaîne des êtres

Les écrits des illuminés dont Nerval se fait le rapporteur et le commentateur mettent en évidence la chaîne invisible reliant les créatures. La philosophie de l'unité est chère à Nerval. Tout pouvoir abusif se fonde à ses yeux sur la division des hommes. En réhabilitant l'idée d'une nature commune à tous les êtres, on sape les bases de toute idéologie visant à l'exploitation des créatures faibles par les plus forts. Si les créatures terrestres sont dotées d'une même essence, alors toutes se doivent un respect mutuel. Indirectement, l'illuminisme attaque donc la philosophie libérale, la lutte aveugle pour l'argent et le pouvoir. La désinvolture des esprits forts à l'égard de la nature, des animaux, est également mise en cause. Pour Nerval, l'essence des créatures est indifférenciée et continue, même si divers degrés de perfection l'affectent : si l'autre est un *alter ego*, si l'autre est un autre moi-même, alors tout m'invite à me respecter en autrui et à respecter autrui en moi-même - ce qui est un remède supplémentaire contre le désespoir, puni de l'enfer par la religion chrétienne. L'idée d'une chaîne des êtres insiste sur la notion de solidarité, dans l'instant et dans les deux infinis de la temporalité, entre les créatures d'un même univers. Elle est présente dans l'article "Les Prophètes rouges". Nerval cite Proudhon et envisage la pensée de Dieu sous la forme d'une "chaîne infinie dont nous ne pouvons saisir que quelques anneaux, quelques fragments plus ou moins étendus ..." ⁽²⁶⁵⁾. Telle la pensée divine, la création serait donc une chaîne continue et non une collection d'êtres sans suite et sans rapports les uns avec les autres. C'est ce qu'explicite la section suivante de l'article :

²⁶⁴. Les inégalités dues à la richesse indignent le narrateur qui déplore le contrôle exercé sur les touristes auxquels on refuse de délivrer un passeport pour peu qu'ils n'aient pas les moyens d'entreprendre un voyage : "Ceci est exact, dis-je à M. Conti, et rentre dans les maximes d'égalité applicables à tous les Français ... quand ils ont de l'argent dans leur poche." (Ibid. , p. 573).

²⁶⁵. Ibid. , p. 1274

"(...) il existe entre les êtres animés une hiérarchie non interrompue qui, partant des infusoires ou du polype, monte jusqu'à l'ange sans interruption. C'est ce que Dupont de Nemours appelait l'Echelle des êtres." (266)

L'étude de 1851 intitulée "Quintus Aucler" et publiée dans *Les Illuminés* fait également allusion à la continuité essentielle entre les êtres. Quintus Aucler y utilise en effet la métaphore de la chaîne pour définir les liens de l'humanité. Sa pensée est éminemment analogique. Il n'y a selon lui pas de différence entre le créateur et ses créatures, reliées par les maillons d'une longue chaîne au principe divin :

"Le second anneau est semblable au premier ; le troisième au second : ainsi jusqu'à l'infini, partout la production ressemble au producteur." (267)

L'idéal unitaire que Nerval partage avec Leroux se fonde sur l'idée d'une analogie entre les êtres et d'une continuité entre eux : la chaîne symbolise l'unité, le lien. Quintus Aucler s'inspire de différentes philosophies païennes. Il cite Sénèque :

"Nous sommes tous les membres d'un même corps." (268)

De là l'idée de solidarité qui habite les sociétés antiques, grecques, perses et romaines : Quintus Aucler rappelle notamment que la "charité universelle" était au centre de la morale des mystères. Nerval cite Quintus Aucler parce que ce dernier établit la généalogie de la pensée *communioniste*, lui donne des assises solides. La pensée d'Aucler se fonde sur des siècles de philosophie et de théologie et retrouve dans la religion judaïque elle-même des principes de fraternité éclipsés au profit de la loi du talion (269).

En exhumant *La Thrécie*, Nerval se fonde sur une tradition millénaire. Il critique implicitement ceux qui ont rompu avec la tradition et avec la notion de solidarité ; il cherche une filiation entre ses écrits et les idées de ceux qu'il estime ses prédécesseurs (270). Il ne déclare pas qu'il y ait une continuité entre ses idées et celles des illuminés mais le rapport entre les oeuvres de Nerval et les portraits est trop évident pour qu'il y ait besoin d'insister à ce sujet. La métaphore de la chaîne témoigne chez Nerval d'un recul par rapport aux positions extrêmes du libéral et plus tard du révolté contre Dieu et les pères - le texte de Quintus Aucler

266. Ibid. , p. 1275

267. Ibid. , p. 1146

268. Ibid. , p. 1140

269. "Vous ne chercherez point la vengeance, dit le Lévitique ; vous ne verrez point le boeuf ou l'âne de votre ennemi tomber dans un fossé sans le relever." (Ibid. , p. 1141)

270. Nerval lui-même reconnaît son hésitation entre un parti-pris négateur et une volonté d'édification. Ce passage d'Isis en fait état et se dit "Enfant d'un siècle sceptique plutôt qu'incrédule, flottant entre deux éducations contraires, celle de la révolution, qui niait tout, et celle de la réaction sociale, qui prétend ramener l'ensemble des croyances chrétiennes (...)" (NPLIII, *Les Filles du Feu*, p. 619)

mentionne d'ailleurs "la loi d'ingratitude" des Perses ⁽²⁷¹⁾ - . A proprement parler, il s'agit pour Nerval de substituer aux chaînes aliénantes de la société actuelle un lien de réciprocité et d'amour. C'est le chapitre "Cagliostro" du même recueil qui fournit l'exemple le plus clair de cette métamorphose : Madame Cagliostro laisse entendre aux membres de sa loge que les femmes, jusque-là esclaves soumises, doivent rompre leurs chaînes, mais pour retrouver un rapport harmonieux avec ceux qu'elles aiment. Dans un premier temps, elle dénonce le "joug" pesant sur ses soeurs :

"Alors, deux femmes tenant un glaive entrèrent et, ayant reçu des mains de Mme Cagliostro des liens de soie, elles attachèrent les trente-six dames par les jambes et par les bras." ⁽²⁷²⁾

L'initiatrice intervient ensuite pour expliquer la portée allégorique de ce geste : en faisant attacher ces femmes, elle a voulu leur montrer la "dépendance" dans laquelle elles sont maintenues par les hommes. Mais la suite de la cérémonie adoucit les premières recommandations de la prêtresse. Ainsi, Cagliostro rappelle aux femmes que leur principale vertu, celle que reconnaissent d'ailleurs la plupart des socialistes romantiques à leurs contemporaines à l'époque de Nerval, est la faculté de s'unir et la tendance conciliatrice. Elles la tiennent de *la mère éternelle* ⁽²⁷³⁾ dont les hommes veulent anéantir les bienfaits comme l'indique le discours de Cagliostro ⁽²⁷⁴⁾ :

"Filles de la terre, (...) si les hommes ne vous tenaient pas dans l'erreur, vous finiriez par vous lier ensemble d'une union invincible. Votre douceur, votre indulgence, vous feraient adorer de ce peuple (...) Vous ne connaissez ni ces vices qui troublent la raison, ni cette frénésie qui met tout un royaume en feu. La nature a tout fait pour vous. Jaloux, ils avilissent son ouvrage, dans l'espoir qu'il ne sera jamais connu."

Autrement dit, les Cagliostro ne souhaitent pas libérer la femme pour la rendre semblable à l'homme, ni pour en faire sa rivale. Ils ne veulent pas qu'elle tombe dans les erreurs du sexe masculin mais simplement rendre aux femmes le respect qui leur est dû et obtenir une certaine "égalité" entre la gent féminine et la gent masculine. La réunion des deux sexes est donc célébrée par un repas, la nourriture partagée étant à nouveau un signe de cohésion. Cagliostro célèbre le pacifisme de la femme qui lui a valu de passer auprès de certains

²⁷¹. "Ils punissaient tous les manques d'amour envers les dieux, les parents, la patrie, les amis."
(NPLI, p. 1140)

²⁷². Ibid. , p. 1127

²⁷³. La loge est placée sous le patronage d'Isis.

²⁷⁴. Ibid. , p. 1130

contemporains de Nerval pour l'avenir de l'homme (275). En définitive, c'est à la guerre des femmes entre elles, entretenue par des hommes désireux de diviser pour mieux régner que les Cagliostro veulent mettre fin. Ils aspirent à des relations plus harmonieuses et plus équilibrées entre les hommes et les femmes. Mais la paix et l'union ne peuvent être atteints que par la rupture des liens de domination qui existent entre eux.

Ainsi, l'idée d'une "chaîne" existant entre les êtres n'est pas incompatible avec le désir d'émanciper l'humanité. Remplacer les liens forcés, artificiels, et redécouvrir nos vraies attaches, tels sont les projets des illuminés pour lesquels nulle créature n'est vile. L'origine commune les rend nécessairement égaux et solidaires, non seulement de tout ce qui vit sur la terre mais aussi du passé et de l'avenir. L'omniprésence de la démarche généalogique à l'intérieur des écrits illuministes et en tant que justification des *Illuminés*, rétablit à sa façon la chaîne de la pensée apparemment brisée par des siècles de christianisme. Ainsi, la "chaîne" n'est pas seulement l'expression métaphorique d'une idée, elle informe l'écriture et la construction des *Illuminés*, et l'oeuvre nervalienne, qui toujours s'attache à une pensée préexistante. *Les Illuminés* éclairent plus largement les idées du XIX^{ème} siècle en mettant au jour les racines du socialisme. La communication est l'une des formes privilégiées de la solidarité : or Nerval est ce voyageur dans le temps qui ressuscite les doctrines oubliées et les met à la portée de ses contemporains, ouvrant la tribune de son livre aux voix qui se sont tues, de même que Cagliostro conviant à un banquet de bons vivants des philosophes défunts (276). Ainsi, Nerval ne se contente pas de spéculer sur l'immortalité de l'âme et sur la coprésence des morts et des vivants. Sa pratique de la littérature vérifie ses hypothèses métaphysiques, assurant la pérennité des points de vue, renouant le fil rompu des traditions philosophiques.

Les Prophètes rouges et *Les Illuminés* mettent en relation étroite la philosophie sociale de Nerval et sa métaphysique : le philanthrope ne se sent pas seulement une dette à l'égard des semblables peuplant la terre mais aussi à l'égard de ceux qui sont *sous* la terre. La solidarité, la sensation de faire corps avec l'humanité doivent se comprendre dans une perspective synchronique, mais aussi dans une perspective diachronique. L'humanité englobe les morts, les vivants et les hommes futurs. Deux conditions président à la victoire de l'humanité sur l'individualisme : la transparence des rapports avec autrui dans l'instant présent, mais aussi la conscience d'appartenir à une généalogie, à une famille humaine dont les origines sont lointaines. Dans *Aurélia*, c'est d'ailleurs en remontant à ses racines que le personnage apprend à considérer autrui comme un autre lui-même.

275. La femme tenait une place prépondérante dans les projets de ces derniers. En 1833, certains saint-simoniens créent la société des Compagnons de la Femme, persuadés que la société serait régénérée par elle (Alexandrian, *Le Socialisme romantique*, op. cit. , p. 173-176).

276. "d'Alembert, Diderot, Voltaire, le duc de Choiseul, l'abbé de Voisenon et on ne sait quel autre vinrent s'asseoir, quoique morts, aux places qui leur avaient été destinées (...)" (Ibid. , p. 1125)

4) La "conspiration" universelle

Plus subversive qu'une banale critique est la sensibilité fusionnelle du narrateur. Elle s'oppose à une société qui sépare et à une histoire qui divise. Sur le plan intellectuel et imaginaire, l'écrivain transgresse toutes les démarcations arbitraires : le décor d'*Aurélia* symbolise l'indistinction, la confusion de la nature primitive et s'oppose à la mutilation de l'idéal par la civilisation. L'idée d'une chaîne de l'humanité, d'un lien entre les vivants et les morts est également au centre de la philosophie du temps présente dans *Aurélia*. Enfin, obsédé par la possible usurpation de son identité - hantise du double - , le personnage principal découvre un autre mode de relation à autrui où la communication serait totale, au point que les âmes en conversation seraient réunies. Cet échange sans entraves est l'une des images de l'idéal humanitaire nervalien.

La sensibilité fusionnelle est à la croisée d'une histoire individuelle, celle de l'écrivain, et d'influences philosophiques plurielles. A l'esprit critique voltairien, à la "philosophie" s'oppose dans *Aurélia* un désir d'unité sociale auquel Rousseau n'a pas faiblement contribué. Les illuminés du XVIIIème, les utopistes socialistes du XIXème siècles ont des points communs avec l'idéal humanitaire affiché par Nerval. Contrairement à l'oeuvre d'un fou solitaire, *Aurélia* semble s'être nourrie des religions et des philosophies les plus diverses dont les credos essentiels sont l'unité, la solidarité des créatures et la recherche d'un contact privilégié avec autrui. La sensibilité fusionnelle joue dans *Aurélia* un rôle critique dans la mesure où elle se détache sur un espace social discriminatoire.

Répression de la folie

L'institution psychiatrique n'est pas, selon M. Foucault, essentiellement différente du système disciplinaire et pénitentiaire qui se met en place à l'âge classique. Le philosophe note l'hésitation avec laquelle la société distribue les "éléments qui lui sont hétérogènes (...) entre les prisons, les maisons de correction, les hôpitaux psychiatriques ou les cabinets des psychiatres" (277). *Aurélia* met en place une discrète critique de cette violence sociale consistant à neutraliser les éléments suspects. Les différentes péripéties du narrateur font notamment apparaître l'attitude répressive de la société à l'égard de la folie. Nulle différence de traitement entre le prisonnier ordinaire et le fou errant :

"Couché sur un lit de camp, j'entendais que les soldats s'entretenaient d'un individu arrêté comme moi et dont la voix avait retenti dans la même salle (...)"

277. M. Foucault, *Histoire de la Folie à l'Age classique*, "Tel", Gallimard, 1972, p. 22

"Je fis tant de bruit, que l'on me mit au **cachot**." (278)

Cette première arrestation inaugure une période d'internements multiples. Les maisons de santé, camisoles de force et cellules séparées retiennent le personnage prisonnier et le mettent à l'écart de ses semblables (279). Par le transfert du personnage dans une maison de santé à l'extérieur de Paris, la société punit la déraison du même châtement qu'elle inflige à ses opposants : l'exil. Nerval ne peut être plus clair sur ce sujet que lorsqu'il semble utiliser un vocabulaire impropre :

"Dans un angle se trouvait une petite butte où l'un des **prisonniers** se promenait en cercle tout le jour." (280)

Le terme "prisonniers" tend à confondre l'aliénation mentale et le système de sécurité entourant les criminels. La prison physique ne fait que redoubler la prison intérieure, le "cercle étroit" dans lequel se débattent les fous. Loin de libérer qui que ce soit de ses maux, l'enfermement favorise l'obsession. L'image du prisonnier tournant en rond exprime cette idée. Le délire du narrateur à partir du décor de l'asile la conforte :

"Deux portes donnaient sur des caves, et je m'imaginai que c'étaient des voies souterraines pareilles que celles que j'avais vues à l'entrée des Pyramides."
(281)

Sans doute le narrateur se plaît-il à montrer l'absurdité d'un système dont les prétendus garde-fous sont en fait les tremplins du délire. Le récit montre l'échec d'un traitement sans rapports avec la maladie :

"J'attribuais un sens mystique aux conversations de mes gardiens et à celles de mes compagnons." (282)

L'autodérision est présente dans ce texte où l'aberration des sens a des effets inattendus ; mais ici, le défi de l'imaginaire aux barrières physiques dressées par les institutions sociales est plus sensible encore. L'accusation se fait cependant plus grave lorsque le personnage montre que les dispositifs répressifs destinés à contenir la folie ne font que redoubler le mal :

"Pendant la nuit, le délire s'augmenta, surtout le matin, lorsque je m'aperçus que j'étais attaché." (283)

278. Ibid. , première partie, III, p. 701 (Nous soulignons)

279. Il est fait cinq fois mentions aux internements et aux mesures de sécurité supplémentaires infligés au personnage (Ibid. , p. 701, p. 735, p. 737, p. 738, p. 743).

280. Ibid. , p. 738 (Nous soulignons)

281. Ibid.

282. Ibid. , P. 739

283. Ibid. , p. 737

Le narrateur ne condamne pas directement la médecine mais laisse la parole à son personnage, à l'inspiré :

"Je marchai à grands pas, parlant avec animation de l'ignorance des hommes qui croyaient pouvoir guérir avec la science seule (...)" (284)

Il montre ici les limites de la médecine et laisse entrevoir d'autres solutions aux maux de l'âme. En effet, alors que la répression échoue contre la folie, le contact avec autrui se révèle salvateur. La meilleure cure que le personnage ait pu subir est celle qui le délivre de sa souffrance solitaire et l'amène à s'occuper d'autrui :

"Je fus enfin arraché à cette sombre contemplation. La figure bonne et compatissante de mon excellent médecin me rendit au monde des vivants. Il me fit assister à un spectacle qui m'intéressa vivement." (285)

Ce spectacle est celui d'un autre malade. Le contact humain et l'abandon des préoccupations égoïstes permettent au personnage de se libérer de ses pensées narcissiques. La première étape de la guérison passe moins par une punition ou par un remède que par la vue d'une figure "compatissante". Ici s'ébauchent deux conceptions totalement antagonistes de la cure psychiatrique. L'une fondée sur des mesures physiques, l'autre sur des mesures morales. Le contact salvateur avec autrui ne peut être rétabli, au terme des multiples blessures morales engendrées par les désillusions du narrateur, qu'au prix d'un itinéraire intérieur qui lui permet de transgresser les limites de l'entendement humain.

L'espace fusionnel

Le narrateur d'*Aurélia* est un *porteur*. Il abolit la distinction entre les vivants et les morts, entre l'autrefois et l'aujourd'hui. C'est en termes spatiaux que l'écrivain formule son expérience intérieure. Nerval s'interroge depuis quelques temps sur la configuration de notre âme. Dans *Les Nuits d'Octobre*, en 1852, il décrivait le cerveau comme une "boîte osseuse" compartimentée. Au cours d'un cauchemar consécutif à une soirée d'ivresse, les gnômes qui apparaissaient au narrateur s'exprimaient ainsi :

"(...) nous descellerons les parois de ce crâne philosophique - et biscornu !
(...)Pourvu qu'il n'aille pas se loger dans les cases de son cerveau - l'idée d'épouser la femme à la chevelure de mérinos !" (286)

Dans le chœur des gnômes, personnages rappelant l'univers féérique de Nodier, la raison, la philosophie supposent un cerveau compartimenté tandis que le rêve, en rétablissant

284. Ibid. , II, V, p. 737

285. Ibid. , p. 744

286. NPLIII, *Les Nuits d'Octobre*, XVIII, *Chœur des Gnômes*, p. 338

provisoirement la circulation à l'intérieur du cerveau, permet à l'homme de retrouver son équilibre. L'ouverture des cloisons du cerveau grâce au travail des gnômes, formulée sur le mode humoristique dans *Les Nuits d'Octobre*, annonce l'idée d'épanchement, de circulation entre le conscient et l'inconscient que l'on retrouve dans *Aurélia* :

" (...) que le sang circule plus clair à travers les centres nerveux qui s'épanouissent au-dessus des vertèbres. (...) Prenons garde seulement qu'il ne s'éveille avant que notre tâche soit finie.

Le malheureux se réveillerait pour mourir d'un coup de sang, que la Faculté qualifierait d'épanchement au cerveau (...) " (287)

Dans *Aurélia*, les métaphores spatiales désignant le trajet mental du narrateur reprennent ces idées d'étanchéité et de perméabilité. Le terme d'épanchement est repris dans la fameuse expression "l'épanchement du songe dans la vie réelle", indiquant la transgression des barrières mentales grâce au rêve (288). Par ailleurs, Nerval compare explicitement l'espace onirique de son narrateur avec l'intérieur d'un cerveau humain :

"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 les vaisseaux et les veines qui serpentent parmi les lobes du cerveau." (289)

Au cloisonnement diurne entre les différentes strates du psychisme se substitue dans ce passage l'idée d'un voyage, d'une circulation possibles du personnage à l'intérieur de son *moi*. Au lieu d'être séparés, les différents "lieux" du cerveau communiquent. Voyage à l'intérieur de soi ou à travers un espace onirique, le franchissement des étapes dans *Aurélia* paraît toujours extrêmement aisé. La facilité avec laquelle le personnage passe de la veille au sommeil ou franchit des distances énormes procure un plaisir extrême. L'introduction de la nouvelle décrit la métamorphose insensible, progressive, amenant le dormeur au seuil du pays des rêves : dans la phrase "C'est un souterrain vague qui s'éclaire peu à peu (...)", l'adjectif "vague", la locution adverbiale "peu à peu" marquent la transition imperceptible, l'imprécision des limites entre l'état de veille et de sommeil. La phrase suivante gomme également la frontière entre le monde des vivants et le "monde des Esprits" :

"(...) nous ne pouvons déterminer l'instant précis où le moi, sous une autre forme, continue l'oeuvre de l'existence." (290)

287. Ibid.

288. NPLIII, *Aurélia*, p. 699 "Ici a commencé pour moi ce que j'appellerai l'épanchement du songe dans la vie réelle."

289. Ibid. , p. 703

290. Ibid. , p. 695

L'enchaînement entre le rêve et la vie est réaffirmé plus loin, lorsque le narrateur indique "la seule différence pour [lui] de la veille au sommeil" et note que ses visions l'entretenaient "dans une série constante d'impressions qui se liaient entre elles, et dont le rêve, plus dégagé des éléments extérieurs, continuait la probabilité." (291). Les verbes "lier" et "continuer", l'adjectif "constante" indiquent la permanence d'un état et non une rupture, une opposition entre le rêve et la réalité. Le mot "série" englobe divers faits dans une même chaîne causale. Comme le passage d'une couleur à l'autre sur un nuancier, la différence entre les objets vus et imaginés est insensible :

"(...) les combinaisons de couleurs se décomposaient (...)"

De même, le voyage, le passage d'une scène à une autre dans les rêves se réalisent avec une facilité déconcertante. Le narrateur est "transporté" (292), se sent "emporté" plus qu'il ne se déplace. Le rêve anéantit les barrières physiques assujettissant d'ordinaire l'humanité. L'absence d'entraves est pour le narrateur d'*Aurélia* une forme de libération.

Dans les rêves du narrateur d'*Aurélia*, les limites intérieures sont transgressées et les différents pôles de l'identité communiquent. Nerval esquisse une *topique* de l'intériorité dont les strates ne sont pas étanches. Une fois levées les barrières entre le conscient et l'inconscient, le désir fusionnel du sujet peut trouver à s'exprimer. Les rêves du narrateur d'*Aurélia* nous mettent en présence de paysages caractérisés par une végétation si luxuriante qu'elle semble impénétrable : dans ces tableaux, le motif de l'entrelacs symbolise l'union, l'indistinction d'une nature qui a repris ses droits. Le paragraphe VI de la première partie d'*Aurélia* représente la victoire de la nature chaotique sur la civilisation : dans le petit parc où il se promène, le narrateur aperçoit "à peine d'anciennes allées qui l'avaient jadis coupé en croix. " (293). En effet, c'est une végétation grimpante et rampante qui y domine. Elle symbolise le lien rompu avec le milieu primitif et abolit la géométrie imposée par l'homme à la nature originelle. Le désir fusionnel n'est autre qu'une des formes sous-jacentes de la révolte contre les pères comme l'indique cette notation inaugurant la description :

"Chacun sait que dans les rêves on ne voit pas le soleil."

Le soleil est lié à la symbolique paternelle, par opposition au feu tellurique dérobé aux dieux jaloux. Il est l'emblème apollinien par excellence, c'est-à-dire qu'il figure une esthétique de l'ordre. Quant au jardin rêvé, il se caractérise par le pêle-mêle et par le foisonnement des espèces les plus diverses :

"La culture était négligée depuis [de] longues années, et des plants épars de clématites, de houblon, de chèvrefeuille, de jasmin, de lierre, d'aristoloche

291. Ibid. , p. 701-702

292. "Un soir, je crus avec certitude être transporté sur les bords du Rhin." (Ibid. , p. 702)

293. C'est nous qui soulignons.

étendaient entre des arbres d'une croissance vigoureuse leurs longues traînées de lianes." (294)

Cet enchevêtrement entre dans le réseau sémantique de l'alliance, de la chaîne des êtres. Il constitue un réseau entre les créatures végétales, ce qui a une valeur symbolique. L'idéal unitaire de l'écrivain traduit le désir inconscient de renouer avec l'état d'indistinction caractérisant la petite enfance : les treilles ornant l'entrée du jardin sont comparables à des "berceaux". Le personnage est guidé dans sa progression par une "dame". La présence de l'élément aqueux confirme la féminité du milieu onirique. La femme devient liane à son tour, règne humain et règne végétal se confondent lorsqu'elle entoure "de son bras nu une longue tige de rose trémière" (295). Le passage est donc essentiellement placé sous le signe de la fusion du végétal au végétal et de l'humain au végétal. L'homme n'est pas indépendant de la nature. Dans la seconde partie d'*Aurélia*, le narrateur exprime sa théorie des correspondances. Elle suppose l'harmonie entre l'homme et la nature :

"Comment, me disais-je, ai-je pu exister si longtemps hors de la nature et sans m'identifier à elle? tout vit, tout agit, tout se correspond ; les rayons magnétiques émanés de moi-même ou des autres traversent sans obstacle la chaîne infinie des choses créées ; c'est un réseau transparent qui couvre le monde, et dont les fils déliés se communiquent de proche en proche aux planètes et aux étoiles." (296)

Ce passage file la métaphore du lien de manière très insistante. Le désir d'une fusion avec la nature, latent dans la première partie d'*Aurélia*, se mue en certitude et en révélation dans la deuxième partie. Cette indistinction originelle s'oppose à la fin de notre rêve du jardin où le narrateur connaît brutalement la séparation :

"Disant ces mots, je marchais péniblement à travers les ronces, comme pour saisir l'ombre agrandie qui m'échappait, mais je me heurtai à un pan de mur dégradé, au pied duquel gisait un buste de femme." (297)

Le heurt signale la rupture douloureuse avec le rêve fusionnel. La nature elle-même devient un obstacle : les ronces freinent la progression du narrateur. Le mur, interposé entre le personnage et la dame, symbolise la séparation et la mort. Le jardin se change en cimetière et la dame devient un buste. La beauté elle-même est dégradée, avilie, comme l'indique la fragmentation de la statue et du mur. Le chapitre VII, commentaire du rêve, redouble l'opposition entre termes symbolisant l'union et la séparation. L'anneau qui devait sceller "l'union trop rapide" du narrateur et d'*Aurélia*, est "coupé" par la faute du narrateur. Ce

294. Ibid. , p. 709

295. Ibid. , p. 711

296. Ibid. , p. 740

297. Ibid. , p. 710

symbole de division réapparaît lorsqu'il est question de l'alliance rompue entre les peuples et des "tronçons divisés du serpent qui entoure la terre" (298) : le cercle est toujours porteur d'une symbolique positive, unifiante. Sa rupture a toujours des conséquences tragiques. La quête de l'unité perdue n'informe pas seulement l'espace de la nouvelle. Elle affecte également le temps et les relations interindividuelles.

La solidarité

L'idéal unitaire exprimé dans *Aurélia* se fonde sur la notion de solidarité, une solidarité qui abolit les temps. Pour Nerval, l'espèce humaine est une vaste famille à laquelle les autres créatures terrestres ne sont pas étrangères. D'essence commune, les créatures se doivent l'amour et le respect. De ce point de vue, Nerval rejoint Pierre Leroux. Ce dernier croit en un devoir moral de l'homme envers le passé et l'avenir pour la bonne raison que tout être se réincarne :

"L'être sensible, intelligent, ne meurt pas, sa *personnalité* ne fait que cesser d'apparaître. Après avoir servi à peupler le vide pendant quelques temps, elle apparaît de nouveau, et, sans conserver le souvenir d'une apparition antérieure, apporte cependant le fruit des connaissances qu'elle a pu acquérir sous ses diverses formes." (299)

Comme Pierre Leroux dont il a commenté la pensée, Nerval donne à la notion socialiste de solidarité une assise surnaturelle. La parenté des hommes entre eux va pour lui jusqu'à l'identification :

"(...) Nous revivons dans nos fils comme nous avons vécu dans nos pères (...)
Je me vis amené ainsi à me demander compte de mes existences antérieures."
(300)

Grâce à certaines révélations, le narrateur d'*Aurélia* comprend que l'homme n'est pas une "image du néant qui disparaît dans l'immensité" mais que chaque maillon de la chaîne humaine a une importance capitale pour l'espèce entière, passée, présente et à venir. La solidarité, l'identité même des ancêtres et des descendants sont telles qu'elles abolissent la durée :

"Notre passé et notre avenir sont solidaires. Nous vivons dans notre race, et notre race vit en nous." (301)

298. Ibid. , p. 715

299. NPLI, "Les Prophètes rouges", in *Le Diable rouge*, octobre 1949, p. 1273

300. Ibid. , p. 741

301. Ibid. , p. 704

Le chiasme stylistique figure la specularité entre l'individu et l'espèce, entre le passé et l'avenir. L'existence de ce miroir révélée au narrateur rend l'égoïsme et l'individualisme caducs. La communication avec les esprits lui permet de briser sa solitude et d'avoir de l'humanité une vision à la fois analytique et synthétique : tout être devient une "figure animique collective", à la fois singulière et intimement associée à l'existence d'autres créatures. Ainsi, *Aurélia* remet en cause le pouvoir séparateur du temps ⁽³⁰²⁾ et le caractère définitif de l'identité.

Dans *Aurélia*, les limites de l'identité sont remises en cause. L'aspect extérieur des personnages vus en rêve traduit l'idéal fusionnel de l'écrivain. Ces créatures ne sont pas fortement individualisées mais se caractérisent avant tout par leur faculté d'échanger leurs traits et de communiquer. Ainsi, leur appartenance à un groupe est plus importante que leur existence individuelle. Le rêve a donc une valeur allégorique. Il assouvit un idéal : entrer en résonance avec autrui, être compris sans avoir besoin d'utiliser le langage, ce *media* imparfait. Certains passages d'*Aurélia* rappellent les moments heureux évoqués par Rousseau dans *La nouvelle Héloïse*, les veillées où la bonne entente entre les membres d'une société frôle l'accord parfait. Le cinquième rêve de la première partie transporte le narrateur dans une salle où travaillent des femmes qui lui sont familières. Elles incarnent l'individualité collective dont rêvait Nerval. Chacune est en effet "un composé de toutes", comme si elle n'existait pas de manière autonome mais en tant qu'émanation singulière d'un groupe :

"Les contours de leurs figures variaient comme la flamme d'une lampe, et à tout moment quelque chose de l'une passait dans l'autre ; le sourire, la voix, la teinte des yeux, de la chevelure, la taille, les gestes familiers s'échangeaient comme si elles eussent vécu de la même vie (...)" ⁽³⁰³⁾

Le gommage des "contours" grâce à la circulation des traits entre les personnages nie l'identité comprise comme singularité, unicité, enfermement du moi dans les limites de l'individualité. Le sens du mot identité change alors : l'identité, c'est l'identification, la ressemblance, l'assimilation de l'individu à un groupe. L'intervention de l'élément igné, "la flamme d'une lampe", est l'image de l'idéal fusionnel de l'écrivain. Se fondre dans une communauté grâce à laquelle on retrouverait la famille que l'on n'a jamais eue, voilà peut-être de quoi combler certaines frustrations de Nerval.

³⁰². La ligne de séparation entre les morts et les vivants est une douleur insoutenable pour le narrateur qui ne peut faire son deuil d'Aurélia et trouve dans la communication avec les esprits un remède à cette souffrance : "(...) je n'étais plus séparé d'eux que par les heures du jour", dit-il de ses parents et de ses amis défunts.

³⁰³. Ibid. , p. 709

Les nombreux doubles du narrateur d'*Aurélia* renvoient peut-être aux troubles psychiques de Nerval, à ses problèmes d'identité. Le double divise, scinde la personnalité et crée un débat intérieur. C'est d'abord cette interprétation que le narrateur choisit pour expliquer son sosie. Puis il est détrompé par un ami qui a vécu la même expérience et se trouve donc aussi une sorte de reflet. Ce dernier a rencontré dans ses rêves "un être à la fois différent et participant de lui-même" (304). Le double renforce donc l'unité autant qu'il divise. Il prête à autrui mon visage et sa signification est symbolique : il est le symbole de la solidarité entre les hommes. Que je blesse autrui et c'est moi que j'atteins. Que je l'aide et j'oeuvre pour l'humanité, c'est-à-dire pour moi-même. Cette morale, fondée sur la notion d'identité, n'est pas dépourvue de conséquences politiques : le principe républicain de la fraternité en est le corrélat. Nul n'ignore les implications sociales de la philosophie rousseauiste qui semble à l'origine de l'aspiration à la vie en communauté. Réformer la société en créant de petites collectivités pourrait sembler rétrograde si les utopies socialistes du XIXème siècle, philosophies de l'avenir, n'avaient pas également développé cette idée. L'omniprésence des astres et la référence à la musique céleste dans *Aurélia* n'est pas sans rappeler l'idéal harmonien du fouriérisme (305). Ainsi, le "choeur des astres" (306) célèbre pour le personnage principal de la nouvelle l'harmonie universelle retrouvée. Sans vouloir faire prédominer l'influence de l'une des utopies contemporaines de Nerval par rapport aux autres, on peut affirmer que l'écrivain voit dans l'absorption partielle de l'individu par le groupe la promesse du bonheur. L'indifférenciation ou plutôt la synthèse des différences rend particulièrement harmonieuse la société dont rêve le narrateur dans le chapitre V de la première partie d'*Aurélia*. De même qu'un disque peint aux couleurs de l'arc-en-ciel devient blanc lorsqu'on le fait tourner à grande vitesse, de même l'apparence extérieure de cette nation heureuse est uniforme alors que chaque être diffère :

"En ce moment plusieurs jeunes gens entrèrent avec bruit (...) Je m'étonnais de les voir tous vêtus de blanc ; mais il paraît que c'était une illusion de ma vue ; pour la rendre sensible, mon guide se mit à dessiner leur costume qu'il teignit de couleurs vives, me faisant comprendre qu'ils étaient ainsi en réalité. La blancheur qui m'étonnait provenait peut-être d'un éclat particulier, d'un jeu de lumière où se confondaient les couleurs du prisme." (307)

304. Ibid. , p. 725

305. "Les passions ont, comme la matière et les astres, double mécanique, celle de chaos social, où se trouve aujourd'hui notre globe, et celle d'harmonie sociale, dans lequel le développement des passions est en tout sens cordonné." (Fourier cité par Alexandrian, *Le Socialisme romantique*, Seuil, 1979, p. 98)

306. Cette expression apparaît à deux reprises (NPLII. , p. 740 et p. 747)

307. Ibid. , p. 707

Cette société représente de manière allégorique la réussite d'une combinatoire périlleuse entre les individualités singulières, de même que pour les fouriéristes, les passions bien assemblées produisent l'harmonie sociale. Si l'on en croit l'usage du verbe "se confondre", c'est aussi l'idéal alchimique de fusion des contraires qui s'exprime ici.

L'idéal communautaire s'illustre à plus grande échelle : la solidarité s'élargit à l'humanité pacifiée grâce à la symbolique de la "chaîne" humaine empruntée à Quintus Aucler. La vision instantanée s'offrant au narrateur pendant l'un de ses premiers songes abolit toute séparation entre les hommes de pays et d'époques éloignées, entre le regardant et le regardé, entre l'individu et l'espèce :

"(...) il me semblait voir une chaîne non interrompue d'hommes et de femmes en qui j'étais et qui étaient moi-même ; les costumes de tous les peuples, les images de tous les pays apparaissaient distinctement à la fois (...)" (308)

L'oxymore "distinctement à la fois" exprime la synthèse des contraires et de facultés opposées : séparations spatiales et temporelles sont abolies par cette double vue. Nombreux sont les passages d'*Aurélia* où Nerval exalte les vertus de la fusion et où il étend la solidarité à toutes les créatures terrestres comme le suggérait déjà le poème "Vers dorés". Ajoutant foi en la réincarnation, il nie non seulement la distinction d'essence entre les animaux et les hommes mais aussi la séparation entre les morts et les vivants :

"Et j'avais l'idée que l'âme de mon aïeul était dans cet oiseau ; mais je ne m'étonnais pas plus de son langage et de sa forme que de me voir transporté comme d'un siècle en arrière (...) il devenait clair pour moi que les aïeux prenaient la forme de certains animaux pour nous visiter sur la terre, et qu'ils assistaient ainsi, muets observateurs, aux phases de notre existence." (309)

De même, "l'histoire du monde" (chapitre VIII de la première partie) insiste sur l'évolution des espèces : d'après cette genèse en accéléré, les hommes seraient descendus d'animaux monstrueux. Hommes et animaux auraient donc des origines communes :

"(...) désormais domptés, tous les monstres que j'avais vus dépouillaient leurs formes bizarres et devenaient hommes et femmes ; d'autres revêtaient, dans leurs transformations, la figure des bêtes sauvages, des poissons et des oiseaux." (310)

308. Ibid. , p. 704. La figure du chiasme "en qui j'étais et qui étaient moi-même" redouble le chiasme déjà analysé ("Nous vivons dans notre race, et notre race vit en nous.")

309. Ibid. , p. 703

310. Ibid. , p. 712

Cette théorie de l'évolution, mais aussi celle de la réincarnation remettent en cause le sentiment de supériorité de l'homme sur l'animal, préjugé dont il était déjà question dans *Voyage en Orient* et contre lequel bien des contemporains de Nerval se sont élevés. Dans *Voyage en Orient*, on apprenait le sauvetage d'une poule tombée de la *Santa Barbara* par son propriétaire superstitieux. Cette anecdote était l'occasion de réfléchir aux droits des animaux. Le narrateur reconnaissait qu'il "y a quelque chose de grand dans cette pensée [des orientaux] de ne tuer aucun animal sans nécessité." (311). Il racontait également avec humour comment les chiens de Constantinople, exilés dans une île, avaient été "rétablis dans leurs droits civils" (312). Le sérieux d'*Aurélia* à ce sujet nous invite à reconsidérer ce passage et à lui donner plus d'importance. Nerval incite non seulement les lecteurs à être solidaires d'autrui, mais à considérer "la chaîne infinie des choses créées" (313) et à respecter la nature en dépit de "la puissance déferée aux hommes" (314). Cette idée n'était pas originale : certains penseurs contemporains de Nerval estimaient l'espèce animale au point de présenter l'organisation de certaines races comme des sociétés modèles. Tel était le cas de Toussenel, épigone du fouriérisme, auteur d'ouvrages sur l'harmonie chez les bêtes et défenseur de celles-ci contre les chasseurs (315).

La communication

Fort des enseignements qu'il tire du rêve, mais surtout de sa séparation douloureuse d'avec Aurélia, le narrateur apprend à se montrer charitable et respectueux à l'égard de toutes les créatures. Il vit le retour à la réalité comme un véritable déchirement : ce réveil met fin à la communication totale qu'il avait établie avec les esprits. A plusieurs reprises, le personnage connaît grâce à l'amour et au rêve une relation parfaite avec autrui. L'amitié amoureuse nouée avec deux femmes, les rapports qu'il entretient avec les créatures de ses songes ont quelques similitudes. Dans les deux cas, l'amour est "sans préférence et sans désir" (316). D'abord banal, l'amour du narrateur pour Aurélia et pour une deuxième femme, est transfiguré par l'amitié. Celle-ci s'instaure d'abord entre la "femme d'une grande renommée" et le narrateur puis entre la première et Aurélia. Ce sentiment d'une grande douceur s'oppose aux souffrances de l'amour et à "l'exil" infligé par Aurélia au personnage

311. NPLII, p. 437

312. Ibid. , p. 438

313. NPLIII, p. 740

314. Ibid. , p. 744

315. Alexandrian, *Le Socialisme romantique*, Seuil, 1979, p. 226-234. Rien ne dit que Nerval l'a lu mais son ouvrage *Le Monde des Oiseaux* (journal ou livre ?) a été conçu en 1853-1855. L'idée était donc d'actualité au moment de la rédaction d'*Aurélia*, deux ans plus tard.

316. NPLIII, p. 707

principal ⁽³¹⁷⁾. L'expression "mes deux amies" tend à faire de l'amour et de l'amitié deux sentiments indifférenciés se sublimant mutuellement. Un amour universel proche de l'amour chrétien, sentiment épuré enveloppant tous les êtres, se substitue à l'égoïsme de la passion.

Les deux amies annoncent les créatures vues en rêve par la qualité de la relation que le narrateur parvient à établir avec elles. La dernier contact du narrateur avec Aurélia, de son vivant, outrepassa les lois de la communication ordinaire : à un minimum de signes gestuels et langagiers, le personnage accorde à juste titre un sens amplifié, comme si la relation s'établissait par delà le canal physique de la voix et du corps, empruntant des voies surnaturelles. Nul obstacle ne s'interpose entre les pensées et les sentiments des deux personnages :

"(...) l'accent divin de la pitié donnait aux simples paroles qu'elle m'adressa une valeur inexprimable (...)" ⁽³¹⁸⁾

Seules les contraintes de la vie sociale arrachent les personnages à l'épanchement de leurs coeurs ⁽³¹⁹⁾. Les rêves du narrateur décuplent cette facilité de communication. Les limites de l'individualité, que nous savons avoir été contraignantes pour Nerval, sont abolies par la transparence des coeurs :

"C'était mon oncle. Il me fit placer près de lui, et une sorte de communication s'établit entre nous ; car je ne puis dire que j'entendisse sa voix (...)" ⁽³²⁰⁾

Le même rêve, transportant le narrateur dans une cité idéale, offre la vision de personnes dont l'âme "transparaissait". L'entrave à la circulation des idées et des informations a toujours été considérée par Nerval comme le moyen le plus sûr de maintenir l'homme dans la servitude. Il a constamment défendu la liberté circulation et d'expression. Il ne fait qu'imaginer ici une forme de communication superlative, la conversation directe des âmes à laquelle il oppose constamment dans la nouvelle les divisions de l'humanité entretenues par des créatures malfaisantes :

"Quant au peuple, à jamais engrené dans la division des castes, il ne pouvait compter ni sur la vie, ni sur la liberté." ⁽³²¹⁾

"Ce sont les tronçons divisés du serpent qui entoure la terre ... Séparés par le fer, ils se rejoignent dans un hideux baiser cimenté par le sang des hommes."
⁽³²²⁾

³¹⁷. "Un hasard les fit connaître l'une à l'autre, et la première eut occasion, sans doute, d'attendrir à mon égard celle qui m'avait exilé de son coeur." (Ibid. , p. 697)

³¹⁸. Ibid. , p. 697

³¹⁹. "Un devoir impérieux me forçait de retourner à Paris" (Ibid.)

³²⁰. Ibid. , p. 704

³²¹. Ibid. , p. 714

La guerre, l'asservissement et la mort sanctionnent la division des humains, leur mésintelligence. L'ouverture des esprits est au contraire une promesse de paix, de liberté et d'harmonie.

L'écoute de l'autre étant au centre de sa théorie du bonheur, Nerval est en accord avec la pensée de son siècle. La *communication* fait partie des idéaux présocialistes qui lui sont contemporains. Ainsi, Pierre Leroux la pensait essentielle au bonheur de l'humanité :

"C'est cette faculté de communiquer qui est la base et l'essence de la société.

L'échange en est la forme (...)" (323)

Il avait mis cette idée en pratique, souhaitant créer au moyen d'un journal, *Le Globe*, l'union intellectuelle des peuples. De même, les saint-simoniens pensaient la propagande directe aussi importante que les écrits. Ils se lancèrent dans des pèlerinages qui les menèrent jusqu'en Algérie. Ils espéraient en effet développer les voies de communication entre l'Occident et l'Orient pour mieux les unir. Connaissance mutuelle, paix et solidarité étaient inséparables pour la plupart des idéalistes qui tentèrent de prévenir les entreprises de la colonisation. De même, pour Nerval, l'incommunicabilité est l'un des plus grands maux de l'humanité. Le narrateur d'*Aurélia* souffre de ne pouvoir faire partager son expérience, de se heurter à l'incompréhension de ses semblables, lui qui avait entretenu avec les esprits une relation de transparence :

"(...) les récits de ceux qui m'avaient vu ainsi me causaient une sorte d'irritation quand je voyais qu'on attribuait à l'aberration d'esprit les mouvements ou les paroles coïncidant avec les diverses phases de ce qui constituait pour moi une série d'événements logiques." (324)

L'entente parfaite du narrateur avec les esprits s'oppose à l'incompréhension qui l'attend lorsqu'il revient à la réalité. Dans la deuxième partie d'*Aurélia*, cette incommunicabilité le pousse à s'exiler davantage en lui-même, en proie à un mutisme que seuls peuvent briser certains personnages particulièrement compréhensifs. Nerval critique ainsi le caractère obtus de ses contemporains, inaptes à la "compassion" (325), incapables de se mettre à la place d'autrui. Le narrateur lui-même ne peut s'intéresser à autre chose qu'à lui-même. Il se montre relativement égoïste et imperméable à toute sympathie :

³²². Ibid. , p. 715

³²³. P. Leroux, *Le Carrosse de M. Aguado*, Boussac, Imprimerie de Pierre Leroux, 1948 (cité par Alexandrian, *Les Socialistes romantiques*, Seuil, 1979, p. 260

³²⁴. Ibid. , p. 708

³²⁵. Le narrateur évoque la "douce compassion" des esprits qu'il voit en rêve (Ibid. , p. 707)

"(...) la société de mes amis ne m'inspirait qu'une distraction vague ; mon esprit, entièrement occupé de ces illusions, se refusait à la moindre conception différente (...)" (326)

Cependant, le personnage principal d'*Aurélia* parvient à éprouver sur terre quelques moments de félicité comparables à ceux qu'il a vécus en rêve, soit qu'il rencontre des personnages réceptifs à sa détresse, soit qu'il s'ouvre aux maux d'autrui. L'amitié est un remède au solipsisme et à l'incompréhension comme l'indique la communication privilégiée s'établissant entre le narrateur et l'un des visiteurs auxquels il conte ses rêves :

"L'un d'eux me dit en pleurant : "N'est-ce pas vrai qu'il y a un Dieu ? - Oui !" lui dis-je avec enthousiasme. Et nous nous embrassâmes comme deux frères de cette patrie mystique que j'avais entrevue." (327)

Les larmes sont l'émanation de l'âme, le jaillissement de la source pure enfouie sous les scories de la civilisation. Elles se manifestent à chaque fois que l'être, "touché" par autrui, sort de sa réserve et parvient à s'extérioriser. C'est le fluide qui permet aux âmes de fusionner. L'enlacement des deux personnages symbolise l'union étroite de leurs pensées. L'amitié et l'amour enseignent au narrateur les bienfaits de la communication et du partage des sentiments. La phrase "Je reprenais intérêt au monde", la volonté de rendre le bien qu'on lui a fait et de rentrer ainsi dans le circuit des échanges sociaux témoigne du changement qui s'opère en lui (328). Après l'échec de cette tentative, une nouvelle vision le confirme dans la voie de la communication avec autrui :

"(...) il y avait une vaste **conspiration** de tous les êtres animés pour rétablir le monde dans son harmonie première, et (...) les communications avaient lieu par le magnétisme des astres, (...) une chaîne non interrompue liait autour de la terre les intelligences dévouées à cette communication générale, et (...) les chants, les danses, les regards, aimantés de proche en proche, traduisaient **la même aspiration**." (329)

La solidarité et la fraternité universelles peuvent s'instaurer grâce au rétablissement de l'entente entre les créatures. L'art n'est pas le moindre remède à l'individualisme et à l'union des contraires comme l'indiquent les termes de "chants" et de "danses". La dernière partie de cette étude montrera d'ailleurs que l'écriture transitive de Nerval contribue à rompre la solitude de l'écrivain et des lecteurs et à faire d'abord de la littérature un mode de communication. Dans sa dernière oeuvre, Nerval envisage l'action destinée au changement

³²⁶. Ibid. , p. 731

³²⁷. Ibid. , p. 708

³²⁸. Ibid. , p. 732

³²⁹. Ibid. , p. 739 - Nous soulignons

comme le résultat d'une vaste coopération davantage que comme une entreprise séditeuse. Le terme de "conspiration", associé au vocabulaire de l'union ("tous les êtres animés", "la même aspiration", etc...), perd quelque peu son sens oppositionnel et prend une signification consensuelle. Conformément à ces visions prémonitoires, le personnage principal d'*Aurélia* retrouve grâce à la communication avec autrui une raison d'être. En sauvant Saturnin, il sort de la prison de l'amour-propre. Le contact idéal qu'il arrive à établir avec cet esprit simple le régénère. Cette relation privilégiée est une leçon pour le lecteur : elle l'invite à trouver en autrui le remède de ses maux. Ledit Saturnin est un *alter ego* du narrateur. Le malheur et l'abandon du jeune soldat d'Afrique, son autisme rapprochent les deux personnages. Le héros de la nouvelle a en effet connu la même situation de désespoir. L'expression "Je passais des heures entières à m'examiner mentalement, la tête penchée sur la sienne en lui tenant les mains" (330), laisse supposer que le malade et le narrateur fusionnent. Le pronom "me" élidé ("m'examiner") renvoie à la fois à la personne du sujet de l'énonciation et, plus concrètement, à celui qu'il a sous les yeux : le référent du pronom de la première personne devient Saturnin. De fait, toute distinction entre les deux personnages est annulée par la relation de vases communicants qui semble s'établir entre leurs âmes:

"Il me semblait qu'un certain magnétisme réunissait nos esprits (...)" (331)

L'ouverture à autrui (332) permet d'accéder à un monde meilleur, celui des *Mémorables*. Le bonheur de l'humanité dépend donc pour Nerval de la solidarité de ses membres, de leur altruisme. L'esprit oppositionnel laisse place au sentiment consensuel d'un personnage "rendu à l'affection de [sa] famille et de [ses] amis" (333).

Il est frappant de constater à quel point le sens de la critique a évolué depuis les débuts littéraires de Nerval. Alors que la critique est à l'origine ce qui divise les concepts et les hommes, Nerval en arrive à employer le mot "conspiration" dans une acception consensuelle et pacifique inédite. Mais avant de parler d'un renoncement à l'esprit critique, il faut mesurer cette volonté de paix et d'union à l'individualisme, à la répression et à la soif de domination et de violence dont les contemporains de Nerval donnent le spectacle. Le rêve philanthropique a quelque chose de dérangeant dans une société individualiste et conquérante. La paix et le respect d'autrui se détachent sur fond de colonisation. Aussi ancré dans l'inconscient soit-il, le rêve de communion et de partage entrevu dans *Aurélia* peut être compris comme critique et subversif. La hantise de la séparation, le désir d'abolir les limites entre les hommes seraient susceptibles de les affranchir des puissants profitant de leurs

³³⁰. Ibid. , p. 744

³³¹. Ibid. , p. 745

³³². "Une porte latérale vint à s'ouvrir ; un esprit se présente et me dit : "Viens, frère ! ..." (Ibid. , p. 745)

³³³. Ibid. , p. 750

divisions. La communication et l'entraide guériraient les maux de l'âme. Elles aspireraient à la paix universelle. Autant d'idéaux auxquels la société de Nerval est loin de pouvoir satisfaire. L'univers fusionnel d'*Aurélia*, par son caractère utopique, est une critique du réel. D'autre part, la liaison est certaine entre les philosophies socialistes et ce rêve d'harmonie. Prophète, mais prophète rouge, héritier des "précurseurs du socialisme" et *communioniste*, tel apparaît ici Nerval.

Dans *Aurélia*, Nerval cherche à retrouver l'harmonie perdue grâce à la poésie. Mais avant cet ambitieux projet, l'écriture critique et ironique arrachait déjà l'écrivain et ses lecteurs à leurs solitudes. La satire divise. L'écriture oppositionnelle est plus prudente. Sa force tient davantage à la sympathie qu'elle engendre et au sourire qu'elle suscite qu'à son agressivité. L'humour est au même titre que la parole un moyen de rallier le lecteur. Après avoir montré comment les idées de Nerval et en particulier sa critique de la société s'inscrivaient dans le sensible, nous étudierons quelles modalités revêt cette critique et comment l'écriture la prend en charge.

Si Nerval se montre capable de raisonner sur le rêve et la déraison, de dompter ses chimères, enfin d'avoir un regard critique sur ses délires, il exige du lecteur la même distance à l'égard de sa propre *normalité*. Le récit d'*Aurélia*, parce qu'il relève d'un narrateur sensé, a une fonction didactique et critique. L'ironie et l'humour de l'écrivain envers ses moments de folie n'invalident pas son expérience. Ils la rendent au contraire plus crédible : aux yeux du lecteur, la faculté de dédoublement du narrateur d'*Aurélia*, sa lucidité retrouvée, résultent de cette épreuve régénérante. Cette autocritique même est pour le lecteur une leçon d'humilité. Enfin, le lecteur cède plus facilement sur l'essentiel lorsque le narrateur fait de petites concessions à la raison. La portée de l'ironie du narrateur conscient n'est pas comparable avec la force de remise en cause du rêve et de la folie. L'esprit critique voltairien subsiste à travers ces notations ironique à l'égard d'un moi dont le narrateur se distancie. Mais il ne fait que rendre plus soutenable le message critique d'*Aurélia*. L'absence d'autorité et de dogmatisme de ce personnage qui a connu tous les états, le scepticisme, le doute, le retour à la foi, le distinguent des fanatiques. Sa parole, tour à tour convaincue et teintée d'ironie, n'a rien de *tranchant*. Elle rétablit au contraire le lien entre Les Lumières et l'Illuminisme. L'écriture de l'alternance entre la conviction grave et l'ironie remet en cause les distinctions, les oppositions nettes entre illumination et raison. Elle est donc appropriée au message d'*Aurélia*. Nerval, non content de remettre en cause la pensée claire et distincte, exprime un désir de fusion et une critique de la séparation. *Aurélia* suggère en effet un espace initiatique dans lequel le narrateur se livre à la transgression des limites. Nul obstacle ne résiste à son investigation et son aventure remet en cause les bornes spatiales, temporelles et psychologiques dans lesquelles se tient l'humanité. Ce franchissement téméraire revêt l'allure d'un défi, d'un sacrilège. Pourtant, la compassion et l'amour du prochain ne sont pas étrangers à la morale évangélique. En nous invitant à rompre avec l'individualisme et l'égoïsme que génère l'incroyance, Nerval renoue avec l'aspect le plus actuel de la Bible, celui que reprennent à leur compte les nouvelles philosophies sociales. De sa part, revenir aux sources taries par la raison desséchante, c'est faire preuve d'une modernité qui n'est pas absente de son écriture. La dernière partie de cette étude mettra en évidence le lien existant entre les choix idéologiques de Nerval et l'expression de sa critique.

QUATRIEME PARTIE

LES TONALITES DE LA CRITIQUE

Les innombrables nuances de la pensée politique et religieuse de Nerval, ses choix sensibles, dénotaient le refus du dogmatisme et le goût de la liberté. Les tonalités changeantes de la critique et son écriture sont à l'image de cette sensibilité et de cet esprit alertes. La dernière partie de cette étude montrera en effet que l'écrivain est partagé entre la véhémence et l'humour, entre la misanthropie et la volonté de communication, entre la duplicité et l'honnêteté. L'inconfort et la dynamique créés par ces métamorphoses incessantes sont à rapprocher de l'ambivalence foncière de l'écrivain, l'écriture étant le produit de la langue et du style (1) :

"(...) Il [l'écrivain] ne choisit ni l'une ni l'autre. La langue fonctionne comme une négativité, la limite initiale du possible, le style est une Nécessité qui noue l'**humeur** de l'écrivain à son langage."

L'écriture de la satire et de la contestation se rattache donc à deux aspects de l'écrivain : d'une part son être intime, ses humeurs et d'autre part sa mythologie personnelle, ses représentations, son choix de se conformer ou non à une tradition critique. Il faut néanmoins relativiser cette distinction barthésienne : la mélancolie et la folie ne sont pas seulement subies par Nerval comme une nécessité biologique ou comme une structure mentale contraignante. Elles font partie d'une tradition littéraire, celle du "malcontent" ou du fou détenteur de vérité, et sont le prétexte d'une mise en scène de soi. D'autre part le choix de certaines traditions satiriques contribue à édifier une mythologie personnelle qui n'est pas sans rapports avec l'identité profonde de l'écrivain. Retenons donc que les critiques de Nerval font de lui un misanthrope, un orgueilleux, mais aussi un homme rempli d'humilité et désireux de communiquer : tantôt domine en lui le poète aristocratique Gérard *de Nerval*, tantôt le *Gérard* familial. Il est tour à tour le marginal que son "hypocondrie" distingue du reste des hommes, justifiant sa lucidité et sa révolte, et le flegmatique porté à l'indulgence et à la conciliation. Pris entre l'humeur noire et l'humour, il hésite entre le dénigrement systématique et la vaste mansuétude qui permettrait de sortir de l'engrenage de la violence. Aussi Nerval formule-t-il ses critiques sur deux modes, un mode grave, qui englobe la plainte, la colère, l'ironie, et un mode comique dont l'humour est l'une des formes privilégiées.

1. "(...) Entre la langue et le style, il y a place pour une autre réalité formelle : l'écriture." Nous soulignons (Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, "Points", Seuil, 1953, p. 14)

I - LE "MALCONTENT"

Nerval se sent des affinités avec les mélancoliques et reprend à son compte les représentations dont on entoure traditionnellement les atrabillaires. Il se veut le "ténébreux, le veuf, l'inconsolé", autre avatar du malcontent : sa révolte métaphysique, sa volonté de prendre ses distances avec le monde, son indignation et son ironie caractérisent comme nous allons le voir les individus que frappe le spleen. Aussi la contestation prend-elle parfois chez Nerval une tonalité grave, amère, voire véhémence. Mais la mélancolie engendre également le rire, d'où l'alternance entre la teinte grave et la couleur humoristique de la critique. Ce chapitre précisera les liens éternels tissés par les théories des quatre éléments et des quatre humeurs, par l'astrologie et la mythologie entre mélancolie et opposition. Il montrera comment ce complexe mélancolique se manifeste dans l'oeuvre de Nerval.

Depuis Aristote, la mélancolie est liée au génie et à la divination mais aussi à la contestation :

"Socialement parlant, il [Hamlet, prototype du mélancolique élisabéthain] représente le type du "malcontent", toujours prêt à critiquer l'ordre établi, puisant dans la tradition aristotélicienne [...] la certitude de sa supériorité d'intellectuel aux mains pures de toute compromission politique. Les autorités redoutent ses initiatives et s'efforcent de limiter son influence et son action." (2)

La mélancolie inspire les Cassandre et les opposants. Sans ajouter nécessairement foi à des croyances aujourd'hui scientifiquement dépassées, on peut supposer que Nerval s'est identifié au type mélancolique, s'est construit un personnage de misanthrope et d'atrabillaire dont l'un des traits est l'esprit de contestation et de révolte. En effet, Nerval n'est pas sans connaître la théorie des humeurs. Fils de docteur et étudiant en médecine, il n'a pu ignorer Gallien qui était encore pratiqué par les hommes de l'art lorsqu'il a été initié, sans doute très sommairement, à la science d'Hippocrate. Nerval n'a pas fréquenté très longtemps la faculté de médecine mais il tient beaucoup à évoquer les secours qu'il porta aux cholériques en 1832 :

"(..) je fais des visites pour le choléra comme font maintenant tous les étudiants, les médecins étant insuffisants de beaucoup pour le nombre des malades. Je vous assure que c'est une chose cruelle." (3)

2. S. Lavabre, *La Mélancolie et la Poésie victorienne*, p. 1

3. NPLI, *A Papion du Château*, 1832, p. 1283-1284.

Nerval réaffirme vingt ans plus tard, dans une lettre à son père, qu'il a exercé la médecine, prouvant à quel point cet épisode lui tient à coeur :

"Je ne puis persuader à personne ici que je suis un peu médecin, ayant suivi deux ans les cours de l'Ecole et le clinique de l'Hôtel-Dieu. On ne veut pas croire que j'ai soigné des malades pendant le choléra et que j'ai fait alors une centaine de visites avec ou sans toi." (4)

La connaissance de la mélancolie et de ses représentations qui, aussi bizarre que cela puisse paraître, restent encore aujourd'hui fortement ancrées dans les travaux de la médecine, Nerval en fait état dans des écrits apparemment aussi hétéroclites que carnets, sonnets, contes et nouvelles. L'ensemble de son oeuvre reflète une image de lui-même travaillée par la représentation traditionnelle du mélancolique. Ces représentations affectent grandement la manière dont s'expriment ses critiques.

Dès *Dolbreuse*, il rattache très consciemment le tempérament critique à un dérèglement humoral causé par l'excès d'atrabile. Ce faisant, il retourne les propos de ceux que les *dérangés* dérangent et voit dans l'état mélancolique la condition même de la lucidité. La mélancolie ne serait pas une tare mais la caractéristique même du génie. Elle garantirait donc la validité de la parole critique :

"hypocondrie Mélancol[ie] - C'est une terrible mal[adie] elle fait voir les ch[oses] telles qu'elles sont" (5)

L'égarement de l'esprit et la lucidité seraient donc en continuité. L'anomalie humorale ne ferait pas obstacle à la sagacité, bien au contraire. Source de vérité, d'inspiration et de voyance, elle décuplerait l'acuité des mélancoliques. Nerval semble ici reprendre à son compte l'idée antique d'Aristote selon laquelle les "sibylles et bakis" doivent le génie divinatoire à l'échauffement de leurs humeurs (6). La voyance du narrateur d'*Aurélia* et la lucidité de l'écrivain satirique, la clairvoyance du journaliste ne sont pas dissociables. On n'ignore pas que les Cassandre, toujours à contre-courant de la multitude aveugle, sont vouées à la solitude et à l'incompréhension.

La mélancolie est notoirement responsable de l'instabilité caractérielle dont sont affectés les fous politiques, d'après un philosophe du début du Moyen Age :

4. NPLIII, *A son père*, 1853, p. 816

5. G. de Nerval, *Le Carnet de "Dolbreuse"*, folio n° 3, éd. par G. Chamarat-Malandain, *Etudes nervaliennes et romantiques*, Presses universitaires de Namur, mars 1993, X, p. 20

6. Aristote, *Problème XXX*, in R. Klibanski, E. Panofsky et F. Saxl, *Saturne et la Mélancolie*, "Bibliothèque illustrée des Histoires", Gallimard, 1989, p. 64

"La bile [jaune] imite le feu, augmente en été, règne dans l'adolescence. La mélancolie [ou bile noire] imite la terre, augmente en automne, règne dans la maturité." (7)

Soit la bile noire, humeur froide, procure aux personnages nervaliens un sentiment d'abattement insurmontable, soit elle se mêle à la bile jaune pour déclencher chez le sujet la colère : c'est alors la *mélancolie brûlée* caractéristique des fils du feu, mélancolie acquise, due à une cause extérieure et non à un mal interne (8). L'image que l'écriture de Nerval donne de ses narrateurs coïncide bien avec cette humeur versatile :

"C'est un homme émotif, ardent et vigoureux, instable et passionné (...)" que Gérard de Nerval chez qui "les exagérations et les discordances (...) allument des **feux inquiétants**" (9).

Dans *Paradoxe et Vérité*, lui-même se montre sensible aux changements d'humeur qui peuvent affecter les individus et compromettre la fidélité de leurs sentiments. A ses yeux, la versatilité est le lot de l'humanité :

"Je suis persuadé que si l'on ne changeait pas, les amours seraient éternelles; mais chacun se transforme de son côté ; on n'a plus ni les habitudes, ni les **humeurs**, ni la figure même d'un autre temps : comment donc conserverait-on les mêmes affections ? " (10)

Certains de ses personnages, très inconstants, oscillent entre l'euphorie et le désespoir, la témérité et la crainte. C'est le cas pour ne citer que lui du narrateur d'*Aurélia* dont les états d'âme offrent une succession de revirements rapides : enthousiasmé par la perspective de son rachat, il se dit presque aussitôt "écrasé" par la masse des réparations à faire (11). De tels personnages pourraient apparaître comme son reflet, son écriture généralement très discontinue et même parfois fragmentaire, se donnant par ailleurs comme l'expression de cette cyclothymie ouvertement affichée. Mais il faudra revenir sur ce lien entre la mélancolie

7. Anon, *De Mundi Constitutione*, cité par R. Klibanski, *Saturne et la Mélancolie*, op. cit. p. 32

8. Les spécialistes de la mélancolie précisent qu'il faut distinguer le "succus melancholicus" de la "melancholia adusta" résultant de la combustion des autres humeurs (Ibid. , p. 149).

9. M. Troussel, "L'Analyse graphologique de Nerval", Extrait de la revue *Les Etudes classiques*, T. LXI (1993), p. 67 - Faut-il trouver un écho à cette analyse dans le discours d'un des personnages de *Dolbreuse* qui se dit alternativement brillant (subversif) et "terne" (sans danger) ? ("Il n'y a en [moi] que deux états - Quand je ne suis p[as] insol[ent] je suis terne", *Le Carnet de Dolbreuse, Etudes nervaliennes et romantiques*, X, Presses universitaires de Namur, 1993, p. 13)

10. NPLI, "Vérité et Paradoxe" in *L'Artiste*, 2 juin 1844, p. 809. Nous soulignons.

11. Comparons deux phrases qui se succèdent à peu d'intervalle : "La joie que je reçus de cette réparation me fit un bien extrême" (...) "La masse des réparations à faire m'écrasait en raison de mon impuissance." (NPLIII, *Aurélia*, p. 732)

et la "littérature excentrique" dont Nerval se réclame. Montrons tout d'abord en quoi la mythologie oppositionnelle de l'écrivain puise dans les représentations traditionnelles de la mauvaise humeur.

Dans *Dolbreuse*, Nerval étend le principe de mélancolie à la société tout entière : il met en relation le corps en crise et la crise du corps social. Comme toute poussée du mal, l'accès mélancolique ouvre un moment douloureux mais nécessaire à la guérison. C'est une maladie salutaire pour la liberté et la justice. Elle rend l'oppression insupportable et pousse l'homme à la révolte, d'où la nécessité de la combattre à tout prix :

"Les révol[utions] les guerres ce sont des maladies du corps social autrefois on les traitait par le fer et le feu auj[ourd'hui] p[ar] des emolliens et des delayans" (12)

D'après la tradition galénique, les remèdes cités, les émoullients et les délayants, sont justement destinés à soigner la mélancolie (13). Si l'on en croit la citation précédente, l'humeur mélancolique est aux yeux de Nerval un ferment de révolte chez ceux qui en souffrent. Elle entraîne la violence, met le feu aux poudres. Elle teinte les visages de ce fameux rouge qui monte au front des héros nervaliens (14). Et le médecin peut seul étouffer le feu de la rébellion. Le conflit avec le père se cristallise alors autour du désaccord avec le médecin : ce dernier est le symbole d'une société qui veut guérir le symptôme - la folie politique - et non la cause profonde - la société elle-même. Le père est le médecin, "(...) seule puiss[ance] mor[ale] du siècle." (15) Cette définition issue des carnets de *Dolbreuse* est ambiguë. L'adjectif "seul" pourrait avoir des résonances positives dans le contexte de cette ébauche où la corruption généralisée semble critiquée, ou bien il pourrait prêter à une autre interprétation : le médecin étant le seul dépositaire de la morale, preuve serait faite que le siècle ne vaut pas cher, attaché à guérir les corps plus que les âmes. Or la mélancolie ne frappe pas seulement le corps, elle provoque le doute et le scepticisme. L'oeuvre de Nerval semble refléter cette croyance ancestrale explicitée dans la théorie des humeurs, couplée avec celle des quatre éléments. Le feu est le signe du caractère démoniaque, de la sécheresse de coeur du mélancolique et de son orgueil. C'est ce feu que le narrateur d'*Aurélia* trouve en lui-

12. G. de Nerval, *Le Carnet de "Dolbreuse"*, folio n° 3, éd. par G. Chamarat-Malandain, *Etudes nervaliennes et romantiques*, Presses universitaires de Namur, mars 1993, X, p. 14

13. "Afin de contrecarrer la sécheresse de l'"atrabilis", le mélancolique devra donner, dans son régime, la préférence à des aliments humides (...)" (Constantin L'Africain, *Opera I*, in R. Klibanski - Erwin Panofsky et Fritz Saxl, *Saturne et la Mélancolie*, "Bibliothèque illustrée des Histoires", Gallimard, 1989, p. 147)

14. "J'ai parfois de Caïn l'implacable rougeur !" (NPLIII, "Antéros", *Les Chimères*, p. 647)

15. G. de Nerval, *Le Carnet de "Dolbreuse"*, folio n° 3, éd. par G. Chamarat-Malandain, *Etudes nervaliennes et romantiques*, Presses universitaires de Namur, mars 1993, X, p. 14

même au terme de la descente intériorisée qu'est la première partie d'*Aurélia*, feu interne et resserré s'opposant à l'épanchement communicatif de l'élément aqueux. Dans les salles du casino, le narrateur se livre à toute la violence excentrique du mélancolique en fureur : il fait un "scandale". La scène se joue dans l'opposition entre le feu de la colère et l'eau du repentir (16) :

"Je me précipitai à terre et je me mis à prier avec ferveur en pleurant à chaudes larmes." (17)

L'eau, et en particulier les larmes, signifient retour à la foi et à l'humanité. Dans la deuxième partie d'*Aurélia*, le sujet, désespéré, prie pour trouver dans les pleurs l'apaisement de la flamme qui le dévore intérieurement :

"Elle, pourtant, croyait à Dieu, et j'ai surpris un jour le nom de Jésus sur ses lèvres. Il en coulait si doucement que j'en ai pleuré. Ô mon Dieu ! cette larme, - cette larme ... Elle est séchée depuis si longtemps ! Cette larme, mon Dieu ! rendez-la-moi !" (18)

L'épanchement joue dans la nouvelle un rôle majeur, non seulement l'épanchement du songe dans la vie réelle, mais celui des larmes qui permettent au révolté de retrouver la voie de la société humaine. Elles accompagnent toujours les moments de communion avec autrui (19) et le retour à l'espoir, à la foi, toutes situations étrangères à la mélancolie, caractérisée par l'exil et la misanthropie.

Pour Nerval, la mélancolie n'est pas seulement d'origine humorale. Elle échoit en partage à toute une génération et ne peut donc passer pour la conséquence d'un handicap singulier. Le mal du siècle "déploie à la mélancolie les champs étendus d'un passé historique, réel ou imaginaire, nostalgiquement contemplé." (20) La recrudescence de la mélancolie s'explique par le malaise de la société elle-même aux yeux de l'écrivain particulièrement

16. Dans la théorie des quatre éléments, la bile noire correspond à la terre, le flegme à l'eau. Mais la mélancolie aduste ou brûlée est liée à la combustion des humeurs, au feu.

17. NPLIII, *Aurélia*, p. 720

18. NPLIII, *Aurélia*, p. 722

19. "Je me mis à pleurer à chaudes larmes, comme au souvenir d'un paradis perdu." (Ibid. , p. 707) ; "L'un d'eux me dit en pleurant : "N'est-ce pas que c'est vrai qu'il y a un Dieu ?" (Ibid. , p. 708) ; "Ô larmes bénies ! depuis longtemps votre douceur m'était refusée." (Ibid. , p. 726) ; "la lettre, hélas, que je relus en la mouillant de larmes (...)" (Ibid. , p. 728) ; "Par une singularité que je ne m'explique pas, voyant que je le menaçais de mort, son visage se couvrit de larmes." (Ibid. , p. 735) ; "Les pleurs que je versai détendirent mon âme." (Ibid. , p. 736) ; l'eau régénérante appartient à Isis ("Je me sentais plongé dans une eau froide, et une eau plus froide encore ruisselait sur mon front." ; Ibid. , p. 741)

20. S. Lavabre, *La Mélancolie et la poésie victorienne*, op. cit. p. 5

marqué par le fléau et voué à l'incompréhension. La crise mélancolique est intimement associée à la crise historique : dégénérescence des valeurs religieuses et des repères philosophiques, frustration politique s'accroissent pour compromettre l'équilibre de créatures déjà perturbées par la discordance entre les mythes de leur enfance et le mode de vie sédentaire qu'elles ont dû adopter. Le doute qui gangrène l'enthousiasme religieux et trouble la ferveur amoureuse est la cause du spleen dont les romantiques considèrent l'esprit critique voltairien comme responsable : la boucle est bouclée, une forme d'esprit critique engendrant une nouvelle sorte d'insatisfaction.

Bien que l'histoire et la société soient plus fortement impliqués dans le mal du siècle que dans la mélancolie classique, la tristesse et le mécontentement s'accompagnent chez Nerval des emblèmes traditionnels qui entourent les représentations de l'atrabilaire. Ceci prouve que l'écrivain, ancien apprenti médecin, esprit versé dans les sciences occultes, connaît bien les croyances se conjuguant pour générer une représentation stéréotypée de la mélancolie. Ainsi, il n'a pas échappé à Nerval que le tempérament oppositionnel, lié à la planète saturne, semble indissociable de la mélancolie. A la planète saturne est rattachée la tradition des saturnales que Nerval célèbre dans un article de *L'Artiste* du 9 février 1845 comme le souvenir d'une "époque antérieure, où la vie était heureuse, où l'amour et la joie régnaient sur la terre, où la justice égalisait les rangs et réglait sans effort les rapports d'un peuple de frères (...)". Le dieu Saturne est comme beaucoup de mélancoliques celui qui a été banni, "exilé dans cette contrée [l'Italie] par les dieux nouveaux de la Grèce." (21). Les saturnales sont donc liées à la nostalgie d'un âge d'or de la société, sans exclus et sans injustices. Le monde à l'envers des saturnales, comme l'utopie, renvoie à un idéal perdu et témoigne de l'insatisfaction permanente de l'être humain :

"(...) et comme l'homme est toujours mécontent de l'état présent, on rêvait aussi le retour de cet âge d'or vanté par les aïeux." (22)

Par le biais d'une tradition mythologique, Saturne serait le dieu chassé de l'Olympe et, déjà, l'ange déchu. En référence à la théorie galénique, la *constellation saturnienne* englobe l'acrimonie et la "véhémence" des esprits contestataires (23). Cette véhémence les expose à toutes les persécutions. Au début de l'article sur le "boeuf gras", Nerval constate que le gouvernement de Louis-Philippe censure le carnaval qui provoque le désordre et bouleverse la hiérarchie ordinaire :

21. NPLI, *L'Artiste*, 9 février 1845, p. 901

22. Ibid.

23. R. Klibanski, *Saturne et la Mélancolie*, op. cit. , p. 90

"Le carnaval n'a eu cette année que deux jours ! il est plus court encore que cet autre carnaval de la Restauration, célébré par la muse joyeuse de Béranger et qui, s'il nous en souvient, avait au moins toute une semaine." (24)

Cette répression sanctionne le caractère subversif du carnaval, version moderne des saturnales. Cronos, modèle grec du mythe de Saturne, a "castré son père, Uranus, avec une faucille (...)" (25), il est le dieu sombre, détrôné et solitaire qu'on imagine "vivant à l'extrémité la plus reculée de la terre et de la mer", "exilé sous la terre et sous le flot des mers", "le maître des dieux inférieurs" qui vit comme un prisonnier ou un esclave (26). On comprend donc le lien caché au lecteur mais sensible à Nerval qui unit la mélancolie, le soleil noir gouvernant la destinée des personnages nervaliens et leur aptitude à la révolte qui leur vaut l'emprisonnement ou l'exil - le Napoléon banni des élégies est le premier avatar de ces fils de Saturne - . Le caractère souterrain du Dieu n'est pas sans évoquer la descendance de Caïn dont il est question dans *Voyage en Orient*. De même que la révolte métaphysique se doublant d'un esprit constructif, l'ascendant saturnien n'est pas seulement destructeur, négatif. Au même titre que les saturnales inversant les rapports entre maîtres et domestiques pour purger la société de ses rancunes et de ses tensions dangereuses, le dieu Saturne commet le parricide pour régénérer l'univers. L'image de la castration à l'aide de la faucille est ambivalente puisque la faucille rappelle que Saturne est aussi un dieu agraire au pouvoir fécondant. Cette ambivalence est, nous aborderons ce point, sensible dans le rire des saturnales qui n'est jamais unilatéral.

Le narrateur de *Voyage en Orient* semble attaché à ces anciennes croyances selon lesquelles aux "astres sont attachés des esprits" (27). Le calife Hakem dont nous avons souligné le caractère incendiaire et les mesures révolutionnaires est en phase avec Saturne :

"Saturne, la planète de Hakem, était pâle et plombé, et Mars, qui a donné son nom à la ville du Caire, flamboyait de cet éclat sanglant qui annonce guerre et danger." (28)

Le calife dont la destinée est étroitement liée à Saturne connaît les vertus du travestissement, lui qui se mêle à la foule déguisé en pauvre pour surprendre ses secrets. Il a pour interlocuteurs privilégiés les exclus de la société et provoque par ses discours une révolution sociale. Mais le stratagème se retourne contre lui le jour où il se trouve confronté à son double. L'homme du peuple Yousouf, son sosie, se substitue à lui comme il s'est substitué au

24. NPLI, *L'Artiste*, 9 février 1845, p. 900

25. R. Klibanski, *Saturne et la mélancolie*, op. cit. , p. 211

26. L'ouvrage sur la mélancolie cite *L'Illiade* (respectivement VIII, XIV, XV) (Ibid.)

27. NPLII, *Voyage en Orient*, p. 366

28. Ibid. , p. 543

peuple. L'ensemble du conte, placé sous le signe de Saturne, est structuré d'un point de vue narratif par les rites liés aux saturnales, bien que la fête ne soit pas nommée. L'échange des identités dit l'égalité entre les classes sociales. A la fin du conte, les deux personnages sont frappés à mort au même moment et Yousouf s'exclame " Ô mon frère !" en reconnaissant le calife (29). Ainsi, dans la mort comme dans l'amour et dans l'ivresse due à l'opium, les deux personnages sont égaux.

Aurélia nous met en présence d'une situation similaire et nous pouvons établir un parallèle entre le couple formé par Yousouf et Hakem et la paire que constituent Saturnin et le narrateur d'*Aurélia*. Tous deux, sous l'emprise de Saturne, retournent au temps originel d'avant la séparation, le temps célébré par les saturnales. C'est en effet une communion qui s'établit entre ces personnages. Dans cette union des esprits, le plus humble est toujours par un renversement de la hiérarchie première le guide inspiré du plus fortuné. Yousouf donne à Hakem le goût de la drogue et lui fait entrevoir les astres. Ils connaissent dans ce délire une "communauté d'idées et d'impressions" :

"Yousouf s'imaginait souvent que son compagnon, s'élançant vers les cieux et frappant du pied le sol indigne de sa gloire, lui tendait la main et l'entraînait dans les espaces à travers les astres tourbillonnants et les atmosphères blanchies d'une semence d'étoiles ; bientôt Saturne, pâle, mais couronné d'un anneau lumineux, grandissait et se rapprochait, entouré des sept lunes qu'emporte son mouvement rapide (...)" (30)

Dans *Aurélia*, le soldat autiste joue également un rôle d'intermédiaire entre l'ici-bas et l'au-delà (31). De même que Yousouf est un double de Hakem, Saturnin semble le frère spirituel du narrateur d'*Aurélia* par son humeur mélancolique. Le surnom chez l'un, l'obsession du "soleil noir" (32) chez l'autre, témoignent également de leur tempérament spleenétique. Nerval met l'humeur de ces personnages en relation avec sa propre mythologie personnelle dont on trouve une trace dans "El Desdichado" : *Aurélia* a certainement été conçue en automne, c'est-à-dire pendant la période anniversaire de la mort de sa mère (33). Or l'automne est la saison saturnienne par excellence. Le doute profond du personnage principal, son "découragement politique et social" sont à mettre en rapport avec l'influence de Saturne et de l'humeur mélancolique. Il existe un lien profond entre cette *Aurélia* et les textes précédents, dont

29. NPLII, *Voyage en Orient*, p. 562

30. Ibid. , p. 544

31. "(...) une porte latérale vint à s'ouvrir ; un esprit se présente et me dit : "Viens, frère ! ..."
(NPLIII, *Aurélia*, p. 745)

32. NPLIII, *Aurélia*, p. 734

33. Ibid. , *Notice*, p. 1325

certains sont travaillés par le carnavalesque : c'est le mythe de Saturne, à la fois lié à la révolte et à la régénérescence.

D'autres rapports peuvent être établis entre la représentation traditionnelle de la mélancolie dont Nerval semble en tous points informé et l'attitude contestataire de personnages grâce auxquels il se met en scène. Le caractère démoniaque du mélancolique, sa promptitude à désespérer puis à se révolter contre Dieu sont reconnus depuis l'Antiquité :

"Il est possible qu'aux origines, la tristesse ait également dénoncé le malheureux comme étant celui-ci qui est abandonné de la divinité. C'est cet abandon qui va changer la tristesse en désespoir, c'est cet abandon qui témoigne d'une transgression et d'une faute (...) La culpabilité est au coeur du malheur. Tout s'organise autour d'elle : l'expression et la mimique, la déploration, la réclamation, la revendication. " (34)

Que cette attitude de désespoir et de révolte prenne la forme de l'hybris dans la tragédie grecque ou de l'acédie (35), elle reflète parfaitement le scepticisme doublé d'un fort sentiment de culpabilité s'emparant des héros faustiens abandonnés de Dieu et des hommes dont l'oeuvre de Nerval nous offre de nombreux exemples. Il n'est pas jusqu'au Christ lui-même qui ne fut accusé de céder à la mélancolie. Le "Christ aux Oliviers" inspiré de Jean-Paul et repris par Gérard de Nerval s'inscrit dans la tradition saturnienne du Jésus mélancolique :

"L'heure de Saturne est l'heure du mal. A cette heure-là, Dieu fut trahi et livré à la mort." (36)

C'est aussi l'heure où le Christ lui-même a douté comme le rappelle Nerval dans "Le Christ aux Oliviers", ce qui autorise son propre scepticisme. L'hérésie religieuse, le doute métaphysique évoqués dans la deuxième partie de cette étude, sont donc liés à la représentation mélancolique que Nerval cherche à donner de lui-même.

34. Y. Pelicier, "La Mélancolie millénaire" in H. Tellenbach, *La Réalité, le Comique et l'Humour* suivi des actes du colloque réunis par Y. Pelicier "Autour de la Pensée de Tellenbach", "Sciences humaines", Economica, 1981, p. 21

35. "Le Moyen-Age reprendra volontiers certaines intuitions Proche-Orientales et bibliques sur les rapports de la mélancolie et de la culpabilité. Le mélancolique pourra être confondu avec un satanique mais cette conversion n'entraînera pas pendant des siècles de graves conséquences car ce ne sont que les dernières années du XIVe et du XVe siècles qui entameront les procès tragiques que l'on connaît. Les moines décrivent avec la notion d'acedia une forme de dépression qui conjugue la sécheresse spirituelle, la perte de la foi et un immense dégoût de vivre." (Ibid. , p. 24)

36. Dans le *Schönsperger Kalender* d'Augsbourg datant de 1485 (R. Klibanski, *Saturne et la Mélancolie*, p. 287)

Le désespoir issu de la mélancolie s'illustre par "le comique sous sa forme la plus agressive, voire parfois périlleuse : (...) *l'ironie*" (37). La mélancolie engendre une attitude conventionnelle, ce "désenchantement" dont parle P. Bénichou à propos de Nerval et justifiant son ironie. Mécontent, accablé par la pesanteur de l'existence, le mélancolique adopte la pose de *la main à la messelle* que l'on retrouve dans le portrait de Gérard de Nerval par A. Lebour (38). Cette pose est également remarquable dans les tableaux allégoriques d'Albrecht Dürer auxquels Nerval fait allusion dans *Aurélia* (39). Elle indique la faiblesse et la douleur du sujet devant les obstacles insurmontables de la réalité. La voix se joint au geste pour prendre la tonalité grave de la plainte. La plainte est sensible dans les élégies napoléoniennes dont le héros lui-même, exilé, semble une image saturnienne. L'indignation vibre dans les *Poèmes politiques* et anime les personnages vertueux de *Léo Burckart*. Mais, tout compte fait, Nerval use peu de la plainte après la période essentiellement satirique qui a précédé 1830. Il préfère une forme de critique plus incisive.

La mélancolie communique essentiellement à la littérature la saveur amère de l'ironie. Comme le misanthrope coléreux et sérieux, le mélancolique profère une critique de la société d'autant plus lucide qu'elle émane d'un sujet distancié. L'ironie nécessite une distance maximale :

"La conscience est détachement. Ironiser, écrit le grand poète russe Alexandre Blok (...), c'est s'absenter (...)" (40)

Or la misanthropie et la marginalisation du mélancolique, le sentiment de son génie et de sa supériorité favorisent l'amertume mais aussi la distance nécessaire à la production de l'ironie. Le mélancolique est le plus souvent à l'écart du monde comme l'indique le tableau que R. Burton fait de lui-même dans *The Anatomy of Melancholy* où, dans une préface intitulée

37. H. Tellenbach, *La Réalité, le Comique et l'Humour*, "Sciences humaines", Economica, 1981, p. 11

38. *L'Herne*, "Gérard de Nerval", n° 37, 1980, couverture. Ce portrait fut exposé au Salon de 1833 (voir illustration n°4)

39. NPLI, *Aurélia*, p. 698

40. V. Jankélévitch, *L'Ironie*, "Champs", Flammarion, 1964, p. 21 - H. Morier dit également la misanthropie de l'ironie, caractéristique des mélancoliques : "Le rire de l'ironie est rarement ouvert, du moins chez celui qui la pratique. C'est un rire intérieur plus ou moins visible : et plus il est rageur, plus les dents sont serrées, plus il est "fermé", plus le ton est sifflant." (H. Morier, *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, P.U.F., 1981, p. 578)

"Democritus to the reader", il s'identifie au philosophe qui vivait isolé dans son jardin ⁽⁴¹⁾ et que l'on pensait fou ⁽⁴²⁾ :

"I am not poor, I am not rich ; *nihil est, nihil deest*, I have little, I want nothing : all my treasure is in **Minerva's tower** (...) I live still in a collegiate student, as Democritus in his garden, and lead a monastic life, *ipse mihi theatrum* [sufficient entertainment to myself], sequestered from those tumults and troubles of the world, *et tanquam in specula positus* (...) in some high place above you all, like stoicus sapiens (...) I hear and see what is done abroad, how others run (...) **I laugh at all** (...) A mere spectator of other's men's fortunes and adventures, and how they act their parts, which methinks are diversely presented unto me, as from a common **theatre or scene**."

La mélancolie favorise la colère comme le raisonnement et la distance : elle-même diverse, elle achemine par diverses voies vers une attitude critique. Ce détachement peut aller jusqu'au rire. Aussi donne-t-elle aux critiques de Nerval une gamme de colorations très étendue. Montrons d'abord ses conséquences négatives, le désenchantement, la colère et l'amertume qu'elle peut engendrer chez notre écrivain et surtout chez ses doubles. Notre propos n'est pas d'établir cliniquement que Nerval répond aux symptômes du mélancolique. Il est plutôt de montrer comment, à travers des personnages s'exprimant pour la plupart à la première personne, Nerval se représente sous les traits du malcontent et de l'excentrique.

41. R. Burton, *The Anatomy of Melancholy*, Everymans University Library, London, 1972, p. 18 - Nous soulignons.

42. "Ces gens étaient les fous, Démocrite le sage" (La Fontaine, *Fables*, "Démocrite et les Abdéritains", fable VIII, XXVI, Garnier, 1962, p. 238)

II - SPLEEN ET VEHEMENCE

L'insatisfaction de l'écrivain et de ses personnages s'exprime quelquefois sans aucun fard. Succédant la plupart du temps à un moment d'euphorie - la déception n'en est que plus vive - , elle peut emprunter la voix de la tristesse et du désenchantement. "Les illusions tombent l'une après l'autre, comme les écorces d'un fruit, et le fruit, c'est l'expérience. Sa saveur est amère ; elle a pourtant quelque chose d'âcre qui fortifie." (43) Tel est le constat désabusé du personnage principal de *Sylvie*, récit fondé sur l'opposition entre l'illusion et la désillusion, qu'il s'agisse de l'histoire des amours avec Sylvie ou de la relation avec *Aurélia*. La première excursion dans le Valois se place sous le signe de la gaieté. Elle semble pleine de promesses. Les trois ans écoulés depuis cette première visite métamorphosent le personnage et ses sentiments. Les circonstances et les personnages sont les mêmes : le narrateur arrive par la même route et dans les deux cas à quatre heures du matin. Pourtant, tout est différent. Alors que la première fête est marquée par les "joyeuses cavalcades", la deuxième est languissante lorsque le narrateur s'y présente :

"Je suis entré au bal de Loisy à cette heure mélancolique et douce encore où les lumières pâlisent et tremblent aux approches du jour." (44)

La deuxième fête, négatif de la première, jette une ombre sur l'enthousiasme de la jeunesse et montre au personnage ce que ses espérances et sa conception idéalisée de l'amour pouvaient avoir de chimérique. Il en va de même pour la confrontation entre l'image tout extérieure d'Aurélia au début de la nouvelle et, à la fin de celle-ci, la connaissance qu'en a le narrateur. La distance temporelle induit un regard nouveau et une distance critique du personnage principal à l'égard de lui-même : la désillusion s'accompagne de tristesse mais elle est également formatrice. A travers ces deux épisodes, le narrateur découvre le prosaïsme de son époque mais aussi sa propre inadaptation à un siècle pragmatique et son égoïsme contemplatif. L'exemple de Sylvie, qui a la sagesse de vivre avec son temps et selon ses moyens, s'il provoque la déception, est une leçon pour le personnage principal qui a tout perdu en méprisant l'amour de cette paysanne et oublié le sens des réalités, s'imaginant que le temps n'avait pas de prise sur les sentiments d'autrui.

La mélancolie trouve dans de tels passages de l'oeuvre de Nerval une expression relativement neutre. Mais les sujets nervaliens ne sont pas toujours capables de surmonter l'abattement et la désillusion pour en tirer une leçon de sagesse. Dans les écrits satiriques, la

43. NPLIII, *Sylvie*, p. 567

44. Ibid. , p. 554

violence l'emportait sur la résignation. La critique sociale directe et véhémement émanait d'un sujet encore assez impliqué dans le jeu social pour se laisser aller à la colère mais suffisamment à l'écart pour marquer son dégoût. Ce ton est très sensible dans *Poèmes politiques* et notamment dans "Profession de Foi". L'écrivain exprime ses idéaux déçus, poussant le cri de la pureté baffouée par un monde corrompu :

C'est pourquoi nous pleurons nos rêves poétiques,
Notre avenir découronné,
Nos cris de liberté, nos chants patriotiques ! ...
Leur contact a tout profané ! (45)

Dans ces pièces poétiques, Nerval clame tout net son mécontentement à l'égard de la bourgeoisie qui a détourné la révolution de 1830 à son profit. Ces vers ne constituent pas seulement une satire politique, circonstanciée. L'événement cristallise un mal-être à la fois intellectuel et physique. Dans les poèmes politiques, la mélancolie affecte la perception du sujet lui-même, saisi d'une nausée existentielle face aux compromissions du monde. Les champs sémantiques de la décomposition, du grouillement et de la stagnation s'appliquent dans "En avant marche !" à la cour et dans "Profession de Foi" à l'ensemble de la société. Dans "Profession de Foi", l'élargissement du champ de la critique ne relève pas du blâme objectif mais témoigne de l'écoeurément généralisé troublant l'optique du sujet. La désillusion politique semble avoir interposé entre l'oeil du sujet et l'univers un écran déformant jusqu'à la monstruosité. Nerval emprunte au réseau lexical de l'animalité les occurrences les plus répugnantes - crapauds, vers - . Ce choix n'a pas seulement une visée allégorique. Ce fragment indique que la société humaine, en proie au chaos, au "fouillis" (46), est régie par la loi de nature, et non par le droit acquis - ici s'exprime déjà l'idée de la "curée" sociale qui apparaît au début de Sylvie avec moins de virulence -. Il suggère également que la bassesse des hommes accable le sujet poétique, le désespère et le rend malade. Sans doute influencé par La Fontaine, Nerval n'a pris garde d'illustrer son idée en nous présentant des loups ou des tigres : c'est une nature dégénérée, hideuse et croupissante, non une jungle effrayante, qui représente la société de Louis-Philippe. Les champs sémantiques du pourrissement et de la moisissure ("champignon fendus et verdissants") en disent long, tant sur l'aspect nauséabond de la société que sur l'état nauséeux du poète dont les idéaux brisés ont engendré une forme de dépression et aggravé le spleen.

L'article "Paradoxe et Vérité", où sont repris certains des aphorismes déjà créés dans *Dolbreuse*, traduit le caractère "écorché vif" de l'écrivain dont on peut à travers ces sentences deviner les idées noires. Le pessimisme de ces réflexions est très sensible. La

45. NPLI, *Poèmes politiques*, "Profession de Foi", p. 312

46. Le terme est employé par deux fois, dans "En avant marche !" et dans "Profession de foi", ce qui tend à prouver que les deux poèmes sont du même homme.

misogynie de ces écrits n'a d'égale que l'aveu voilé de ses désillusions amoureuses. Comme dans un ouvrage de Beaudelaire assez semblable par la forme, mais bien postérieur, *Mon Coeur mis à nu* (47), la femme semble dans notre article représenter la quintessence des vices de la société. Avant Baudelaire qui verra dans la Belgique la caricature de la France - une contre-utopie (48) - et dans la femme la parabole de l'humain dégradé et l'image perfide du démon (49), Nerval cristallise sa haine sur le sexe faible, sondant le coeur de ses pareilles :

"Que de désirs à moitié développés, de trahisons presque écloses, de mauvaises pensées se mouvant comme un nid de reptiles ! "Perfide comme l'onde ! " Oh ! oui ; l'onde calme et dorée, l'onde bleue et profonde qui recouvre tant d'écueils cachés, de poissons hideux, de vaisseaux perdus." (50)

Il reprend donc pour définir les femmes les images qu'il avait utilisées dans les poèmes politiques conçus après 1830 et qui désignaient la société : celles de la sirène (51) et de l'eau sournoise. Par un déplacement des termes de la comparaison, la prostituée et la sirène ne sont plus seulement métaphores des désillusions sociales et politiques. Dans "Paradoxe et Vérité", la femme trompeuse devient l'emblème, l'archétype de la corruption généralisée dont le sujet voit la société atteinte. La politique est pensée en termes de désir et la réflexion sur la femme est contaminée par la déception politique, sans doute parce que l'amour ou du moins son apparence est souvent dans le siècle où vit Nerval la récompense de la réussite sociale. Le commerce des coeurs et des corps n'est pour lui que le cas le plus significatif du mercantilisme de son époque :

"En vérité, le monde où nous vivons est un tripot et un mauvais lieu, et je suis honteux en songeant que dieu m'y voit." (52)

Cette formule n'est pas sans rapports avec le discours d'un personnage de *Dolbreuse* s'adressant à une jeune femme qui lui a préféré la fortune (53). La republication en 1844 de

47. C. Beaudelaire, *Fusées, Mon Coeur mis à nu, La Belgique déshabillée*, "Folio", Gallimard, 1986

48. "Il est temps de dire la vérité sur la Belgique, comme sur l'Amérique, autre Eldorado de la canaille française." *Lettre à E. Dentu du 18 février 1866* (C. Beaudelaire, *La Belgique déshabillée*, op. cit., p. 629)

49. "La femme ne sait pas séparer l'âme du corps. Elle est simpliste, comme les animaux. - Un satirique dirait que c'est parce qu'elle n'a que le corps." (Ibid., *Mon Coeur mis à nu*, p. 107)

50. NPLI, p. 810

51. La chute du poème "En avant marche" fait de la femme trompeuse la métaphore de la politique :
Liberté de juillet ! femme au buste divin,

Et dont le corps finit en queue !

(NPLI, *Poèmes politiques*, p. 312)

52. NLI, p. 810

certaines sentences datées de 1830 ne reflète pas seulement l'absence de changements positifs en politique ou les fameux problèmes de copie qui justifieraient les redites au sein de l'oeuvre nervalienne. Cela révèle le retour intermittent du spleen qui incite l'écrivain à noircir la réalité. L'article de 1844 prépare l'idée du soleil noir si représentative de la mélancolie que l'on retrouvera dans les sonnets :

"Philosophie ! dont la lumière, comme celle des enfers de Milton, ne sert qu'à rendre les ténèbres visibles." (54)

Lucidité et spleen, esprit critique et mélancolie sont étroitement associés dans cette phrase de même que l'ombre et la lumière. Ici, la relation entre atrabile et lucidité énoncée dans *Dolbreuse* est inversée. Ce n'est plus la mélancolie qui fait "voir les choses telles qu'elles sont" mais la lucidité qui engendre la bile noire. Ici, Nerval met en relief les effets néfastes de l'esprit critique sur les humeurs. Cette phrase éclaire le poème "El desdichado" : l'expression "le soleil noir" pourrait être un écho de ce couple en clair-obscur que forment aux yeux de Nerval la lucidité et la folie, le génie et l'humeur noire.

D'autres paradoxes rendent implicitement les vices et les insuffisances du siècle responsables du mal du même nom. Le génie est à l'étroit dans la société qu'on lui propose. Les images de la claustrophobie et de l'agoraphobie se conjuguent dans cette déclaration pour expliquer le feu intérieur, la combustion des humeurs entraînant le dépérissement :

"Le frottement continu et persévérant des esprits étroits finit par user les âmes les mieux trempées ... Ne se consomment-elles pas d'ailleurs de leur feu concentré comme ces machines qui s'enflamment quand elles n'ont rien à broyer ?" (55)

La "concentration" caractérise l'humeur noire (56). Cette réflexion éclaire la hantise de l'enfermement et l'obsession de la communication dont il a été question dans la troisième partie de cette étude. L'étroitesse de la vie en société entraîne une forme de contagion : sa mesquinerie semble se transmettre. En l'absence d'espace pour se déployer et d'aliment pour se satisfaire, le désir se retourne contre le sujet désirant, d'où sa langueur, son dépérissement. Mais les flammes évoquées dans cet extrait de "Paradoxe et Vérité" pourraient également se

53. G. de Nerval, *Le Carnet de "Dolbreuse"*, folio n° 2, éd. par G. Chamarat-Malandain, *Etudes nervaliennes et romantiques*, Presses universitaires de Namur, mars 1993, X, p. 14

54. NPLI, *L'Artiste*, 2 juin 1844, "Paradoxe et Vérité", p. 811

55. Ibid., p. 810

56. La sécheresse de l'atrabile la concentre. La dilution de cette humeur compacte et dense entraîne une détente immédiate : "lorsqu'(...) un peu de sang la dilue, elle engendre la folie de l'homme sottement heureux, cette sorte de délire hilare dont on dit qu'il affecta Démocrite, qui se riait de la bêtise de l'humanité et qui, grâce à sa tranquillité d'âme, prolongea sa vie jusqu'à la cent-neuvième année." (R. Klibanski, *Saturne et la Mélancolie*, op. cit. p. 153)

retourner contre la société elle-même, comme l'indique la menace contenue dans le verbe "broyer".

Les Chimères usent de la première personne si bien qu'on a identifié le sujet de ces poèmes à Nerval lui-même. Si comme son pseudonyme le laisse supposer Nerval souhaitait donner de lui-même une image sombre, il a atteint ses objectifs. Le noir mélancolique teinte le prisme à travers lequel *El Desdichado* (le malheureux) perçoit l'existence (57). Elle voisine également avec l'orgueil, la fureur et le crime. Saturnien est le personnage qui s'exprime dans "Antéros" car il fait partie comme le dieu Cronos des parricides et des révoltés. Comme le dieu tutélaire des mélancoliques, il plaide pour la restauration d'un âge révolu, non sur un mode plaintif mais avec une ardeur vindicative. La vigueur de l'affirmation et l'intention agressive témoignent de la "rage" qui le tenaille et dont la médecine ancienne atteste l'importance chez la plupart des mélancoliques :

Oui, je suis de ceux-là qu'inspire le Vengeur,
Il m'a marqué le front de sa lèvre irritée,
Sous la paleur d'Abel, hélas, ensanglantée,
J'ai parfois de Caïn l'indicible rougeur !

Caïn fait partie des mélancoliques légendaires. La figure agressive du dragon que le personnage revendique pour ancêtre ("Je ressème à ses pieds les dents du vieux dragon") est présente dans l'iconographie saturnienne :

"Saturne nous apparaît ici comme le roi du Temps portant une faux et trônant sur un chariot tiré par les "dragons du Temps" qui se mordent la queue." (58)"

Cette image n'est pas non plus étrangère aux lecteurs d'*Aurélia*. Dans la nouvelle, le narrateur imagine qu'il a pour ancêtres des monstres pareils à des dragons. L'épisode de "l'histoire du monde" (*Aurélia*, I, VIII), débute par cette évocation et s'achève sur celle des "tronçons divisés du serpent qui entoure la terre".

"... Séparés par le fer, ils se rejoignent dans un hideux baiser cimenté par le sang des hommes." (59)

57. J. Kristeva insiste sur le caractère dépressif de l'écrivain. Sa lecture des *Chimères* décèle cependant une "violence sous-jacente" et non assumée, rappelant que, dans sa version manuscrite, "le sonnet est écrit à l'encre rouge". (*Soleil noir, Dépression et Mélancolie*, Gallimard, 1987, p. 168-169). J. Kristeva accorde à la mélancolie une existence alors que la présente étude accorde à la mélancolie le rôle d'une représentation, non sans rapports il est vrai avec certains traits de l'auteur.

58. Ibid., p. 322

59. NPLIII, p. 715

On peut voir dans cet incipit et cette clausule le rappel du même motif saturnien. La description du monstre rappelle l'iconographie saturnienne, le sujet traditionnel du dragon se mordant la queue. Il évoque lorsqu'il illustre le thème de la mélancolie l'enfermement de l'esprit en lui-même, mais il indique également que le sujet atrabilaire est capable d'atteindre à la perfection. Le cercle formé par le dragon se mordant la queue mime aussi la perfection et l'unité, l'harmonie universelle. La rupture du cercle, c'est le chaos et la discorde. Saturne - alias Cronos - est le maître du temps, d'où l'emblème du dragon qui symbolise l'éternel retour. Mais Saturne a aussi une aura démoniaque. Il est lié aux enfers. C'est pourquoi les illustrations ayant trait à Saturne comportent ce monstre symbolisant les forces chtoniennes et crachant le feu. La présence de ce motif dans *Aurélia* dit le déchaînement des forces du mal dont le narrateur se sent plus ou moins responsable, lui qui se croit des affinités avec les reptiles et qui entoure de serpents ses personnages de prédilection ⁽⁶⁰⁾. Les emblèmes nervaliens de la mélancolie sur lesquels on a insisté sont liés à la tristesse. Aussi a-t-on surtout retenu de ces représentations de Nerval les signes du désenchantement.

Pourtant, on doit souligner que Nerval a produit une mythologie contrastée, où l'abattement succédait à l'euphorie et la fureur au spleen. Dans *Voyage en Orient*, la plainte de Caïn s'achève dans les "convulsions" ⁽⁶¹⁾. Dans *Aurélia*, le narrateur est pris de nombreux accès de fureur ⁽⁶²⁾. Nerval a-t-il volontairement atténué la véhémence de ses propos en se contentant de déléguer à des personnages ses velléités agressives ? Le ton cinglant des oeuvres postérieures à 1830, adouci par la suite, peut nous le laisser croire. *Poèmes politiques*, mais aussi certains aphorismes créés du temps de "Dolbreuse", repris et augmentés dans "Vérité et Paradoxe" sont en effet d'une intransigeance rare. La correspondance de Nerval laisse également deviner le bouillonnement intérieur lorsque la révolte affleure sous le sarcasme. Plus maître de lui dans ses critiques que certains de ses congénères dont on n'a pas tant médité, il convertit volontiers en ironie la colère et la haine.

⁶⁰. "Kaïn était accroupi dans une posture pénible ; il se souleva. Sa beauté est surhumaine, son oeil triste, et sa lèvre pâle. Il est nu ; autour de son front soucieux s'enroule un serpent d'or, en guise de diadème ...". A la mélancolie manifeste du personnage s'associe le motif du serpent (NPLII, *Voyage en Orient*, "Histoire de Soliman et de la Reine du Matin.", p. 723). Adoniram se pare également de cet attribut : "A son bras droit s'enroulait un serpent d'acier, sur la crête duquel brillait une escarboucle (...)" (Ibid. , p. 738)

⁶¹. Ibid. , p. 724

⁶². "Je fis tant de bruit que l'on me mit au cachot" (NPLIII, p. 701) ; "Je me mis à parler avec violence, expliquant mes griefs et invoquant le secours de ceux qui me connaissaient." (Ibid. , p. 720) ; le chapitre V de la deuxième partie relate un accès de fureur (deux péripéties, p. 735, une anecdote p. 737)

"La distance qui sépare l'idéal de la réalité n'est jamais mieux sentie que par Satan : parce qu'il porte en lui l'image du bien et qu'il est incapable de le faire. Aussi l'ironie est-elle à la fois divine et luciférienne." (63)

1) L'ironie classique

On a volontiers souligné les différences entre l'ironie classique, rhétorique, et l'ironie romantique. Bien des écrivains du XIX^{ème} siècle se sont détournés de la première et tout particulièrement de l'ironie voltairienne dans laquelle Mme de Staël "ne voulait voir que persiflage mondain détruisant tout sans rien reconstruire." (64) Pour Stendhal, l'ironie satirique était superficielle :

"(...) une raillerie ironique amuse un moment, mais l'instant d'après, on ne s'en souvient plus. Tel est l'effet souvent produit par Voltaire dans *L'Essai sur les Moeurs*." (65)

Ce qui sépare essentiellement l'ironie romantique de l'ironie rhétorique, c'est leur rapport à l'objet. Contrairement à l'ironie rhétorique, l'ironie romantique n'a pas en point de mire un objet précis. La conséquence en est l'absence d'esprit partisan. Elle correspond donc bien aux dispositions que l'on a reconnues à Nerval dans sa production même de jugements : nous avons pu noter en effet à quel point, pour l'écrivain, l'affirmation de la liberté prime sur un quelconque engagement, sans que cela signifie de sa part indifférence au siècle. René Bourgeois propose de distinguer "dans la satire romantique des formes ironiques et des formes non ironiques, les premières étant d'essence anarchique, les secondes ayant un dessein utilitaire." (66) L'enjeu de l'ironie romantique dépasse donc celui de la critique, de la satire pure, elle n'est pas fermée, définitive. Elle ne se contente pas d'affirmer pour nier. Elle va bien au-delà de cette première étape. Les romantiques et Nerval en particulier ont été

63. H. Morier, *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, op. cit. , p. 578

64. A. Billaz, *Les Ecrivains romantiques et Voltaire, Essai sur Voltaire et le Romantisme en France*, Presses universitaires de Lille, 1974, Tome II, p. 906

65. Stendhal, *Courrier anglais, Le Divan*, Tome III, 1935-1936, p. 393

66. R. Bourgeois, *L'Ironie romantique, Spectacle et jeu de Mme de Staël à Gérard de Nerval*, Presses universitaires de Grenoble, 1974, p. 45

beaucoup plus sensibles à cette deuxième forme de rire qu'à un rire purement satirique et railleur. Ils ont privilégié toutes les formes de comique permettant une pensée dialectique.

Cependant, entre l'ironie satirique et l'ironie romantique, le fil n'est pas entièrement rompu. On a coutume de considérer la période des XVIIème et XVIIIème siècles comme un appauvrissement du rire tandis que le XIXème siècle l'a renouvelé en redécouvrant le dialogisme, l'humour et en inventant l'ironie romantique. Les romantiques ont revendiqué l'héritage de Shakespeare et de Rabelais et remettent à l'honneur les figures du carnaval, rompant avec les deux siècles précédents et renouant avec le XVIème siècle. Mais on oublie volontiers que Voltaire s'est inspiré de la dramaturgie de Shakespeare. On oublie également que les auteurs satiriques des dix-septième et dix-huitième siècles avaient conscience des liens indissolubles existant entre l'ironie et le mouvement, préparant ainsi l'ironie romantique. Certes, Cyrano de Bergerac et Voltaire n'ont pas intériorisé ces liens. Tandis que le voyage reste pour eux une condition nécessaire à l'ironie puisqu'il permet la distance et la critique, l'ironie romantique intériorise le dynamisme :

"Le mouvement de l'ironie [romantique] fait que l'esprit ne peut s'arrêter à un seul terme, et accomplit un incessant va-et-vient entre le fini et l'infini, le déterminé et l'indéterminé, tel que chaque négation suscite immédiatement une tentative de synthèse créatrice." (67)

Au mouvement simple du trope (détour) ironique s'oppose le mouvement complexe et infini d'une pensée totalement libre :

"L'ironie romantique naît à partir d'une révolte de la subjectivité contre le monde qui la borne." (68)

Ainsi, le mouvement n'est plus seulement la condition de la distance ironique, créant la collision entre deux cultures éloignées et l'éclairage mutuel de deux civilisations. L'ironie romantique est mobilité, instabilité et liberté radicale. Dans son livre sur la *Textualité de l'Instable*, B. Tristmans a insisté sur la discontinuité spatiale et narrative, sur l'esthétique de la dispersion caractérisant l'oeuvre nervalienne (69). Ajoutons que c'est également une pensée instable (et donc essentiellement mélancolique) qui caractérise l'oeuvre de Nerval. Le sérieux unilatéral de la critique mettrait en cause sa crédibilité, plaçant le sujet à l'abri de toute atteinte. L'ironie romantique déplace la critique et la met au coeur du sujet :

67. Ibid. , p. 31

68. Ibid.

69. B. Tristmans, *Textualités de l'Instable, L'écriture du Valois de Nerval*, Editions Peter Lang, Berne, 1989

"Je ne suis à l'origine ni le réfléchissant, ni le réfléchi, et aucun des deux n'est déterminé par l'autre, mais je suis l'un et l'autre." (70)

L'ironie romantique radicalise le dynamisme simple de l'ironie classique et rhétorique.

Le mouvement constitue un premier lien entre l'ironie classique et l'ironie romantique. Le deuxième réside dans leur rapport commun avec la fiction. Là encore, l'ironie romantique dépasse la portée de l'ironie rhétorique sans pourtant lui être totalement étrangère. "L'ironie est bien dans son essence une "fiction", soit qu'elle présente une "vérité" sous l'apparence d'une hypothèse, soit qu'elle nous invite à rechercher cette vérité sous l'illusion qu'elle souligne." (71). L'ironie romantique s'inspire de l'idéalisme du trope substituant à une réalité affligeante qu'il préfère taire son contraire moralement désirable mais purement chimérique (72). Elle va aussi au-delà. Chez les romantiques et leurs successeurs, les symbolistes décadents, l'ironie mine le réel, entame la sécurité du quotidien au même titre que le fantastique. La société, l'univers du quotidien se muent en un monde grotesque et inquiétant. Ils perdent leur caractère normatif, leur valeur de référence. L'ironie et le fantastique ont en commun l'ambiguïté. Ils permettent d'ébranler toute norme et toute certitude, de briser le confort intellectuel du lecteur. Ils vont souvent de pair dans la littérature romantique et peuvent être considérés comme les instruments d'une remise en cause fondamentale, celle de la clarté et des certitudes de la raison et du discours classique. L'ironie rhétorique entretient également des rapports étroits avec la fiction, ayant recours à une forme d'utopie *in absentia* pour renvoyer l'image de l'idéal à ses destinataires. Mais cette fiction reste extérieure à la société critiquée. Que cette société apparaisse comme fantastique ou illusoire, là est la véritable ironie, car elle n'est alors ni tout à fait elle-même - projection monstrueuse de ses possibles -, ni tout à fait une autre - repoussoir d'un contraire chimérique.

Un troisième lien unit l'ironie classique à l'ironie romantique. Toutes deux elles ont un enjeu critique. L'ironie rhétorique convertit l'éloge en blâme. Quant à l'ironie romantique, elle systématise la critique. Elle se désengage, émanant d'un sujet libre. Elle suppose une contestation généralisée sur les ruines desquelles peut s'élever la libre création de l'artiste. Une certaine continuité s'établit donc entre les deux types d'ironies que l'on trouve présentes simultanément chez Nerval. La véritable rupture réside dans le poids philosophique

70. R. Bourgeois, *L'Ironie romantique*, op. cit. , p. 9-10

71. Ibid. , p. 17

72. "L'ironie est l'expression d'une âme qui, éprise d'ordre et de justice, s'irrite de l'inversion d'un rapport qu'elle estime naturel, normal, intelligent, moral (...)" (H. Morier, op. cit. , p. 577) Il y a donc entre l'ironie et l'utopie un lien évident qui consiste dans l'idée d'inversion du monde. L'ironie et l'utopie suivent des chemins diamétralement opposés mais poursuivent le même but : l'ironie caricature le réel pour poser *in absentia* son envers idéal. L'utopie inverse le réel et peint l'idéal pour pointer *en creux* un ici défaillant.

que les romantiques ont rendu à l'ironie : grâce à eux, l'interrogation, qui est le principe de l'ironie, resurgit mais devient vertige.

Quelles influences Nerval a-t-il retenues ? Quels ironistes ont déterminé l'évolution et l'élaboration de sa *manière* critique ? Nous montrerons que les tendances se sont multipliées mais que l'on est globalement passé d'une critique unilatérale à une ironie généralisée, mais que Nerval a toujours été partagé entre l'héritage du classicisme et des Lumières, entre celui des Illuminés et du romantisme, même dans le rire.

2) L'ironie par antiphrase

L'esprit critique est une notion caractéristique du siècle des Lumières. Il semble s'incarner dans la polémique voltairienne, dans la relation d'un écrivain à des cibles clairement définies. Même si le détour ironique complique la situation d'énonciation dans la critique voltairienne, l'esprit critique admet au moins un ennemi, un infâme. Dans cette littérature de combat intellectuel, l'ironie se met au service de la satire (73). L'ironie voltairienne est caractérisée avant tout par la forme de l'antiphrase. Cette *manière* a influencé les écrivains du début du dix-neuvième siècle, notamment Chateaubriand. Pourtant, "En France, le romantisme pratique l'ironie et tout à la fois la récuse." (74) Influence et refus de l'ironie classique par les romantiques dépendent de la définition que l'on donne de la notion. Généralement, on repousse l'ironie dans sa forme classique et figée, celle de l'antiphrase, mais on pratique l'ironie romantique. Chez Nerval, l'ironie par antiphrase est essentiellement caractéristique des premières oeuvres. Elle devient ensuite un ingrédient parmi d'autres de l'ambiguïté et du dialogisme généralisé marquant les oeuvres majeures (75). En effet, Nerval

73. "Malgré toutes les différences existantes, la transition est aisée de l'ironie à la satire. L'ironique loue pour blâmer, met en valeur pour condamner, conteste pour approuver. Le satirique n'a pas recours à cette subtile dissimulation, il prend son sujet à bras-le-corps." (H. Tellenbach, *La Réalité, le Comique et l'Humour*, "Sciences humaines", Economica, 1981, p. 11)

74. "L'ironie est une des attitudes familières de Chateaubriand, qu'il s'agisse d'exorciser par elles le néant des choses humaines, de satisfaire l'impérialisme d'un moi qui s'affirme aux dépens d'autrui ou, dans le malheur, de réagir par la mise en question de toutes les autorités et de toutes les situations acquises contre les injustices du sort." (A. Billaz, *Les Ecrivains romantiques et Voltaire, Essai sur Voltaire et le romantisme en France, 1795-1830*, Presses universitaires de Lille, 1974, tome II, p. 905)

75. Nerval n'est pas le seul à manifester sa fascination pour Voltaire. Dans *L'Homme qui rit*, le passage concernant les *comprachicos* emprunte à la feinte voltairienne. Donnons un exemple parmi d'autres de cette satire voilée de la barbarie humaine et peut-être des artistes trop complaisants pour les "fleurs du mal" :

sera toujours fidèle à l'esprit du romantisme allemand caractérisé selon lui par l'alternance entre le lyrisme et l'ironie, entre l'illusion et la distance. Il l'a défini dans son introduction aux poésies d'Heinrich Heine et il vaudra encore pour ses successeurs (76).

Bien que Nerval ait décrié l'ironie et l'ait définie comme "une hache luisante et glacée" (77), elle n'est pas totalement absente de son oeuvre. Il se livre parfois à celle que nous qualifierons globalement de voltairienne, l'ironie par antiphrase dont Nerval semble se détacher, accréditant l'image que l'on donne traditionnellement de lui, celle d'un être affable et inoffensif hors de ses délires. Pourtant, l'activité satirique et oppositionnelle à laquelle il s'adonne volontiers au début de sa carrière requiert l'usage de cette arme qu'il semble rejeter. Le titre d'un dialogue versifié et suivi d'une documentation fantaisiste, *Les hauts Faits des Jésuites et leurs Droits à la Reconnaissance des Français*, relève de l'antitrope puisque le texte inverse le contenu positif du titre grâce au questionnement de Cadet-Roussel et aux réponses de Beuglant. Partageant avec les jésuites tels que Nerval les présente une certaine hypocrisie (78), l'ironie masque d'abord la satire pour mieux frapper.

"L'Épître à M. de Villèle", insérée dans *Élégies nationales et Satires politiques*, contient des compliments fort venimeux à l'égard du ministre que Nerval interpelle en ces termes :

Tu peux, jetant partout de bienfaisants regards,
Secourir le malheur et protéger les arts ;
De la bonté royale, auguste et digne organe,
Le bien du malheureux de ton pouvoir émane,
Et le peuple en ses maux t'invokant nuit et jour,

"On savait produire dans ces temps-là des choses qu'on ne produit plus maintenant, on avait des talents qui nous manquent, et ce n'est pas sans raison que les bons esprits crient à la décadence."

V. Hugo parle ici de l'art de produire des monstres en déformant des enfants (V. Hugo, *Romans*, III, "L'Intégrale", Seuil, 1963, p. 198).

76. "Deux qualités littéraires fondamentales : surnaturalisme et ironie.

[Tourn] Coup d'oeil individuel, aspect [que tiennent] dans lequel se tiennent les choses devant l'écrivain, puis tournure d'esprit satanique." (Baudelaire, *Fusées, Mon Coeur mis à nu, La Belgique déshabillée*, "Folio", Gallimard, 1986, p. 75

77. G. de Nerval, "La Vie des Lettres", *Oeuvres complémentaires*, Tome I, Minard, 1959, p. 74

78. Voici ce que dit Beuglant des Jésuites :

Sa morale est un peu fantasque,
Les vertus ne sont rien à ses yeux ;
Mais c'est en prenant le masque
Qu'il fait tant de dup's en tous lieux. (NPLI, p. 122)

Entre le prince et toi partage son amour. (79)

Tous ces propos signifient rigoureusement le contraire de ce que l'écrivain pense et veut faire comprendre. Le commencement de l'épître mettait sérieusement en doute l'intérêt de Villèle pour les arts :

Des Muses, il est vrai, tu ne fais pas grand cas
Et la double colline a pour toi peu d'appas (...) (80)

Le contexte permet donc au lecteur de décoder facilement l'ironie des premiers vers cités et de la prétendue protection des arts. Dans les premières strophes, les multiples allusions à la cupidité du ministre, aux mauvais traitements qu'il fit infliger aux esclaves confiés à son administration, à l'impopularité de son ministère, font des compliments précédemment cités autant de contre-vérités. Le lecteur sachant Nerval et *Le Mercure* libéraux, il ne peut pas non plus ajouter foi à l'hommage que l'écrivain rend à la "bonté royale". Nous voyons donc que Nerval, loin de dédaigner toujours l'ironie par antiphrase, s'est d'abord amplement inspiré de ce procédé familier à la satire voltairienne. La référence à Voltaire est d'ailleurs explicite dans les satires libérales de Nerval : le nom du philosophe y est cité à sept reprises (81). Nerval ne commence à prendre ses distances avec Voltaire que dans *Observations sur le premier Faust* (82). Il continue cependant d'user assez rarement de l'ironie par antiphrase après s'être rallié au Romantisme. Il ne cesse de manifester sa filiation avec Voltaire dont il apprécie l'humour et la tolérance : ainsi, dans *Les Faux-Saulniers* mais aussi dans *Voyage en Orient*, nombreuses sont les allusions au philosophe (83). Nerval semble dialoguer avec lui :

"Je ne suis pas de l'avis de Voltaire qui prétend que les pyramides de
l'Egypte sont loin de valoir ses fours à poulets."

Dans le feuilleton-roman, le narrateur se dit un "fils de Voltaire" et le ton persifleur qu'il adopte est à l'avenant (84).

Dans *Les Faux-Saulniers* Nerval fait usage de l'ironie par antiphrase pour railler ses ennemis, c'est-à-dire ceux de l'art et de la liberté. Un dialogue entre le narrateur et un commissaire soupçonneux orne l'épisode où le personnage principal et son ami, visitant l'île de France, sont arrêtés parce qu'ils n'ont pu fournir de papiers. Entre deux répliques, le narrateur gratifie le lecteur d'un aparté :

79. NPLI, p. 200

80. Ibid., p. 197

81. L'index de la collection "La Pléiade", nous permet d'établir le relevé des occurrences (NPLIII, p. 1608)

82. Ibid., p. 244

83. NPLII, p. 363

84. Ibid., *Les Faux-Saulniers*, p. 112

"Je vis que j'avais affaire à un homme d'esprit." (85)

Mais cette phrase n'est pas destinée à être prise au pied de la lettre. Le "fonctionnaire" se distingue par son entêtement et par son acharnement à vouloir inculper les deux individus sans motif véritable. Ce personnage obtus et retors ne peut avoir reçu le titre d'homme d'esprit que par un motif ironique. Ici, la complicité avec le lecteur, destinataire de ce trait sarcastique, modère l'amertume de l'ironie alors que dans *l'Épître à Monsieur de Villèle*, elle frappait de plein fouet l'homme politique auquel elle était directement adressée. Le trait n'en porte pas moins préjudice à l'autorité : plus léger est le ton, plus sensible est la lourdeur des plénipotentiaires.

3) l'ironie citationnelle

Un second type d'ironie est remarquable dans l'oeuvre de Nerval, l'ironie citationnelle. Elle consiste à reprendre les propos de ses adversaires pour s'en moquer. Cette démarche tend à dénoncer la *langue de bois* et les systèmes de valeurs sur lesquels repose cette dernière. C'est celle qu'adopte Nerval lorsque, dans *Les Faux-Saulniers*, l'écrivain relate les péripéties qui ont entouré la représentation de *Léo Burckart*. Le narrateur souligne le jargon du théâtre qui fait de cet art une affaire d'argent. Les italiques soulignent des expressions comme "*un éléphant*" (86), désignant une pièce qui rapporte, ou des termes comme "*la recette*" ou "*les livres*" de comptes dont semble avoir dépendu le sort de *Léo Burckart* (87). Sans qu'il profère aucune critique explicite, le narrateur montre comment on sacrifie une pièce de bonne qualité à l'intérêt matériel et insinue qu'au théâtre, le sens du profit passe avant le souci de l'art. Sans le nommer, il dénonce celui qui dans l'ombre manipule les ficelles du théâtre et subordonne le travail des artistes aux impératifs du bénéfice :

"Le privilège était grevé de quinze mille francs, qu'il fallait donner annuellement à un directeur très spirituel, - qui avait trouvé le moyen de se faire *conférer* deux théâtres ; - l'un possédé directement, l'autre, qui n'était qu'un *fief*, dont le produit médiocre faisait souvent rire le possesseur, et cependant ruinait peu à peu le possédant." (88)

Le possédant est "le pauvre Harel". Les contraintes que font peser sur lui ses fonctions de gestionnaire et les exigences de son supérieur ont nécessairement des retombées sur le sort

85. Ibid. , p. 54

86. Ibid. , p. 33

87. Ibid. , p. 35 et 36

88. Ibid. , p. 35

des artistes eux-mêmes. Le vocabulaire usité dans la phrase précédente où le théâtre est comparé à un "fief" et cette critique de la hiérarchie annoncent le réquisitoire de l'écrivain contre l'autorité abusive proféré à l'occasion du "document tout à fait féodal" qui a permis son expulsion :

"Si nous voulons examiner seulement l'intérieur des familles, nous verrons que quand le maître gronde, du supérieur à l'inférieur par étages, tout le monde gronde." (89)

La structure hiérarchique de la société est d'abord subtilement dénoncée puis ouvertement critiquée par Nerval. Ce que l'ironie a seulement laissé deviner dans le texte sur les coulisses du théâtre, la satire de l'administration l'explique. L'ironie relève d'une volonté pédagogique. Elle met le lecteur en position de décrypteur pour le confirmer ensuite dans ses intuitions. Ce mode ironique ne procède pas toujours de l'antiphrase. L'italique, sorte de "point d'ironie", souligne le décalage entre l'énonciateur et l'énoncé. Ainsi, on relève deux sortes d'ironie dans la phrase suivante, s'appliquant au personnel du ministère de l'Intérieur qui a censuré *Léo Burckart* :

"Il y avait là beaucoup d'anciens, gens d'esprit, que cela amusait fort de faire promener un écrivain *non sérieux*." (90)

Le terme "gens d'esprit" tire son sens satirique du procédé de l'antiphrase. Pas plus que le commissaire ou que le directeur des deux théâtres, ces personnages n'ont su gagner la sympathie ou l'estime du narrateur et ne justifient un tel compliment. Mais l'expression "*non sérieux*" relève de l'ironie citationnelle. Ici, le narrateur ne cherche pas à se faire passer pour "sérieux" mais à mettre en cause les limites entre ce qui est grave et ce qui ne l'est pas. Il conteste le système de valeurs assignant au comique une fonction de pur divertissement et le préjugé selon lequel le sérieux appartient exclusivement à l'âge ("beaucoup d'anciens") et à l'*establishment*. Il n'obtient la considération de ces personnages que grâce à une recommandation où il passe pour appartenir à "*nos journaux d'opposition constitutionnelle*". Cette expression, délibérément soulignée par Nerval, montre qu'il faut, pour voir s'ouvrir "toutes les portes", faire partie d'un jeu aux règles strictes, le jeu politique. La locution verbale "faire promener" indique le mépris que nourrissent les hommes arrivés pour les artistes : les fonctionnaires dont dépend le sort de *Léo Burckart* ne considèrent pas que le statut d'auteur corresponde à un métier. Pourtant, lorsqu'ils "s'amusent" aux dépens de l'écrivain, font-ils eux-mêmes preuve de sérieux ? Tout, dans ce passage, vise à remettre en cause les catégories conventionnelles de la gravité et de la fantaisie. L'ironie citationnelle évoque les moments désagréables qu'a vécus l'auteur, soucieux de faire respecter ses droits et tenu de faire antichambre auprès de personnages haut placés. Elle se prête elle-même à la subversion de

89. Ibid. , p. 95 et 96

90. Ibid. , p. 31

certaines catégories intellectuelles trop confortables, par une ambiguïté volontaire entre le positif et le négatif, entre le vrai et le faux, entre le jeu rhétorique et le sérieux de l'intention : la dénonciation des abus de la censure.

4) L'ironie romantique

L'ironie rhétorique interroge les préjugés et perturbe les catégories sur lesquelles se fonde l'ordre public. Le troisième mode d'ironie présent chez Nerval et mis en évidence par R. Bourgeois, l'ironie romantique, accentue cette désorganisation. La périodisation dégagee par le critique n'est pas aussi solide qu'elle le paraît. R. Bourgeois juge la pratique nervalienne de l'ironie romantique limitée dans le temps. Il la suppose révolue après *Le Prince des Sots* que l'on n'attribue plus à Nerval ⁽⁹¹⁾. Cette hypothèse anihilerait toute présence de l'ironie romantique chez Nerval. Or l'écrivain nous semble être resté fidèle à ce mouvement perpétuel, à ce rebondissement incessant de la pensée. L'ambiguïté lui est familière, celle de la pensée comme celle des représentations. Son indécision en fait à la fois un ennemi du dogmatisme et un *passer* : comme le narrateur du *Diable amoureux* dont il se réclame, il reste la plupart du temps au seuil du scepticisme et de la crédulité. Nerval appartient à la famille d'écrivains dans laquelle il range Cazotte, famille se caractérisant par une souplesse extrême, par une pensée en mouvement :

"Apulée (...) , cherchant sous les débris des mythologies qui s'écroulent les traces de superstitions antérieures (...) puis, un instant après, **se raillant lui-même de sa crédulité, ou jetant ça et là quelque trait ironique qui déconcerte le lecteur prêt à le prendre au sérieux**, c'est bien le chef de cette famille d'écrivains qui parmi nous peut encore compter glorieusement l'auteur de *Smarra*, ce rêve de l'Antiquité, cette poétique réalisation des phénomènes les plus frappants du cauchemar." ⁽⁹²⁾

Dans son portrait de Cazotte, Nerval est bien conscient de la nécessité de ne pas "se laisser aller au plus terrible danger de la vie littéraire, celui de prendre au sérieux ses propres inventions." Aussi R. Bourgeois est-il sévère lorsqu'il dit que Nerval a suivi la même voie que Cazotte ⁽⁹³⁾. Si l'ironie est cette "génialité fragmentaire" ou fragmentante que définit Frédéric

91. "L'oeuvre et la vie de Gérard de Nerval nous offrent le parfait exemple de l'avortement de l'ironie romantique (...) En 1836, l'ironie romantique appartient presque entièrement, pour Nerval, au passé." (R. Bourgeois, *L'Ironie romantique, Spectacle et Jeu de Madame de Staël à Gérard de Nerval*, op. cit., p. 137-138)

92. NPLII, *Les Illuminés*, "Jacques Cazotte", p. 1083. Nous soulignons.

93. "Il suit au fond la même voie qu'un autre de ses doubles, Cazotte." (R. Bourgeois, *L'Ironie romantique*, op. cit., p. 150)

Schlegel⁽⁹⁴⁾, Nerval n'en est pas dépourvu. Il entrecoupe sans cesse l'histoire d'Angélique de Longueval de réflexions qui permettent de prendre certaines distances avec le pathétique et l'expression des sentiments. Quant à ses amours de Vienne ou d'Orient, elles sont toujours interrompues au moment où elles semblent devenir sérieuses. L'épisode relatant les aventures de Le Pilleur et de Basse-Maison (*Les Faux-Saulniers*) est relaté de manière discontinue du fait de la typographie et de la succession de phrases isolées : beaucoup de blancs sont ménagés, ce qui indique l'importance du non-dit par rapport au récit. Le parti-pris du récit *sans commentaires* s'affiche tant que la signification du récit en excède le sens :

"Le premier procureur dit qu'il n'est sûr que d'avoir entendu de loin les coups de plat de sabre.

Le second dépose comme son confrère.

Un laquais nommé Barry s'avance davantage : - il a vu le meurtre de loin par une fenêtre ; mais il ne sait si c'était Le Pilleur ou *un habillé de gris blanc* qui a donné à Basse-Maison un coup d'épée dans le ventre." (95)

La disposition du texte, jointe à de nombreux points de suspension, affiche une volonté de se borner aux faits qui n'est pas innocente : une fausse objectivité guide cette mise en page qui fait ressortir la coïncidence trop évidente entre les témoignages et souligne le silence éloquent de l'historien. Les tirets, fréquents dans *Les Faux-Saulniers*, fragmentent également récit et discours, suggèrent un décrochage énonciatif, la multiplication des voix à l'intérieur de l'instance narrative et la relativité de son discours dont certaines facettes semblent s'adresser au lecteur pressé tandis que d'autres, plus confidentielles, sont destinées au lecteur subtil souhaitant approfondir l'histoire. La polyphonie narrative relève d'un dialogisme qui fait éclater l'unité monolithique du récit et du sens, s'opposant à la clarté du style classique. Non content de se référer à Cazotte, Nerval se montre d'ailleurs admiratif d'autres représentants de l'ironie romantique et c'est là l'une des conséquences de ses relations intellectuelles étroites avec l'Allemagne : Jean-Paul Richter, ironiste romantique s'il en fut, a joué pour lui le rôle d'un modèle comme l'indiquent les quelques imitations - factices ou non - de ses oeuvres par Nerval (96). Dans son *Introduction aux Poésies allemandes*, Nerval glorifie l'écrivain et parle de ses "successeurs poétiques" comme n'étant pas encore venus, ce qui laisse supposer qu'il est à même de reprendre le flambeau (97). Il exalte également l'aptitude de Goethe à une fantaisie sans conséquences, où comique et surnaturel sont en corrélation :

94. V. Jankélévitch, *L'Ironie*, op. cit. , 1964, p. 94

95. NPLII, *Les Faux-saulniers*, p. 16

96. "Le Bonheur dans la Maison" est une fausse contrefaçon tandis que "Le Christ aux Oliviers" reprend vraiment des créations de Jean-Paul. Il va jusqu'à désigner *Aurélia* sous la périphrase suivante : "je ne sais quel roman-vision à la Jean-Paul." (NPLIII, *A Frantz Liszt*, 23 juin 1854, p. 871 et note)

97. NPLI, *Introduction aux Poésies allemandes*, variante, p. 1584

"Plusieurs pièces de Goethe sont remplies de gaieté (...) Goethe sait aussi trouver dans le merveilleux une source de plaisanteries d'autant plus aimables, qu'aucun but sérieux ne s'y fait apercevoir." (98)

Nerval privilégie la gratuité du rire, un comique dénué d'intentionnalité directe. Mais en définitive, cette revendication n'est pas innocente : elle constitue une réaction contre le classicisme et contre l'utilitarisme en littérature, c'est-à-dire contre son usage bourgeois.

Nerval insiste sur la réversibilité des critères de l'illusion et de la réalité, cette réversibilité propre à l'ironie romantique. Nous l'avons déjà montré, Nerval est l'ennemi des limites et des certitudes. C'est bien pourquoi on ne peut l'accuser d'avoir sombré dans le sérieux et failli à "la grande bacchanale de la confusion" à laquelle s'adonne son siècle épris de farces tragiques et de bouffonneries sérieuses (99). La virtuosité et la souplesse de son écriture font partie de sa conception de l'art ; inversement, sa conception de l'art reflète sa liberté. L'ironie grâce à laquelle il a déjoué le sérieux définitif n'est pas étrangère à son humeur mélancolique. Le philosophe V. Jankélévitch rapproche en effet l'ironie romantique de "l'humeur instable" et de la "cyclothymie" (100). De leur côté, les théoriciens des humeurs prêtent aux mélancoliques la faculté de rire en pleurant, donnant à la thèse de G. Pascal un nouveau point d'appui (101) :

"Comme il me semble l'avoir lu, les médecins affirment que le rire émane de la rate ; cette proximité justifie pour moi que les mélancoliques rient et pleurent en même temps ..." (102)

Ainsi, l'ironie n'est pas nécessairement incompatible avec l'humour comme semble le supposer R. Bourgeois, d'autant que les frontières entre les différentes formes de comique sont réputées assez floues. La volonté de synthèse et les facultés dialectiques reposent sur une bizarrerie, sur une oscillation du comportement qui n'est pas sans relations avec l'humour comme nous le verrons par la suite.

Voyage en Orient est représentatif de cette oscillation de la pensée. Dans ce récit de voyage, le narrateur, tributaire de la rationalité de son siècle, finit par mettre en cause l'esprit critique et philosophique, l'assimilant à la morbidité de la civilisation européenne, qui

98. Ibid. , p. 268

99. Ibid. , p. 131

100. Ibid. , p. 133

101. Le critique intitule le deuxième chapitre de son étude "Le Rire en Pleurs" (G. Pascal, *Le Sourire de Gérard de Nerval*, VLB éditeur / Le Castor astral, 1989, p. 117-145)

102. H. de Folieto, *Migne*, cité par R. Klibanski dans *Saturne et la Mélancolie*, op. cit. , p. 177

ne laisse autour d'elle que ruines et poussières. Ainsi, hésitant entre le principe rationnel et le principe imaginaire, Nerval semble pencher de plus en plus vers le second. Partagé entre les croyances les plus folles et le scepticisme, le narrateur du *Voyage en Orient* croit à la fois en tout et en rien. C'est d'après Jankélévitch le propre de l'ironiste romantique :

"L'ironiste étouffe dans sa triste opulence et dans sa vide plénitude,
car être tout, c'est n'être plus rien." (103)

La déconstruction perpétuelle de la pensée du sujet par elle-même est sensible à d'autres points de vue : le voyageur éprouve face aux sites qu'il traverse l'enthousiasme le plus vif pour manifester presque aussitôt la désillusion la plus marquée. Son hésitation est également très vive en ce qui concerne le ton qu'il doit adopter à l'égard de cette réalité toujours décevante.

La volonté d'objectivité est très sensible dans *Voyage en Orient*. D'abord transporté par la vision lointaine de paysages, le narrateur s'aperçoit que les clichés dont il est l'héritier en tant que voyageur instruit ne coïncident pas avec une vision rapprochée : dès qu'il examine les lieux en détail, il se rend compte de leurs défauts. Ce schéma se répète indéfiniment au cours du voyage. Dans le chapitre "Paysages suisses", publié pour la première fois en mars 1840 (*La Presse*), le Mont blanc est dérisoire par rapport à l'"immense nuage blanc et rouge, qui réalisait le rêve" de son imagination (104). Quant à Zurich :

"Voilà donc cette ville fameuse qui a renouvelé les beaux jours de Guillaume Tell en renversant la toque insolente du professeur Strauss; voilà ces montagnes d'où descendaient des chœurs de paysans en armes; voilà ce beau lac qui ressemble à celui de Cicéri. Après cela, l'endroit est aussi vulgaire que possible (105)".

Il faut admettre que la chute est brutale. Il y a un abîme entre les représentations artistiques prestigieuses dont le voyageur a été abreuvé et la réalité. Toutes les étapes du voyageur connaissent les mêmes revers : rien ne semble pouvoir dissiper l'ennui de ce touriste plus blasé qu'un Anglais (106). Sans doute Nerval rejette-t-il le modèle du *Voyage en Orient* de Lamartine où dominant la contemplation solitaire et la rêverie poétique et dans lequel la représentation de l'Orient ne fait qu'un avec les rêves de l'occidental (107) : il lui est impossible de faire coïncider un cliché, une vision préconçue de l'Orient avec le paysage qu'il

103. V. Jankélévitch, *L'ironie*, op. cit., p. 151

104. NPLII, p. 182-183

105. *Ibid.*, p. 187

106. *Ibid.* : "Il y aurait encore pour tout Anglais à admirer six ministères avec ou sans colonnes (...)"

107. Voici un exemple du lyrisme lamartinien : "Mon imagination était amoureuse de la mer, des déserts, des montagnes et des traces de Dieu dans l'Orient." (A. de Lamartine, *Voyage en Orient*, "Les Introuvables", Editions d'Aujourd'hui, 1978, p. 15)

a sous les yeux. Ainsi, dans le chapitre XII du *Voyage*, d'abord publié en 1844 dans *L'Artiste*, le narrateur, d'abord séduit par l'apparition lointaine de Cythère, déchanté progressivement :

"Voilà mon rêve.. et voici mon réveil ! Le ciel et la mer sont toujours là. Le ciel d'Orient, la mer d'Ionie se donnent chaque matin le saint baiser d'amour. Mais la terre est morte, morte sous la main de l'homme et les dieux se sont envolés !".

L'univers idyllique et fusionnel auquel renvoie le "saint baiser d'amour", l'alchimie de l'air et de l'eau, s'estompent pour laisser place à la vision désenchantée d'un Orient dépoétisé :

"Pour rentrer dans la prose, il faut avouer que Cythère n'a conservé de toutes ses beautés que ses rocs de porphyre, aussi tristes à voir que de simples rochers de grès." (108)

La place accordée par Nerval à différents avatars du comique - il va jusqu'à évoquer Molière - révèle le souci de ne pas se laisser abuser par le mirage oriental. Surtout, il ne veut pas s'enfermer dans un lyrisme qui serait pure expression de son *moi*, mais s'ouvrir au spectacle du monde. De même que Chateaubriand, le narrateur du *Voyage en Orient* confronte son rêve d'Européen à ce qu'il voit (109). Plus que lui peut-être, Nerval réfléchit aux conséquences de l'histoire moderne sur l'Orient et aux débuts de la colonisation. La dépoétisation de l'Orient se traduit par l'altération des noms, signe d'une identité menacée (110) :

"Aujourd'hui, cette île s'appelle Cérigo et appartient aux Anglais."

Paradoxalement, le désir d'objectivité du voyageur a pour corrélat l'apologie de l'imaginaire. La critique se porte dans un premier temps sur le lyrisme facile des récits de voyage conventionnels mais elle vise aussi le tourisme, qui fait perdre au voyageur ses illusions. L'étape égyptienne, dont Nerval a rendu compte en 1846 dans le chapitre "Les Femmes du Caire", voit s'abolir la beauté orientale, la diversité des sensations dans la morne grisaille du spleen :

"Le soleil noir de la mélancolie, qui verse des rayons obscurs sur le front de l'ange rêveur de Dürer, se lève aussi parfois aux plaines lumineuses du Nil, comme sur les bords du Rhin, dans un froid

108. NPLII, p. 233-234

109. Chateaubriand est, dans *l'Itinéraire de Paris à Jérusalem*, assez désenchanté par ce qu'il a sous les yeux : "Mais toutes ces îles si riantes autrefois, ou peut-être si embellies par l'imagination des poètes, n'offrent aujourd'hui que des côtes arides ou désolées." (Chateaubriand, *L'Itinéraire de Paris à Jérusalem*, G.F., Flammarion, 1968, p. 138)

110. NPLII, p. 234

paysage d'Allemagne. J'avouerai même qu'à défaut de brouillard, la poussière est un triste voile aux clartés d'un jour d'Orient." (111)

La mélancolie porte le sujet à la confusion. Il ne distingue plus l'Orient de l'Occident dans la dépréciation qui affecte toute chose. Ainsi, l'ici devient l'ailleurs et l'ailleurs devient l'ici. La mélancolie est "soleil noir" : l'oxymore dit à la fois la confusion, le brouillage des contrastes et la lucidité. Là où Théophile Gautier distingue le "Spleen lumineux de l'Orient" (112) de toute autre forme d'ennui, Nerval emporte avec lui la morosité occidentale. L'uniformité du paysage traduit l'aveuglement du sujet par l'évidence d'une révélation : celle du néant et de la vanité de toute chose en ce monde. Le voyage ne fait qu'alimenter la mélancolie, donnant à la lucidité critique des raisons supplémentaires de s'exercer. Aussi, dans une lettre à T. Gautier publiée dans le *Journal de Constantinople* du 6 septembre 1843, Nerval met-il l'illusion artistique au-dessus de la vie :

"Une seule fois, imprudent, tu t'es gâté l'Espagne en l'allant voir, et il t'a fallu bien du talent ensuite et bien de l'invention pour avoir le droit de n'en pas convenir. Moi j'ai déjà perdu, royaume à royaume et province à province, la plus belle moitié de l'univers, et bientôt je ne vais plus savoir où réfugier mes rêves (...)" (113)

Le spleen, ce manteau qui recouvre tout de sa grisaille, ne fait qu'un avec l'esprit occidental, stérile et décadent :

"N'y pensons plus ! ce Caire-là gît sous la cendre et la poussière, l'esprit et les besoins modernes en ont triomphé comme la mort." (114)

Ainsi, la mélancolie, cet écran de poussière, se définit à la fois comme le mal contagieux d'une civilisation moribonde et comme celui d'une âme gâtée par son propre regard critique. A ce mal, l'imagination et l'art sont les remèdes les plus précieux. Ainsi, la boucle dialectique est bouclée : l'ironiste prend d'abord ses distances avec l'illusion, puis avec son propre désir d'objectivité, maladie moderne conduisant tout droit à la mélancolie.

Aussi illusoire que les clichés homériques, les prétentions des voyageurs érudits sont inaptes à rendre compte du réel. Dans l'*Introduction*, l'abus des précisions archéologiques n'est pas préférable à la multiplication des références littéraires :

111. Ibid. , p. 301. Le chapitre "un lever de soleil" a été publié pour la première fois en juillet 1846 dans *La Revue des deux Mondes*.

112. T. Gautier, "Nostalgies d'Obélisques : l'Obélisque de Louxor", in *Emaux et Camées*, Droz, 1947, p. 44

113. NPLI, p. 764

114. Ibid. , p. 765

"Bourg mérite surtout d'être remarqué par son église, qui est de la plus charmante architecture byzantine, si j'ai bien pu distinguer dans la nuit, ou bien peut-être de ce style quasi-Renaissance qu'on admire à Saint-Eustache. " (115)

Les modalisateurs et les restrictions ("peut-être", "quasi", "si j'ai bien pu distinguer dans la nuit") traduisent finalement l'indifférence du narrateur à l'égard de ces considérations érudites que n'aurait pas dédaignées un guide de voyage. L'adjectif "byzantin", qui signifiait déjà "vétilleux" depuis 1838, indique que Nerval ne craint pas de faire de l'esprit aux dépens des savants commentaires d'un Chateaubriand.

Ainsi, l'écriture de *Voyage en Orient* s'illustre par la variabilité des critiques proférées à l'encontre du connu et de l'inconnu. Tout est renvoyé dos à dos, l'Occident et l'Orient, le lyrisme et l'érudition, la superstition et l'incrédulité. Tout est passé au crible d'une même sensibilité, déformée par une vision mélancolique qui a pour envers la tolérance. Ainsi, l'écriture et la pensée nervalienne correspondent bien à la définition que donne R. Bourgeois de l'ironie romantique :

"L'ironie est avant tout une faculté philosophique, qui permet de réaliser une synthèse entre l'idéal et le réel, compris dans un même mouvement. Elle est donc à la fois le sérieux et le non-sérieux, elle unit la nature et l'art, l'instinct et le dessein. Elle est ainsi une affirmation et non une négation ; elle revendique une totale liberté de l'artiste comme de l'homme." (116)

Plus achevé peut-être que les palinodies de *Voyage en Orient* - auxquelles manquent parfois peut-être l'enjouement et le rythme - est le jeu volontairement troublant auquel se livrent les narrateurs des *Faux-Saulniers* et des *Nuits d'Octobre* à propos du réalisme et de la fantaisie qu'ils tendent à identifier. Ce débat entre fiction et réalisme engage les conceptions littéraires de Nerval, qui, par leur confusionisme volontaire, sont symptomatiques de sa volonté de défier l'ordre. En dialectisant des catégories arbitrairement séparées par la critique littéraire classique et par la censure, Nerval illustre sa volonté de renouveler l'art.

D'après l'introduction des *Faux-Saulniers*, le gouvernement de la deuxième République moribonde exerce sa répression sur l'imaginaire, c'est-à-dire sur le romanesque ; on peut alors comprendre que le narrateur se sente irrésistiblement attiré par la tentation d'une "réaction en *sens contraire*" (117). Les critiques les plus sensibles sont dirigées contre l'aspect

115. NPLII, p. 175-176 (chapitre I de l'*Introduction*, intitulé "Route de Genève" et datant de 1840)

116. Ibid., p. 15

117. Ibid., p. 88

érudit de l'écrivain. De même que l'historien réaliste, le romancier et "fantaisiste" (118), en revendiquant ses droits, développe une critique politique. Il n'est pas innocent que la société interdise justement le rêve et l'imagination alors qu'elle autorise "l'exactitude toute militaire" (119). C'est le propre d'une société rationnelle et apeurée par tout ce qu'elle ne maîtrise pas, le rêve, l'amour, la folie. C'est le signe de ce que la plupart des écrivains romantiques s'entendent pour désigner comme l'esprit "bourgeois", esprit matérialiste, frileux et tatillon. Le narrateur fait bien le partage entre deux espèces de chercheurs fréquentant la Bibliothèque nationale :

"Un bibliographe, un homme appartenant à la science régulière savent juste ce qu'ils ont à demander. Mais l'écrivain fantaisiste, exposé à perpétrer un *roman-feuilleton*, fait tout déranger, et dérange tout le monde pour une idée biscornue qui lui passe par la tête." (120)

Si la note de notre édition précise que "fantaisiste" était alors synonyme de "réaliste" (121), il faut aussi décrypter le terme d'après son contexte. De toute évidence, "réaliste" et "fantaisiste" ne s'opposent pas, d'après la conviction selon laquelle "chaque jour est une mine de curiosités" (122) ; mais il apparaît clairement que ces deux genres étaient pour Nerval aux antipodes de la science exacte, la *mimesis* requérant à ses yeux une démarche artistique et non intellectuelle ou érudite. La synonymie inhabituelle entre les deux termes indique la volonté de maintenir l'ambiguïté entre deux notions contradictoires et de faire la synthèse entre elles.

Aussi est-ce pure ironie que la prétention du narrateur à posséder plusieurs qualités officiellement autorisées, l'érudition, le sérieux, le moralisme; s'il feint de les détenir, c'est pour les rendre antipathiques. Les rectifications savantes de certaines données historiques touchant aux aventures de l'abbé sont d'un ennui calculé en vue de donner au lecteur le dégoût de l'exactitude. Ainsi, le narrateur n'hésite pas à interrompre l'un des épisodes les plus palpitants de l'histoire de l'abbé de Bucquoy pour passer à des considérations beaucoup moins récréatives : la lettre d'un lecteur tatillon concernant le lieu de l'action et sa

118. Ibid. , p. 10

119. "Je sais qu'au *National* la rédaction est soumise à une exactitude toute militaire (...)" Cette citation peut être comprise de deux manières. Une première lecture limite le sens du mot "exactitude". Il signifie "ponctualité"; mais après la lecture du feuilleton, ce premier terme entre en résonance avec d'autres qui ont pour synonyme l'authenticité, la vérité historique (Ibid. , p. 3 - Cf aussi p. 47 : "vous ne pouvez douter de mon exactitude")

120. Ibid. , p. 10

121. Ibid. , p. 1335

122. Champfleury, *Les Excentriques*, Slatkine Reprints, Genève, 1967, p. 2

propre mise au point (123). Le contraste entre l'agrément du récit et l'importunité de cette interruption met le lecteur dans le camp du narrateur et le prévient contre les censeurs vétilleux. Le narrateur n'hésite pas en outre à tourner en dérision explicitement les esprits chicaniers. Les paléographes, symboles vivants de la minutie et de l'érudition, font les frais de ses critiques. Ainsi, alors que le narrateur se demande quelle particule était vraiment celle de l'abbé, puisqu'il existait à la même époque un Dubucquoy, un paléographe auquel il n'avait rien demandé se mêle de trancher la question. Voici le commentaire du narrateur à ce sujet :

"On ne discute pas avec un paléographe, on le laisse parler." (124)

Plus loin, le narrateur renouvelle la critique dans une note sur les chansons folkloriques :

"Je ne comprends pas ces vers, et je les renvoie aux paléographes."
(125)

Toute poésie n'a pas besoin d'être comprise pour être appréciée, Nerval en sait quelque-chose, lui qui pense que ses poèmes auraient perdu à être expliqués (126).

Le narrateur a donc choisi pour *héros* de son roman historique impossible un personnage fantomatique, d'une réalité et d'une identité douteuses. Ce choix tend à mettre en cause les critères de l'historicité et de l'exactitude. Qui était l'abbé de Bucquoy? Un rapport de police le désigne comme un "*prétendu* comte de Bucquoy" (127). La bonne volonté du narrateur n'est qu'un leurre destiné à démontrer la fragilité des limites entre l'exactitude et le roman. Sachant que sa folie causait à l'auteur certains problèmes d'identité, on pourrait penser que le mystère entourant l'abbé lui permet en quelque sorte de banaliser sa propre confusion. Elle l'autorise en tous cas à remettre en cause le bien-fondé de l'identité sociale et de l'Etat-civil. Qui sommes-nous vraiment ? voilà une question que ses contemporains voudraient simplifier et que Nerval croit important de poser. Il aime, lui que l'on a jugé fou parce-qu'il s'identifiait trop aux personnages de son rêve, à montrer que la réalité résiste aux classifications policières et rationnelles. L'abbé de Bucquoy conjugue plusieurs personnalités en une seule et cet aspect protéiforme lui a valu comme à l'auteur bien des désagréments. A l'exactitude policière ou érudite, Nerval oppose l'image brouillée de son héros, représentation qui reflète bien sa propre identité versatile. Le réalisme mis en oeuvre dans les *Faux-Saulniers* n'a donc rien à voir avec un souci d'érudition pure. L'épisode du "phoque parlant" mêle habilement le rêve à la réalité. Cette "alchimie" fait partie des pouvoirs de l'art et

123. Ibid., p. 134

124. Ibid., p. 11

125. Ibid., p. 61

126. "[ils] perdraient de leur charme à être expliqués, si la chose était possible." (NPLI, p. 1765-1766, *Notice*)

127. Ibid.

notamment des charmes du roman historique, genre hybride. Peu importe la véracité des faits avancés pourvu qu'ils ramènent à la réalité par un détour quelconque; tel est aussi le message du *Pouvoir des Fables*, texte de La Fontaine cité dans le feuilleton (128).

La fonction éminemment critique du *réalisme* nervalien, passe par son ambiguïté même et par sa proximité avec la fantaisie ; il suffit au narrateur d'observer pour juger son époque. Mais en insistant sur le réalisme de ses dires, il ne fait qu'aggraver sa critique car la réalité semble de ce fait dépasser la fiction. Certaines situations présentées dans les *Faux-Saulniers* sont en effet par elles-mêmes si absurdes qu'elles semblent difficiles à croire et que le narrateur doit insister sur leur véracité. "Vous ne rêvez pas", semble-t-il dire au lecteur lorsqu'il décrit par exemple l'engrenage administratif dans lequel l'un de ses amis a été entraîné par l'erreur d'un premier fonctionnaire. Cette histoire est si invraisemblable que l'auteur précise que l'anecdote était "complètement historique" (129). De fait, le substitut devant lequel l'archéologue suspect a été déféré ne peut lui-même croire à son histoire :

"Ce que vous me dites qu'a fait le maire à votre égard est tellement incroyable, que je n'en crois pas un seul mot. Il est impossible qu'un fonctionnaire municipal du département de l'Oise ait pu prendre sur lui de faire arrêter un homme qui regardait une église !" (130)

Si l'Histoire est incroyable, c'est qu'elle est le théâtre d'abus inqualifiables. Nerval joue d'une manière diabolique avec les termes de l'Amendement Riancey, pervertissant les catégories du réel et de l'irréel en introduisant un nouveau paramètre, celui de la vraisemblance. L'invraisemblable n'est pas là où on l'attend, du côté des romanciers, mais du côté de l'Etat, de ceux qui interdisent la fiction. Ainsi, Nerval retourne le texte de loi contre ses instigateurs. Les *Faux-Saulniers*, où apparaissent l'administration et l'espionnage insoupçonné, où la société est un piège tendu, ne sont pas sans annoncer le comique absolu et le fantastique de l'univers kafkaïen. Toute la différence tient au dosage du tragique et du comique. Nerval sait combien la limite est tenue entre le sérieux et le comique de cette histoire de l'abbé de Bucquoy, lui qui a en tête l'histoire de Latude et qui choisit d'en donner une version "tout humoristique" (131).

L'ironie romantique brouille ici les limites entre des notions opposées, limites sur lesquelles repose la censure. Elle est une forme de critique radicale dans la mesure où elle déborde les engagements ponctuels et donc l'esprit partisan trop figé. Si Nerval laisse

128. Ibid. , p. 50-51

129. Ibid. , p. 85

130. Ibid.

131. NPLII, *Correspondance, Lettre à Etienne Mélingue*, fin de 1850 ou début de 1851, p. 1283. Nerval y désigne Bucquoy comme un "Latude comique".

entrevoir sa sympathie pour des idées qu'avec un léger anachronisme on pourrait qualifier de gauche, il ne veut pas s'appesantir ni s'asservir à une cause, fût-elle celle du peuple ou de la liberté. Il revendique le droit de contredire et de se contredire, d'être contre tout et rien, c'est-à-dire de pratiquer l'opposition systématique. L'expression détournée de la rébellion à toutes les formes de censure représentées ici et là répond à la volonté d'un art subtil et léger, d'un art qui ne serait pas directement engagé. Le narrateur des *Nuits d'Octobre* ne veut pas faire "des livres contre l'esclavage" malgré ses résolutions ironiques face au tribunal de ses cauchemars :

"Je jure de renoncer à ces oeuvres maudites par la Sorbonne et par l'Institut : je n'écrirai plus que de l'histoire, de la philosophie, de la philologie et de la statistique ... On semble en douter ... eh bien ! je ferai des romans vertueux et champêtres, je viserai au prix de poésie, de morale, **je ferai des livres contre l'esclavage et pour les enfants, des poèmes didactiques ...**" (132)

Cette exclamation est évidemment à prendre à contrepied. Nerval fuit toutes les servitudes idéologiques. Il reste fidèle à l'esprit dialogique de Rabelais et se moque des livres qui, tels des os, abriteraient *la* substantifique moelle. La vérité est plurielle et la vie n'est jamais en arrêt mais en perpétuel mouvement : le dialogisme et la dialectique grotesques dont Nerval retrouve les secrets dans la culture populaire ne sont pas très éloignés de l'ironie romantique mais au lieu de procurer une impression de vertige et de néant, ils régénèrent le rieur dans un contexte festif et carnavalesque. De même que Saturne, le dieu castrateur, est castré à son tour, de même que sa faucille permet la renaissance de la nature, de même la révolte métaphysique et le rire des saturniens ne sont pas purement négatifs et unilatéraux, mais préludent au renouveau des croyances.

132. NPLIII, *Les Nuits d'Octobre*, p. 349 (nous soulignons)

IV - LA CULTURE POPULAIRE : LES SATURNALES

"Personne ne veut plus être peuple, comme
personne ne veut plus être enfant !" (133)

Dans son *Introduction aux Poésies de Ronsard*, Nerval affirme vouloir renouer avec un aspect de la littérature ancienne oubliée par la Renaissance au profit du retour à l'antique, la littérature "gauloise" qu'il oppose à la littérature chevaleresque des Francs. Ceci rappelle l'opposition entre les francs et sylvanectes établie dans *Les Faux-Saulniers*. Ainsi se dessine dans l'oeuvre critique une double antithèse : le contraste entre la littérature nationale antérieure à la Renaissance et une littérature importée par la Pléiade ; à l'intérieur de la littérature médiévale française, l'antithèse entre la littérature franque et la culture "gauloise", comique et parodique. Il faut mettre en parallèle cette genèse de la littérature avec la philosophie de l'histoire conforme aux théories d'Augustin Thierry dont Nerval se réclame. La littérature populaire, le grotesque, le comique sont pour Nerval synonymes de littératures d'opposition, de résistance à l'académisme, à la normalisation classique et à la centralisation culturelle. Ceci justifie en partie sa valorisation de la culture populaire antérieure à Ronsard :

"Elle existait, divisée en deux parties bien distinctes, comme la nation elle-même, et dont par conséquent l'une que les critiques allemands appellent *littérature chevaleresque* semblait devoir son origine aux Normands, aux Bretons, aux Provençaux et peut-être aux Francs (la noblesse s'en empara), dont l'autre, native du coeur même de la France, et essentiellement populaire, est assez bien caractérisée par l'épithète de *gauloise*."

Dans la première, Nerval range "toute la poésie légère" et notamment les chansons. A la deuxième appartiennent "les fabliaux, contes, facéties, livres satiriques, noëls, etc., toutes oeuvres où le plaisant dominait (...)" (134). Ainsi, Nerval devance les théoriciens modernes dans la distinction entre les oeuvres productrices de la littérature et celles qui les parodient.

On retrouve dans cette opposition la double tonalité de la critique. Les chansons folkloriques dont Nerval émaille *Les Faux-Saulniers* sont en rapport avec cette culture oppositionnelle dont il dit avoir été imprégné dans son enfance. Elles appartiennent à une

133. NPLI, "La Comédie des Singes", *L'Artiste-Revue de Paris*, 25 janvier 1846, p. 1039. Ici, Nerval crée un lien entre le retour aux sources de la culture populaire et sa propre quête des origines. Placée sous le signe de Saturne, cette littérature est elle-même en relation avec un idéal perdu.

134. Ibid. , *Introduction aux Poésies de Ronsard*, p. 284-285

première branche de la littérature populaire plutôt grave. En promenade dans le Valois, le narrateur et son ami ont des ennuis avec les gendarmes :

"Nous lui répondîmes à la manière dont un certain soldat répondit à la maréchaussée, - selon une chanson de ce pays-là même ... (J'ai été bercé avec cette chanson.)

On lui a demandé :

"Où est votre congé ?

- Le congé que j'ai pris,

Il est sous mes souliers !" (135)

L'allusion à une histoire de désertion n'est pas gratuite, elle cadre avec le contexte historique : la liberté de circuler est mise en cause et les militaires jouent un rôle prépondérant dans une société récemment soumise à des lois d'exception - le pays a été placé sous le contrôle de Cavaignac -. Nerval choisit parmi les chansons folkloriques celles qui s'accordent avec l'esprit d'insoumission qu'il tâche de mettre à l'honneur. Il aime dans les "littératures de second rayon" l'esprit subversif et l'aspect non officiel de formes que l'académisme récuse. Il s'intéresse particulièrement à des oeuvres appartenant encore de son temps à ce que l'on peut appeler les "contre-littératures" (136) car en France, l'intérêt pour le folklore est relativement nouveau. Sa conception de l'histoire littéraire est à l'opposé d'une vision "classico-centriste" (137) et des critères de pureté de la langue et de la forme. Selon lui, l'académisme apauvrit l'art, crée un écart entre la culture populaire et celle de l'élite, comme il le dit dans *La Bohême galante* :

"Pourquoi aussi notre poésie n'est-elle pas populaire comme celle des Allemands ?"

L'écrivain déplore qu'une trop grande sophistication formelle rende la "popularité des poèmes" impossible (138). Il se fait le porte-parole de la résistance à une certaine forme de standardisation culturelle passant par l'élitisme langagier et l'épuration du style. Le début des *Faux-Saulniers* où le narrateur achète un almanach, littérature de colportage, situe d'emblée les goûts de l'écrivain pour des ouvrages peu considérés par les lettrés mais fort appréciés du

135. NPLII, *Les Faux-Saulniers*, p. 53

136. "La paralittérature se définit [donc] sans difficulté comme une production de masse à laquelle on attribue une position inférieure. Par contre, au niveau théorique, il devient très difficile, pour ne pas dire impossible, de justifier cette coupure (...)" (B. Mouralis, *Les Contre-Littératures*, P.U.F., Collection "Sup", 1975, p. 9)

137. Ibid., p. 23

138. NPLIII, *La Bohême galante*, p. 278

peuple ⁽¹³⁹⁾. Ainsi, il se distingue par des goûts "excentriques" au sens propre du terme : privilégier la variété des genres et de la langue, c'est apprécier les particularités dialectales. Nerval fait de ses écrits la tribune des oeuvres populaires rejetées par les anthologies :

"Les savants ne veulent pas admettre dans les livres des vers composés sans le souci de la rime, de la prosodie et de la syntaxe." ⁽¹⁴⁰⁾

On retrouve dans *Les Faux-Saulniers*, dans "Sylvie", dans *Angélique*, dans *La Bohême galante*, dans *Promenades et Souvenirs*, et tout particulièrement dans "Chants et Légendes du Valois" des extraits de chansons folkloriques. L'écrivain manifeste un goût prononcé pour les tournures archaïques et pour les graphies peu orthodoxes, vestiges d'une époque où la langue n'était pas un jardin à la française. L'écriture italique, parfois ironique, n'obéit pas toujours à une intention railleuse. Elle invite souvent le lecteur à savourer une tournure particulière, révélant la tendresse amusée de l'écrivain pour ses personnages et leur langue. On notera par exemple cette citation de *La Corbinière* s'adressant à *Angélique* :

"Prenez, madame, ces bracelets de senteur que j'ai apportés de Charleville, où il m'a grandement ennuyé." ⁽¹⁴¹⁾

En rendant à la langue sa liberté, Nerval s'oppose à l'académisme. Il transpose sur le plan esthétique son goût de la fusion et du mélange, souhaitant abolir les séparations trop marquées entre une culture d'élite et une sous-culture prétendue grâce à laquelle il pense que l'art peut trouver un nouveau souffle.

Cette position va de pair avec le progressisme de l'écrivain dans le domaine social. Il exprime sur un mode sentimental sa défense du peuple. L'écrivain se distingue prudemment d'abord, radicalement ensuite, des penseurs sectaires déniaient aux artistes la possibilité de s'atteler aux sujets "bas". Dans un article antérieur du *Carrousel*, l'écrivain semble de prime abord juger le peuple d'après des critères classiques et idéalistes. Il souligne en premier lieu la disjonction entre la perfection de la littérature et l'histoire moderne, "comédie plus risible que joyeuse, [un] drame médiocre plus bizarre que saisissant, où beaucoup savent mal leur rôle, où les figurants sont gauches et mal vêtus, où la moralité manque souvent (...)" ⁽¹⁴²⁾. Mais il relativise aussitôt cette critique, dialectisant la relation entre l'art et la vie. L'écrivain ne se contente pas de montrer que le peuple n'est pas à la hauteur de l'art, il renverse ce point de vue et suggère que peut-être l'art n'a pas su s'adapter

139. "(...) le *Volks-Kalender* (almanach du peuple), avec ses gravures sur bois (...) les chansons politiques, les lithographies de Robert Blum et les héros de la guerre de Hongrie, voilà ce qui attirait les yeux et les *Kreutzers* de la foule." (NPLII, *Les Faux-Saulniers*, p. 4)

140. NPLIII, *La Bohême galante*, p. 284

141. Ibid., *Les Filles du Feu*, "Angélique", p. 481

142. NPLI, *Articles*, p. 342- 343

aux sujets modernes, dont le plus important, c'est-à-dire le peuple. Ainsi, sa position politique est inséparable de son point de vue esthétique. Lorsque Nerval prend conscience de la nécessité du réalisme, il fait un grand pas vers l'idéologie socialiste. Cette prise de conscience s'illustre par l'ironie de l'écrivain à l'égard d'une littérature qui, sous des prétextes esthétiques, refuse d'affronter son siècle. L'enthousiasme apparent de Nerval à l'égard de la mode gothique signale en réalité sa distance à l'égard d'un art passéiste. La proposition suivante ne fait qu'inaugurer une série d'exclamatives construites sur le même modèle et dont l'accumulation produit un effet de surenchère :

"Mais quel intérêt, au contraire, dans tout ce qui tient de l'invention, de l'art ou des souvenirs du passé ! " (143)

L'hyperbole ainsi que la discordance entre cette rhétorique de l'éloge et certains termes péjoratifs nous mettent sur la voie d'une lecture ironique. Ce que Nerval désavoue explicitement, ce sont "les passions convenues", le confort d'un art qui, pour ne pas affronter les difficultés de son sujet, le peint d'imagination. Sur un ton faussement enthousiaste, l'écrivain critique cette forme de représentation :

"Comme nous admirons naïvement ce peuple choisi dont toute parole est douce et convenable, dont tout geste est harmonieux, et qui vit, aime et meurt si noblement, aux clartés d'un soleil magique!"

L'éclat de la mode troubadour qui s'est vantée de ressusciter le Moyen Age et la Renaissance n'a pu, selon lui, faire oublier malgré ses "apparences pompeuses" les "catastrophes tragiques" des temps modernes et les nouvelles exigences d'une "autre poésie de souvenirs moins éloignés, dont la foule sans noms se nourrissait ardemment." En se démarquant de la mode troubadour, le journaliste enterre la société d'ancien Régime, soulignant le caractère irrémédiable des coupures révolutionnaires et l'inanité des restaurations.

Dans *Lorely*, la querelle resurgit à l'occasion de la fête de Rembrandt : le problème est de savoir si le peintre est un artiste "convenable" ou s'il fréquente le "bas peuple". Le narrateur tranche en faveur du réalisme et s'attache à distinguer le mondain de l'artiste, trop souvent associés à son goût :

"M. Scheltama a un peu trop vengé Rembrandt du reproche d'avoir fréquenté le bas peuple. Nous possédons à la Bibliothèque nationale une collection de gravures qu'il eût été difficile à l'artiste de réaliser sans se mêler un peu à la basse société (...) Ne cherchons pas à faire des poètes et des artistes des *gentlemen* accomplis et méticuleux." (144)

143. Ibid. , p. 343

144. Ibid. , p.214

Dans *Lorely*, Nerval met en pratique cette esthétique réaliste : le peuple n'y est pas seulement l'objet d'un discours, mais l'un des sujets privilégiés du récit de voyage. Aux guides touristiques classiques privilégiant les bâtiments et oubliant les hommes (145), Nerval oppose, avec une originalité déjà manifestée dans *Voyage en Orient*, une observation admirative du peuple. Reconnaisant la valeur esthétique de ses traditions et de ses apparences, Nerval le réhabilite en tant que sujet artistique. L'écrivain aime à l'ennoblir, à le traiter sur un pied d'égalité avec les rois. Ceci est notamment perceptible dans la description d'un costume régional hollandais :

"Les femmes ont conservé, comme à Saardam, les costumes pittoresques de la Nord-Hollande. Les couronnes d'orfèvrerie, souvent incrustées de pierres fines, les dentelles somptueuses et les robes mi-parties de rouge et de noir sont les mêmes qu'à l'époque où une reine d'Angleterre se plaignait d'être éclipsée par les splendeurs d'une cuisinière ou d'une fille de ferme. " (146)

Dans cette description, le peuple est rehaussé et la royauté éclipsée. L'attraction de l'écrivain pour une classe sociale qui commence seulement à être reconnue en tant que sujet artistique - et en tant que sujet tout court - , n'est pas pur folklore. Son éloge du peuple est une forme de résistance à l'uniformité croissante des mœurs et de la culture. En effet, qui dit peuple dit à son époque particularismes régionaux. Son engouement pour le peuple est aussi un défi aux mondains qui le rejettent. Mis au ban de la belle société, Nerval se rapproche des humbles : son narrateur ne se plaît que parmi la foule en liesse ou en compagnie d'hommes du commun.

Ces sources et sujets populaires sont par elles-mêmes une forme de résistance au pouvoir central et à la normalisation culturelles pesant sur la vie quotidienne des artistes, privant le peuple de ses porte-paroles et de ses peintres. Pour lui, culture populaire et liberté ne font qu'un. Il les associe, célébrant "la bonne gaieté française, qui n'est pas moins indestructible chez nous que le sentiment de l'indépendance." (147). De cet engouement pour la culture gauloise découle l'adoption par Nerval du rire carnavalesque à la fois railleur et régénérateur. Saturne, dieu des mélancoliques, la nostalgie d'un âge d'or où les hommes étaient égaux, sont, ne l'oublions pas, à l'origine de ce rire :

145. "L'humanité disparaît au profit exclusif de ses monuments." (R. Barthes, *Oeuvres complètes*, *Mythologies*, Seuil, 1993, p. 638)

146. *Ibid.*, p. 211

147. NPLI, *Correspondance*, "Aux Bouchers de Montmartre", Montmartre, 12 février 10, p. 1442. Dans cette lettre, Nerval prend à nouveau la défense du carnaval et plus particulièrement de la cérémonie du boeuf gras.

"L'idée du carnaval a été perçue et s'est manifestée de la façon la plus sensible dans les saturnales romaines, senties comme un retour effectif et complet (quoique provisoire) au pays de l'âge d'or." (148)

1) Le rire carnavalesque

Romantiques et Petits Romantiques renouent avec le grotesque et le carnavalesque en leur imprimant leur sensibilité propre. L'homme qui rit détient à la fois le sceptre et la marotte - mais cette ambivalence n'a rien de drôle : la royauté du saltimbanque demeure une utopie et conduit le héros à une fin tragique - . Dans *On ne badine pas avec l'Amour*, le chœur trace de maître Blazius un portrait grotesque et sans doute inspiré de *La Mégère apprivoisée*. Au début de *Madame Putiphar*, Pétrus Borel campe aussi un prêtre sur son âne, tout droit sorti de contes du XVIème siècle. Nerval n'est pas le seul à redécouvrir les vertus du rire de la Renaissance. L'histoire littéraire atteste cette communauté d'esprit :

"L'âme romantique est beaucoup plus à l'aise dans le rire de Rabelais ou de Molière, ou dans le sourire de Sterne que devant cette ironie [voltairienne] qui incarne à ses yeux tout ce contre quoi s'est fait le romantisme." (149)

Les romantiques cherchent à rejoindre par delà une tradition classique qu'ils rejettent un héritage comique remontant à la renaissance. Sterne appartient à cette "seconde ligne du roman européen" que Bakhtine rattache à Rabelais (150), à la tradition du grotesque. Celle-ci se renouvelle au début du romantisme en devenant un "grotesque subjectif" (151) :

"Le grotesque romantique est un phénomène considérable de la littérature mondiale. Il constituait dans une certaine mesure une réaction contre les éléments de l'époque classique et du XVIIIème siècle responsable d'une limitation et du sérieux unilatéral de ces courants : rationalisme sentencieux étroit, autoritarisme de l'Etat et de la logique formelle, aspiration à tout ce qui est prêt, achevé et univoque, didactisme et utilitarisme des philosophies des lumières, optimisme naïf, banal, etc..." (152)

148. M. Bakhtine, *L'Oeuvre de François Rabelais et la Culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, "Tel", Gallimard, 1970, p. 17

149. Ibid. , p. 912-913

150. *Esthétique et Théorie du Roman*, M. Bakhtine, *Esthétique et Théorie du Roman*, "Bibliothèque des Idées", Gallimard, 1978, p. 224 à 198

150. M. Bakhtine, *L'Oeuvre de François Rabelais et la Culture populaire au Moyen-Age et sous la Renaissance*, "Tel", Gallimard, 1970, p. 46

151. Ibid.

152. Ibid.

D'autre part, le romantisme renoue avec "l'une des différences des plus essentielles qui distinguent le rire de la fête populaire du rire purement satirique de l'époque moderne" :

"L'auteur satirique qui se place à l'extérieur de l'objet de sa raillerie, il s'oppose à celui-ci, ce qui a pour effet de détruire l'intégrité de l'aspect comique du monde, alors le risible (négatif) devient un phénomène particulier. Tandis que le rire populaire ambivalent exprime l'opinion du monde entier en pleine évolution dans lequel est compris le rieur." (153)

On trouve chez Nerval cette forme de comique universel qui tient du renversement carnavalesque. *Voyage en Orient* assigne à l'esclave la place du maître et au maître la place de l'esclave, ce avec une gaieté toute festive. Le narrateur se défera facilement de ses préjugés sur l'Orient après avoir vécu quelques temps avec sa concubine Zeinab. Cet épisode de *Voyage en Orient* instaure en quelque sorte une dialectique du maître et de l'esclave. Peu à peu, le maître s'aperçoit que ce "bien" l'embarrasse plus qu'il ne lui rend service. La présence de cette femme complique tout :

"La mener avec moi eût été indiscret ; la laisser seule avec le cuisinier et le portier était manquer à la prudence la plus vulgaire." (154)

En définitive, c'est le maître qui arrive à n'être plus libre de ses mouvements ni de son train de vie. Comme cela se produit souvent lorsque Nerval critique une idée reçue, les hypothèses de départ s'inversent complètement. La prétendue domination de l'homme en Orient ne résiste pas au regard circonspect du voyageur. Embarqué sur un paquebot à Saint-Jean d'Acre, il constate que les lois strictes réglant l'existence des femmes créent à leurs maris beaucoup d'embarras et les ravalent au rang de domestiques :

"Rien n'égale la patience d'un turc pour ces mille soins de famille qu'il faut accomplir sous l'oeil railleur des infidèles. C'est lui-même qui, matin et soir, s'en va remplir à la tonne commune les vases de cuivre destinés aux ablutions religieuses, qui renouvelle l'eau des narghilés, soigne les enfants incommodés du roulis, toujours pour soustraire le plus possible ses enfants ou ses esclaves au contact dangereux des francs." (155)

Dans son observation des mœurs orientales, Nerval est à la fois l'oeil railleur du franc et celui qui se considère du point de vue du musulman, comme l'infidèle. Cette ouverture d'esprit, cette faculté à se glisser dans l'esprit de l'autre favorisent la dialectique. De même que les préjugés sur les sexes, le narrateur remet en question les idées préconçues à propos de la

153. Ibid. , p. 20-21

154. NPLII, *Voyage en Orient*, p. 621

155. Ibid. , p. 566

supériorité européenne sur les orientaux. Il sait que la "tête de turc" n'est pas toujours celle que l'on croit et se montre conscient de la relativité des modes et des canons esthétiques :

"Je sortis enfin de chez le barbier, transfiguré, ravi, fier de ne plus souiller une ville pittoresque de l'aspect d'un paletot-sac et d'un chapeau rond. Ce dernier ajustement paraît si ridicule aux Orientaux que dans les écoles, on conserve toujours un chapeau de franc pour en coiffer les enfants ignorants ou indociles : c'est le bonnet d'âne de l'écolier turc." (156)

Les prétentions du lecteur européen sont rabaissées sur le mode festif du renversement carnavalesque. Le symbole de sérieux et de respectabilité par excellence - le chapeau rond - devient un symbole dérisoire et le comble de la honte dans les mains des enseignants turcs - le bonnet d'âne - . De même que le héros d'Apulée, le narrateur de *Voyage en Orient* a connu sa métamorphose : en renonçant à son identité européenne, il est passé du statut d'âne au rang d'initié. Le comique carnavalesque de ce passage n'exclut ni la profondeur, ni les jeux intertextuels.

2) Nerval, écrivain facétieux

Le genre burlesque exerce sur Nerval un attrait singulier. Ce dernier ne cesse de se référer à des écrivains facétieux et l'étude d'H. Brunet sur ses emprunts à la bibliothèque nationale confirme cet intérêt. La littérature burlesque influence d'abord la "manière critique" de Nerval en tant que genre ironique et parodique. Il trouve également dans ces oeuvres un défi à la propriété littéraire : la reprise de schémas et de types comiques, la représentation de l'écrivain en escroc et en escamoteur donnent de la littérature l'image d'une activité humaine en marge de l'ordre social.

Le plus ancien des burlesques qui ait inspiré Nerval est Teofilo Folengo, dit Merlin Coccai ou Coccaie dont il se réclame dans "Angélique" (157). Cet Italien est le plus célèbre représentant du genre macaronique. Ce genre est une "forme de poésie burlesque, qui s'inspire des compositions des Goliards et qui consiste à mêler des termes de latin plus ou moins corrects à un texte en langue vulgaire." (158) Le terme "goliard" désigne le gourmand, le glouton, le débauché. C'est aussi un bouffon. On comprend mieux le rapport du genre macaronique avec Nerval lorsque l'on sait que le mot désigne à partir du XIIIème siècle des associations d'étudiants turbulents et tapageurs, tournant leur verve satirique contre le clergé. Sans doute Nerval s'est-il identifié à ces ancêtres des bousingots dont *Petits Châteaux de*

156. Ibid. , p. 331

157. Ibid. , p. 535

158. *Grand Dictionnaire des Lettres*, Larousse, 1989, p. 969

Bohême attestent que les mœurs se perpétuent dans le temps et ne connaissent pas de frontières. Dans *Léo Burckart*, on retrouve l'esprit parodique de l'étudiant chez les compagnons de la Jeune-Allemagne et leurs camarades des universités, reprenant les rites et hiérarchies officiels pour mieux les tourner en dérision. Enfin, "La Main de Gloire" a pour sous-titre "Histoire macaronique".

C'est qu'il y a en Nerval un "gamin de lettres" refusant de vieillir et de se ranger, un éternel bohème. C'est ainsi qu'il se désigne dans une lettre à Constant Arnould datée du 16 novembre 1854 (159). On peut s'étonner de voir rejaillir à cet âge de sa vie une verve toute bousingote dans ce que Nerval appelle de "légers vers de débutant" : le poème qui accompagne cette lettre a-t-il été composé auparavant ? Certainement pas puisqu'il y est explicitement question de la création du journal *Le sans le Sou* par le destinataire. Au diapason de son confrère, l'écrivain n'a perdu ni son indiscipline, ni son esprit turbulent. Mi bohème, mi poète maudit - comme l'indique la référence à Malfilâtre -, il a encore le courage de faire de sa marginalité et de sa pauvreté une profession de foi :

Les *vieux* fument au boulevard
A notre barbe un beau cigare
Et se régalent du canard
Qu'on leur rôtit, à la tartare (...) (160)

Nerval, à quarante-six ans, s'exprime comme un étudiant ou comme un jeune homme entré depuis peu dans la carrière des lettres. Ici encore, il remet en cause les limites imposées par la société, franchissant la barrière des générations. A ses yeux, comme l'indiquent les italiques ironiques, la vieillesse ne dépend pas de l'âge. En revanche, pactiser avec le confort bourgeois, c'est renoncer aux valeurs nobles et pures de la jeunesse révoltée. C'est une aristocratie de la pauvreté qui s'affirme dans ces vers insultant les bien pensants :

Que l'on nous traite de gamins,
Gamins de lettres, je veux dire,
Nous répondrons : "Paix vieux crétins",
"Vile pecus !" s'il faut traduire.

Cependant, la revendication très insistante d'une éternelle jeunesse n'est pas dénuée d'autodérision. N'appartenant pas à ceux qui font autorité dans le monde des lettres, mais passant aux yeux de la majorité pour une sorte de clown tragique, Nerval se livre à la surenchère. Non sans distance à l'égard de lui-même, il se glorifie de l'éternelle enfance à laquelle son image publique le condamne. Il n'est pas peu fier de se voir sollicité encore mais n'en tire pas pour autant prétexte à un discours d'autorité :

159. NPLIII, *Correspondance, A Constant Arnould*, Paris, fin de novembre 1854, p. 906-908

160. *Ibid.*, p. 907

Et si voguant, *Le Sans le Sou*
Amasse un jour quelque pécule
Cravate blanche à notre cou
Ne paraîtra, ni la fêrûle.

Non seulement le poète refuse d'abdiquer son attitude rebelle mais il veut aussi s'abstenir de donner des leçons aux plus jeunes : la fêrûle est l'instrument du maître mais Nerval préfère s'adresser à Constant Arnould en condisciple. La lettre tourne la pédanterie en dérision : les latinismes ridicules par leurs sonorités ("*Toto corde, toto animo*") et les traductions plus qu'approximatives ("Paix vieux crétins" pour "vile pecus") appartiennent bel et bien au genre macaronique. La force des insultes à la bourgeoisie - et, il faut bien le reconnaître, la médiocrité des vers - ont peut-être empêché la publication du poème. Mais la critique sociale et la dénonciation de la difficulté d'être artiste sont tempérées par l'autodérision et par une certaine légèreté. Le poète affecte de prendre la misère du bon côté :

Notre dîner, veuf de poulardes,
Passe et fuit comme nos soucis.

Les jeux avec le langage pourraient paraître ici un moyen de surmonter la déveine : les macaronismes se mêlent à l'argot et aux calembours faciles. Ainsi, "canard" désigne à la fois le mets et le journal. Quant à l'expression "veuf de poulardes", elle renvoie tant à la pénurie alimentaire qu'à la solitude amoureuse : on ne peut, au sens propre, être *veuf* que d'une femme. Les champs sémantiques de la nourriture et de la galanterie font du poète un rabelaisien contrarié, peu satisfait de jouer les Bernard Palissy⁽¹⁶¹⁾. Le lyrisme de la plainte et le mythe du poète maudit tournent court, associés au registre de langue bas et aux préoccupations matérielles. Ainsi, l'intention parodique affecte le romantisme lui-même. Ses stéréotypes, la représentation trop connue de l'écrivain malchanceux sont traités avec désinvolture : le mal du siècle et la mélancolie sont présents, mais mis à distance. La surprenante vulgarité du poème, la médiocrité de la versification participent de la comédie de la jeunesse et du ton provocateur de l'oeuvrette. En livrant des vers de mirliton et en désaccordant sa lyre, le grand poète orphique méconnu salit comme à plaisir son image.

Le 7 mai 1830, l'écrivain emprunte *La Légende de Maître Pierre Faifeu*, mise en vers par Charles Bourdigné⁽¹⁶²⁾. Nerval a pu s'en inspirer pour une forme de parodie généralisée qu'est la comédie de la peur. La feinte contrition du narrateur des *Faux-Saulniers* n'est pas originale. L'avis au lecteur de *La Légende joyeuse* contrefait l'attitude du pénitent :

161. Et nous brûlons chaises et tables

Hélas ! pour sécher nos manteaux (...) (Ibid.)

162. H. Brunet et J. Ziegler, "Gérard de Nerval et la Bibliothèque nationale", in *Etudes nervaliennes et romantiques IV*, Presses universitaires de Namur, 1982, p. 34

Mais pardonnez si rien je y obmys
Ou bien trop mis ; à la faute on pardonne.
Pour supplier, ceste Epistre à part donne
A vous lecteurs, si que facez par don,
A mes deffaulz joyusement pardon,
Car maintes fois on voit bien pardonner
Les grands deffaulz et erreurs par donner,
Priant à Dieu qu'il vous vueille resduyre ,
Les lire et veoir et gentement desduyre.
Bien les gouster puis, par faitz et par dictz,
Vous translater en son hault Paradis.

Amen ⁽¹⁶³⁾

L'insistance à s'excuser a évidemment ici une valeur ironique. De même, dans *Les Faux-Saulniers*, le narrateur ne cesse de se disculper, non cette fois à l'égard des autorités religieuses et de Dieu, mais à l'égard du lecteur et de la censure. Dans les trente premières pages des *Faux-Saulniers*, on ne trouve pas moins de cinq excuses à l'égard du lecteur, sans compter les assurances sur le genre historique du récit :

"Pardonnez-moi ces digressions (...)" ⁽¹⁶⁴⁾

"Je crains vraiment de fatiguer l'attention du public avec mes malheureuses pérégrinations à la recherche de l'abbé de Bucquoy." ⁽¹⁶⁵⁾

"Je suis honteux véritablement d'entretenir vos lecteurs de pareilles balivernes." ⁽¹⁶⁶⁾

"Je suis encore obligé de parler de moi-même et non de l'abbé de Bucquoy." ⁽¹⁶⁷⁾

" Pardon, - je m'amuse en répondant au Corsaire, - et je le remercie de m'avoir fourni ce moyen de ne pas chercher aujourd'hui l'abbé de Bucquoy." ⁽¹⁶⁸⁾

Moins lourdement que son ancêtre facétieux, Nerval joue la comédie du pleutre et la carte du comique de répétition. Il s'inspire d'un procédé conventionnel, indice de l'inscription de l'écrivain dans une tradition "gauloise" et ironique dont la portée subversive n'est plus à démontrer. Il y a de la pitrerie dans la frayeur qui semble obséder le narrateur, souvent démentie par des marques d'irrespect caractérisé. Ainsi, il n'a pas plus tôt affirmé avoir "frémi

163. Ibid. , p. 20

164. NPLII, *Les Faux-Saulniers*, p. 9

165. Ibid. , p. 21

166. Ibid. , p. 27

167. Ibid. , p. 28

168. Ibid. , p. 30

en tournant les pages de ces rapports impitoyables qui avaient passé sous la main de ces deux hommes, - d'Argenson et Pontchartrain." (169), qu'il se lance dans la satire, mi charade, mi calembour, des deux représentants de l'ordre :

"Voici à quoi rimait dans ce temps-là le nom de Pontchartrain :

C'est un *pont* de planches pourries,

Un *char* traîné par les furies

Dont le diable emporte le *train*. (170) "

Ce genre de précaution oratoire ironique est également présent dans *Voyage en Orient* :

"J'ignore si tu prendras grand intérêt aux pérégrinations d'un touriste parti de Paris en plein novembre." (171)

L'excuse n'est qu'une coquetterie d'auteur puisque l'originalité du voyage et du récit est volontaire et revendiquée.

Dans "La Main de Gloire", on ressent également l'influence du burlesque. Le sous-titre de la première et de la troisième publications de "La Main de Gloire, Histoire macaronique" atteste cette référence au genre avec une certaine inexactitude (172). Ainsi, dans "La Main de Gloire", l'écrivain ne se contente pas de nous livrer un récit fantastique. Les termes argotiques employés par le conteur constituent le contrepoint du surnaturel et cassent l'unité de ton : le titre du recueil, *Contes et Facéties*, exprime d'ailleurs cette dualité qui empêche de prendre l'histoire au sérieux. L'important travail de Nerval sur l'argot passé et contemporain (173) participe largement de cette tonalité burlesque. Ce comique relève en effet du décalage entre le registre de langue et l'objet du discours. L'un est bas, l'autre est élevé. On peut citer par exemple le récit de l'ascension de la tourelle par la main de gloire après l'exécution d'Eustache dont l'auteur dit qu'elle s'accroche "encore par ses doigts aux aspérités et aux fentes de muraille (...)" (174). Cette comparaison est à la fois fantastique, donnant à la

169. Ibid. , p. 14

170. Ibid.

171. Ibid. , *Voyage en Orient*, p. 173

172. Le genre macaronique désigne le jeu entre la langue savante, le latin, et la langue vulgaire. Nerval semble avoir confondu burlesque et macaronique. J.L. Steinmetz confirme les sources facétieuses de la nouvelle (NPLIII, p. 1119)

173. Le 13 décembre 1830, Nerval emprunte *Le Jargon ou Langage de l'Argot réformé*, comme il est à présent en usage parmi les bons pauvres ... compose par un pilier de boutanche qui maquille en mollanche en la Vergne de Tours ... 2ème édition - Paris, Du Carroy, sans date (H. Brunet et J. Ziegler, "Gérard de Nerval et la Bibliothèque nationale", in *Etudes nervaliennes et romantiques IV*, Presses universitaires de Namur, 1982, p. 39)

174. Ibid. , *Contes et Facéties*, "La Main de Gloire", p. 390

main une vie autonome et animale, et burlesque : le mot "crabe" qui la désigne ramène à la réalité, au concret. Cette main qui se déplace seule n'est pas seulement effrayante, elle est aussi grotesque et cette scène, comme d'autres passages de "La Main de Gloire", frôle la parodie du genre fantastique.

Les fantaisies du farceur Tabarin, que Nerval emprunte en été 1834 n'ont certainement pas manqué de le marquer à leur tour. Ce bateleur du XVIIème siècle n'appartient pas au cercle fermé des lettrés. On n'a gardé de ses discours que des canevas recueillis par des spectateurs ou consignés dans l'inventaire général qu'il donna de ses facéties pour mettre fin à ces contrefaçons. Tabarin se trouve explicitement cité par Nerval dans *Contes et Facéties*. Mentionné dans plusieurs ouvrages de la deuxième moitié du XIXème siècle, il semble avoir connu à l'époque une certaine notoriété (175). Dans "La Main de Gloire", Nerval cherche à recréer le cadre dans lequel évoluait l'écrivain et charlatan. Le Pont-Neuf fut en effet le théâtre sur lequel se déployèrent les talents de Tabarin. Maître Gonin, personnage dont découle presque entièrement l'intrigue de "La Main de Gloire" appartient à la même famille que cet artiste ambulancier vivant aussi de la crédulité de ses chalands ; mais chez lui, la magie l'emporte sur les talents comiques et ses farces sont d'un tour assez noir. Le conte emprunte certains motifs à la farce, genre dans lequel s'est illustré Tabarin. Il ne faut pas une origine précise à des motifs appartenant au théâtre populaire et à la comédie en général, d'autant que cet ouvrage a été emprunté par Nerval deux ans après la première publication de "La Main de Gloire". Mais notons que dans les fantaisies laissées par Tabarin, le valet du même nom met en oeuvre toute sa malice pour tourner en dérision l'autoritarisme et l'héroïsme facile de Rodomont. Le parallèle entre ce bravache et le neveu arquebusier de "La Main de Gloire" est aisé. Le schéma du trompeur trompé fonde également le conte dans lequel le magicien, descendant du prince des sots, mène le jeu. L'esprit carnavalesque des farces de Tabarin est très appuyé : valet, Tabarin est paradoxalement celui qui détient le pouvoir. Intermédiaire de son maître, il prend au passage sa part de butin mais finit par recevoir en coups la monnaie de sa pièce. Dans "La Main de Gloire", Nerval reste fidèle à la farce et aux renversements comiques mais celui-ci vire souvent à l'humour noir. Maître Gonin prédit à E. Bouteroue qu'il ira haut et loin. Mais, selon la règle du monde à l'envers, ces deux pronostics ont pour l'énonciateur et le destinataire une signification opposée. Les mots haut et loin signifient potence et galère pour maître Gonin alors qu'Eustache, prenant ces termes au sens figuré, se voyait déjà riche et célèbre. Ainsi, il joue sur le sémantisme du haut et du bas. Cette mauvaise surprise conforte le caractère charlatanesque de maître Gonin. Ses conseils et le pacte qu'il fait passer à Eustache ont pour but de s'approprier la main du chaland trop crédule. L'escroquerie du magicien montre que Nerval est tributaire de ses lectures et d'une

175. Tabarin, *Les Fantaisies du Farceur Tabarin*, Textes choisis et présentés par Y. Giraud, La Pensée universelle, 1976, Introduction, p. 27-30

tradition populaire, celle du bateleur mystificateur. Cependant, il pousse beaucoup plus loin la malhonnêteté de son personnage que dans la tradition populaire : elle ne repose pas comme bien souvent sur l'inefficacité des drogues et des sortilèges mais sur une trop grande efficacité. L'escroquerie ne porte pas seulement sur de l'argent mais aussi sur la volonté et le corps d'un personnage. Le fantastique s'allie au facétieux dans un conte où les forains n'ont pas du diable le seul déguisement mais aussi les pouvoirs maléfiques (176).

3) Vol et contrebande

De l'aveu même de l'écrivain, *La Légende de Maître Pierre Faifeu*, escamoteur et mauvais larron patenté, a inspiré Nerval pour représenter Paris au XVIème siècle dans "La Main de gloire" : *La Légende* est au nombre des lectures de Godinot Chevassut, "facétieux magistrat" dont les plaisanteries sont noires et sentent le paradoxe. Rien d'étonnant donc à ce que le conte commence par une apologie de l'escroquerie et par un parallèle entre l'activité littéraire et l'art des voleurs :

"Son héros favori [celui de Godinot Chevassut] était maître François Villon, Parisien, célèbre dans l'art poétique autant que dans l'art de la pince et du croc ; aussi *l'Illiade* avec *l'Enéide*, et le roman non moins admirable de Huon de Bordeaux, il les eût donnés pour le poème des *Repues franches*, et même encore pour la *Légende de maître Faifeu*, qui sont les épopées versifiées de la nation truande !" (177)

De son côté, maître Gonin fait en disant la bonne aventure à Bouteroue l'éloge des brigands dont le sort a le mérite de distinguer l'homme de ses médiocres semblables :

"Chose bizarre ! s'écria enfin maître Gonin, qu'une existence si simple dès l'abord, si bourgeoise, tende vers une transformation si peu commune, vers un but si élevé !" (178)

Le but dont parle le magicien est l'assassinat et la potence. Nul doute que s'exprime ici, à travers l'ironie du paradoxe, l'anarchisme des bousingots. "Le tissu rhapsodique" (179) dont Nerval dévoile les sources n'est-il pas à son tour une forme de vol sans hypocrisie ? La

176. "Il avait dressé une table et, sur cette table, se promenait un fort beau singe, en costume complet de singe, noir et rouge (...)" (NPLIII, p. 363). Les farces mettaient plus souvent en scène des personnages déguisés en diable par ruse et par malice que des sorciers (*La Légende de Pierre Faifeu* consacre six chapitres à ce genre de travestissement).

177. NPLIII, p. 358

178. Ibid., p. 356

179. Ibid., "Notice", p. 1119

littérature ou l'art de voler, la littérature ou la contrefaçon, autant d'équivalences dont Nerval trouve le secret dans la culture populaire. Là, l'écrivain et le charlatan ne font qu'un et rien n'appartient en propre à tel ou tel écrivain : on revend toujours la même drogue sous des aspects différents. La contrebande à laquelle s'adonne déjà Nerval avant d'écrire *Les Faux-Saulniers* est mise en évidence par un parallèle constant entre l'art de l'écrivain et celui des bateleurs. Ainsi, la subversion induite par les références à la culture populaire est bien supérieure à une simple critique. L'écrivain ne se contente pas de blâmer la société. Affichant son rôle de marchand d'illusions - escroc et magicien -, il fait du vol ordinaire mais pratiqué hypocritement par ses contemporains une profession déclarée. Si la propriété, c'est le vol, et si la propriété est légale, alors volons.

La pratique pseudonymique a montré chez Nerval une propension manifeste à l'effraction littéraire, d'où la ressemblance de son texte à un manteau d'Arlequin. La fascination de l'écrivain pour les malfaiteurs de tous acabit - à commencer par tous les faussaires, faux-saulniers ou faux-monnayeurs ⁽¹⁸⁰⁾ - trouve un écho dans sa pratique littéraire. Mandrin, Vidocq, Cagliostro (le charlatan) sont les avatars modernes du "fripon" dont Bakhtine fait l'un des archétypes de la littérature populaire ⁽¹⁸¹⁾. L'écrivain bonimenteur est un prototype de la littérature macaronique immortalisé par Rabelais dans ses fameux prologues. A son exemple, le narrateur des *Faux-Saulniers* établit, pour le nier aussitôt, un parallèle entre son récit dilatoire et les tricheries d'un vendeur d'Orviétan, propres à "piper les assistances crédules avec des oiseaux morts, - ou empaillés" ⁽¹⁸²⁾. Nerval se projette le plus souvent dans les représentations nobles de l'écrivain et les symboles d'orgueil que sont Adoniram et Prométhée, puisés dans les textes sacrés et les grands mythes. Cependant, il entretient également une image de lui-même appartenant non à cet héritage prestigieux mais à la tradition populaire : autant dire que cette image mythique est travaillée par l'autodérision et par l'humour d'un écrivain qui ne se prend pas toujours au sérieux. L'opposition entre ces deux aspects de la mythologie de l'écrivain n'est pas complète : entre les fils du feu et les "fripons" existent des personnages intermédiaires, magiciens et charlatans. Faust lui-même appartient originellement à la culture populaire : sa légende entre dans la tradition écrite par la porte du

180. On soupçonne dans la cave qui abrite la mère du monstre vert, l'existence de faux-monnayeurs (NPLIII, *Contes et Facéties*, p. 392). Les faussaires ont une aura diabolique dans l'imaginaire nervalien comme le montrent également les diableries répandues par les faux-saulniers (NPLII, p. 139).

181. "Le héros [du roman picaresque], porteur de la joyeuse supercherie, est ici placé en delà de tout pathos, tant héroïque que sentimental ; il est placé là à dessein, avec insistance, et sa nature antipathique est partout mise à nu, depuis sa façon de se présenter et de se faire valoir devant le public (ce qui donne le ton à toute la suite de la narration) jusqu'à sa conclusion finale." (M. Bakhtine, *Esthétique et Théorie du Roman*, op. cit. , p. 218)

182. NPLII, p.

Volksbuch⁽¹⁸³⁾. Elle fait partie du répertoire des théâtres de foire puis des spectacles de marionnettes⁽¹⁸⁴⁾. Dans le Volksbuch, son personnage cumule les deux aspects de la mythologie nervalienne. Semblable aux personnages prométhéens, "il est déjà l'homme moderne qui doute, qui ne renonce ni à sa recherche, ni à ses entreprises, quels qu'en puissent être les dangers matériels et spirituels (...)." Le vieil auteur du Volksbuch déjà reconnaît en lui un Titan et le compare "à ces géants qui amoncelaient les montagnes pour s'attaquer à Dieu même." Mais il est aussi un excentrique, visitant "les principales villes d'Europe selon un bizarre itinéraire en zigzags."⁽¹⁸⁵⁾ Ces deux aspects donnent d'une part le *Faust* de Goethe et d'autre part celui de Klinger dont Nerval reprend alternativement la tradition⁽¹⁸⁶⁾. Ainsi, il n'y a pas de rupture fondamentale entre les deux postures critiques de Nerval, entre une activité mystérieuse, dangereuse mais fascinante et les jeux d'une opposition facétieuse. La marge unit les magiciens et les contrebandiers, les révoltés et les frondeurs sournois.

La contrebande est l'une des représentations favorites que Nerval donne de la littérature d'opposition. Elle témoigne tout particulièrement de sa duplicité. Rappelons que, dans la vie, Nerval a participé à la répression de la contrefaçon en rédigeant un mémoire sur le sujet. La duplicité de l'homme et de l'écrivain affecte également l'oeuvre. Dans *Les Faux-Saulniers*, l'épisode de "La Mort de Rousseau" revêt toutes les apparences d'un montage destiné à passer en fraude un texte romanesque. Mais cette fraude est si grossière qu'elle ressemble à une provocation. On ne voit pas du tout quelle serait la motivation de ce chapitre, si ce n'était de narguer les auteurs de l'amendement signé Riancey. C'est en effet une pièce rapportée, l'épisode pseudo-biographique du suicide de Rousseau composé par un auteur qui n'existe pas, le fameux Sylvain dont le prénom traduit d'ailleurs le caractère d'opposant potentiel⁽¹⁸⁷⁾.

Nerval implique donc très clairement son art et son image de lui-même dans la pratique oppositionnelle. Son "transformisme" impénitent et les camouflages de son texte montrent qu'il n'hésite pas à jouer avec son image. Cette absence de susceptibilité est caractéristique de l'humour. En effet, l'humoriste n'est pas comme l'ironiste détaché de son sujet et de son auditoire. Il devient volontiers l'objet du rire et cherche à établir une complicité avec ses destinataires.

183. Le premier livre date de 1587 (G. Bianquis, *Faust à travers quatre Siècles*, Aubier, 1955, p. 21)

184. C'est le théâtre anglais qui, prenant exemple du *Faust* de Marlowe, perpétue en Allemagne cette tradition populaire (Ibid. , p. 44-50)

185. Ibid. , p. 23

186. M. Milner, *Le Diable dans la Littérature*, op. cit. , Tome II , p. 278

187. NPLII, p. 109-112 (Le sylv(anect)e s'oppose en effet au franc dans la philosophie historique de Nerval.)

Si la mélancolie le pousse à la colère, à l'amertume, ou à la misanthropie, le héros nervalien sait également manifester son désaccord en revendiquant son originalité, détournant sa mauvaise humeur au profit de l'excentricité et d'un humour partagé. La mélancolie a toujours produit des sujets originaux par leurs excès mêmes. La littérature du XVIIIème siècle renoue plus particulièrement avec le caractère atypique de l'atrabilaire, échappant ainsi à ses représentations stéréotypées :

"(...) Dans la littérature anglaise du XVIIIème siècle (...) l'expression poétique de l'humeur mélancolique prit une forme de plus en plus conventionnelle, tandis que le sentiment lui-même tendait grandement à s'éteindre. Et pourtant, à mesure que la forme et le contenu traditionnel perdaient leur signification (...) de nouveaux moyens d'expression se faisaient jour, qui n'avaient rien de traditionnel et cherchaient à réhabiliter le sens grave et profond de la mélancolie. La vraie mélancolie donc, fuyant le décor peint des ruines, des voûtes et des cloîtres, filtre désormais à travers l'humour amer des lettres tardives de Lessing, ou bien le style délibérément fragmentaire de Sterne, qui n'est qu'un symbole de l'éternelle incomplétude tragi-comique de l'existence." (188)

L'idée de "style fragmentaire" n'est pas sans rappeler la définition de l'ironie romantique - considérée comme "génialité fragmentaire" par F. Schlegel - abordée plus haut : humour et ironie voisinent et il n'est pas aisé de les distinguer. Retenons surtout que la fantaisie et l'originalité s'imposent chez ces nouveaux mélancoliques, exprimant un moi en marge des attitudes conventionnelles, des parcours stéréotypés et une contestation par la bande. L'influence de ces humoristes sur Nerval est aussi sensible que celle de Goethe ou de Dante. Mais l'écrivain en fait remonter plus loin les origines : dans *Les Faux-Saulniers*, Nerval établit en effet une filiation entre Sterne et Rabelais. Il ancre sa parole subversive dans une tradition comique millénaire, celle de la rupture narrative et du fragment.

188. R. Klibanski, E. Panofsky et F. Saxl, *Saturne et la Mélancolie*, op. cit. , p. 385

1) Intertextualité excentrique

Le but de cette étude n'est pas de répéter ce qu'a fort bien dit D. Sangsue sur l'excentricité du récit nervalien (189). Le critique littéraire a parfaitement analysé l'influence de Sterne, de Diderot, de Nodier sur l'écrivain. Il a également analysé la composition narrative des *Nuits d'Octobre*, de *Voyage en Orient* et des *Faux-Saulniers*. Lui cherchant d'autres sources parmi les écrivains "irréguliers", nous nous contenterons de montrer en quoi cette *excentricité* est subversive.

Nerval, en s'identifiant aux artistes errants, cherche à donner de lui-même l'image d'un vagabond et d'un original. Ainsi, un récit du XVI^{ème} siècle déjà cité, *La Légende de Maître P. Faifeu* a pu influencer Nerval sur un autre plan que celui des références burlesques : il lui a permis d'étoffer son personnage d'excentrique, de voyageur sans feu ni lieu et sans itinéraire défini. Pierre Faifeu, mixte d'un personnage historique et d'un type littéraire de la lignée de maître Pathelin et de Panurge (190), se rapproche de bien des héros nervaliens en tant que vagabond désargenté. Le personnage erre d'une ville de la Bretagne à une autre, non sans commettre chapardages et farces. Comme l'abbé de Bucquoy et certains narrateurs nervaliens, il doit user de stratagèmes pour échapper à la justice. Chez Nerval, le choix des personnages est paradoxal dans la mesure où il se réfère à une *tradition des anticonformistes*. Il existe entre eux un point commun, celui de ne l'être pas - communs - . Le caractère complexe de Nerval apparaît également, critique et constructif, solitaire et solidaire. Il peuple ses livres d'une famille étendue : celle des sans-familles, des personnages errants et vivant en marge de la société. D'Assoucy, écrivain burlesque du XVII^{ème} siècle, est mentionné dans *Lorely*. Il offre un bel exemple d'écrivain original par ses oeuvres et par sa vie. A l'écart des grands genres littéraires, il écrit des oeuvres burlesques. Idéaliste, il s'en prend à la propriété privée, évoquant dans *L'Ovide en belle Humeur* "l'heureux temps" :

Où n'estoit Medecin, ny Mule,
Juge, prison, ny bassecule,
Meurtres, ni vols, ny feux, ny fers,
Grippemineaux ny gris, ny verds,
Ny gon, ny clou, ny clef, ny coffre,
Ny Magistrat, ny Lifrelofre,
Vente ny troc, combat, ny choc,
Cappe, ny frofc, griffe, ny croc (...) (191)

189. D. Sangsue, *Le Récit excentrique, Gautier, De Maistre, Nerval, Nodier*, J. Corti, 1987

190. C. Bourdigné, *La Légende joyeuse de Maître Pierre Faifeu*, Librairie Droz, Genève, 1972, Introduction, p. XI-XII

191. D'Assoucy, *L'Ovide en belle Humeur*, C. de Sercy, Paris, 1664

Cet ouvrage et ces vers, Nerval en avait connaissance puisqu'il a emprunté l'ouvrage en 1836 à la Bibliothèque nationale ⁽¹⁹²⁾. Le narrateur de *Lorely*, cela n'a rien de surprenant, fait mention de ce personnage à un moment de son voyage où il connaît personnellement certains problèmes pécuniers. Il se sert de ce modèle excentrique pour prendre ses distances avec le luxe éblouissant de ses confrères voyageurs. Nerval a également emprunté et lu *Les Aventures de Monsieur d'Assoucy*, qui présentent des épisodes d'une similitude troublante avec certains passages de *Lorely* et avec sa propre biographie. Il y a derrière ce nom tout un jeu d'allusions au traitement réservé à ceux qui sortent du droit chemin et peut-être une sorte d'identification de Nerval à l'empereur du burlesque. L'épigramme de l'édition de 1858 des aventures de d'Assoucy indique que le personnage, pour s'être comporté sans hypocrisie, a été mis au ban de la société. La mélancolie est étroitement associée dans cette représentation d'Assoucy au rire et à l'anticonformisme, *via* la référence à Démocrite :

En ce Démocrite contemple
D'un Socrate la fermeté
Tout riant il a surmonté
Par une force sans exemple
Tout ce que le sort irrité
A de rage et de cruauté
Jamais Appollon dans son Temple
N'eut un si grand persécuté. ⁽¹⁹³⁾

Si Nerval se projette en ce personnage, c'est que ce dernier a été emprisonné et déclaré mort : il ne *pensait pas droit* et donnait libre cours à son esprit satirique - ainsi, comme plus tard Restif de la Bretonne dans "Les Confidences de Nicolas", d'Assoucy niait la pureté du sang noble ⁽¹⁹⁴⁾ - . Le gazetier Loret, monté contre d'Assoucy par les précieuses que ses audaces irritaient, a annoncé sa mort - comme Janin celle de Nerval pendant sa crise de folie - :

"D'Assoucy reçoit à Paris l'accueil qu'il a reçu à Turin : on le prend pour un revenant. Loret l'a si bien tué dans sa gazette que personne ne veut croire à la réalisation de son existence." ⁽¹⁹⁵⁾

On pourra objecter à ce rapprochement entre le sort de l'écrivain burlesque et celui de Nerval le fait que le chapitre "Voyages à pied" a été livré pour la première fois en 1840, avant les

192. H. Brunet et J. Ziegler, "Gérard de Nerval et la Bibliothèque nationale", in *Etudes nervaliennes et romantiques IV*, Presses universitaires de Namur, 1982, p. 48

193. C.C. D'Assoucy, *Les Aventures de M. D'Assoucy*, Paris, C. Audinet, 1677, p. de garde

194. "La confusion de ce monde est si grande que tel qui se croit le fils d'un marquis n'est que le fils de son cocher, comme aussi tel qui croit être fils d'un cocher a quelquefois un duc et pair pour père." (Ibid. , p. XI)

195. Ibid. , p. XXI

démêlés de Nerval avec Janin ⁽¹⁹⁶⁾. L'introduction mentionnant l'écrivain d'Assoucy prend tout son sens dans la deuxième livraison de l'article, en 1846 dans *L'Artiste-Revue de Paris* ⁽¹⁹⁷⁾. Ce qui nous le laisse croire, c'est que Nerval double la référence à d'Assoucy d'un commentaire explicite sur le "fantasque" prince Pückler-Muskau dans sa lettre à Janin :

"Lui aussi avait été cru mort, ce qui donna sujet à une foule de panégyriques et commença sa réputation (...)" ⁽¹⁹⁸⁾

A travers ces deux personnages, Nerval répercute son image et se met en scène comme excentrique. Il enrichit sa propre légende d'esprit non conformiste, persécuté pour son originalité : s'il se met à distance du monde, c'est pour se rapprocher de cette confrérie des vagabonds lettrés dont il veut sans honte revendiquer l'héritage.

2) "une sorte d'alacrité vagabonde et discrètement fraternelle" ⁽¹⁹⁹⁾

Nul mieux que J. Gracq ne peut en une seule phrase nous faire appréhender toutes les facettes de la prose nervalienne et, en décrivant le style, camper l'homme :

"La lecture d'un ouvrage littéraire n'est pas seulement, d'un esprit dans un autre, le transvasement d'un complexe organisé d'idées et d'images (...) c'est aussi, tout au long d'une visite intégralement réglée, (...), l'accueil au lecteur de *quelqu'un*. (...) A le relire récemment, dans le loisir de ma chambre déserte, je redécouvre un des charmes majeurs de Nerval : une gentillesse d'accueil simple et cordiale, une sorte d'alacrité vagabonde et discrètement fraternelle, qui jamais n'insiste et semble toujours prête si vous le voulez à se laisser oublier."

De ce commentaire très dense, nous retiendrons deux idées : premièrement, le dynamisme, la fantaisie de la prose ; deuxièmement la transitivité de cette écriture. Les deux aspects ne sont d'ailleurs pas séparables puisque le questionnement perpétuel relançant la quête de la vérité n'est possible que grâce à une scission interne du sujet qui s'interroge ou grâce à la présence d'un tiers fictif qui permet au sujet de jeter sur lui-même un regard critique.

196. NPLIII, "Bibliographie des publications", p. 953

197. Ibid. , p. 954

198. Ibid. , *Lorely*, "A Jules Janin", p. 11

199. J. Gracq, *En lisant, en écrivant*, J. Corti, 1991, p. 169

Les vagabondages de la plume

*"Château de cartes, château de Bohême,
château en Espagne" (200)*

Appuyons-nous encore sur le commentaire de Gracq : l'idée d'une prose en mouvement est essentiellement contenue dans l'adjectif "vagabonde". Ce mot campe Nerval en compagnon de route, non en hôte et propriétaire de son oeuvre (201). Filons la métaphore : son domaine ressemble davantage à une tente ou à un château de cartes qu'à un palais; sa couche n'est qu'un lit de camp. Le caprice et la fantaisie guident seuls le parcours qu'il aime faire de compagnie avec son lecteur. L'expression "qui jamais n'insiste" suggère la légèreté du style. "Une gentillesse d'accueil simple et cordiale" évoque une hospitalité qui n'a rien de pesant, un homme qui ne se prend pas - ne prend pas son livre - au sérieux. Toutes ces expressions définissent une écriture alerte, une *poétique* de l'*itinérance*, un style en appesanteur.

En s'identifiant à des écrivains dont le mode de vie était extrêmement précaire et nomade, Nerval donne de lui-même l'image d'un vagabond, d'un bohème. Cette excentricité n'est pas seulement une manière de vivre, elle touche également l'écriture. J. Gracq prend à la lettre les déclarations de Nerval sur la précarité de son existence et prête aux livres l'instabilité légendaire de l'homme :

"Il n'y faut plus penser. Je ne serai jamais propriétaire (...)" (202)

Les "petits châteaux" (*en sable et périssables*) ne seraient pas seulement les étapes de la vie, ces demeures provisoires dont Nerval raconte l'apothéose et la disparition dans le récit publié en 1853, mais un genre littéraire nouveau, produit d'une écriture du provisoire et de l'instable. Les fameux édifices que Nerval veut bâtir n'ont pas la pesanteur des monuments conçus par Adoniram ou Amphyon. Ils sont de préférence livrés en pièces détachées, comme *Les Faux - Saulniers*. Cette pratique se généralise puisque la plupart des recueils de Nerval semblent pouvoir être modulés à volonté : ainsi, le matériau de construction des *Petits Châteaux de Bohême* provient d'origines extrêmement diverses, extrait de *Piquillo*, des *Odelettes*, des *Monténégrins* et d'autres matériaux de cet ensemble seront encore redistribués par la suite. Nerval, se décrit lui-même comme l'architecte et le maçon de bâtisses de fortune, lui qui n'en est encore qu'au troisième château :

200. NPLIII, *Petits Châteaux de Bohême*, "Troisième Château", P. 438

201. Ce commentaire se détache sur la description de "l'accueil d'un Hugo" ou d'un Malraux, nettement plus condescendants.

202. NPLIII, *Promenades et Souvenirs*, p. 671

" (...) peu d'entre nous arrivent à ce fameux château de briques et de pierre, rêvé dans la jeunesse, - d'où quelque belle aux longs cheveux nous sourit amoureusement à la seule fenêtre ouverte, tandis que les vitrages treillisés reflètent les splendeurs du soir." (203)

Les biais de la critique

Mais la dynamique de l'écriture ne tient pas seulement à la souple composition des ensembles, à la circulation des textes entre les différents recueils. Dans certains cas, elle tient à la manière dont Nerval, au lieu d'aller droit au but, tourne autour de la vérité. L'exemple le plus représentatif de cette stratégie apparaît dans *Les Faux-Saulniers*. L'une des spécificités de Nerval au sein de la littérature antiromanesque est sans doute l'utilisation de la digression narrative, du détour, à des fins critiques. Non pas que l'esprit subversif soit absent de l'oeuvre narrative de Diderot ou de Sterne. Toute écriture qui tend à se dégager des modèles génériques existants a un aspect critique : s'en prendre aux stéréotypes n'est pas innocent. Mais la subversion ne tient pas seulement ici aux infractions à la logique et à la linéarité du récit. Nerval prise la stratégie discursive du *biais*. Elle vise à déjouer la censure et à faire passer le message critique par la bande. Dans *Les Faux-Saulniers*, Nerval parle de deux types de réactions aux abus d'autorité :

"(...) il y a plusieurs sortes de réactions : les unes prennent des *biais*, - les autres sont des réactions qui consistent à s'arrêter." (204)

Manifestement, en soulignant le mot "biais" par des italiques, Nerval indique son désintéret pour une opposition frontale et sa préférence pour un discours oblique. Au nombre de ces "biais", on peut compter l'ironie. Comme tous les "tropes", elle participe des "détours" de l'expression et se recommande à nous par un souci de voiler l'expression de la vérité.

L'écrivain assujettit également à la critique la composition digressive dégagée par D. Sangsue. Ce dernier affirme :

" (...) comparé aux récits analysés jusqu'à présent, celui-ci se distingue par le travail de suture qu'il oppose à son détressage excentrique." (205)

De même, à propos de l'art du roman et de la digression, Kundera affirme :

203. Nerval, en référence à Nodier, parle de sept châteaux à parcourir (Ibid., *Petits Châteaux de Bohême*, "Troisième Château", p. 438)

204. NPLII, *Les Faux-Saulniers*, p. 88

205. D. Sangsue, *Le Récit excentrique*, José Corti, 1987, p. 406

"La digression n'affaiblit pas mais corrobore la discipline de la composition. Du thème, je distingue le motif : c'est un élément du thème ou de l'histoire qui revient plusieurs fois au cours du roman, toujours dans un autre contexte (...)" (206)

Dans *Les Faux-Saulniers*, rien n'est laissé au hasard. D'après le narrateur, il faut interpréter l'apparente cacophonie comme une "symphonie" (207). Reste à démontrer que ce travail de Pénélope renvoie essentiellement à une intention critique. Mises en rapport avec d'autres séquences narratives, de simples anecdotes acquièrent une portée polémique. Ainsi, le récit de l'archéologue suspect (NPLII, p. 84-85) formant un diptyque avec l'arrestation du narrateur (NPLII, p. 53), la détention arbitraire n'apparaît plus comme un cas exceptionnel mais comme une pratique courante. En rassemblant des anecdotes autour d'un motif, Nerval donne une actualité à un récit apparemment gratuit. De même, certaines expressions deviennent critiques pour peu que le lecteur les fasse entrer en résonance avec d'autres phrases similaires. Au début du feuilleton, le narrateur se place sous le signe de "l'exactitude toute militaire" qui régit *Le National*. Cette expression va essaimer dans le récit, inaugurant deux réseaux sémantiques chargés d'un sens subversif : le premier est celui de "l'exactitude" avec le sens duquel Nerval va jouer. Il s'agit tout d'abord de la ponctualité. Nous l'avions déjà remarqué en étudiant *Les Nuits d'Octobre*, réduire le temps à une valeur-travail et la vie à une grille d'horaires ferroviaires ne séduit pas particulièrement Nerval. La structure dilatoire du feuilleton dit assez le désir de s'opposer à la philosophie du temps inaugurée par le capitalisme et l'industrie (208). Pour un feuilletoniste, prétendre échapper à cette prison abstraite qu'est le temps rationalisé est une gageure. Mais, dans le contexte de l'amendement Riancey, "exactitude" signifie également "précision", conformité à l'histoire et à la *réalité*. Nerval montre que l'obsession de la preuve transite par tous les étages de la société, la direction du journal d'opposition veillant à l'exécution de la loi par ses rédacteurs. En arrièr-plan, il trace donc la voie hiérarchique empruntée par la censure. Le récit entrecroisant les motifs lancinants de la preuve et des circuits du pouvoir sans jamais les rattacher ensemble, il appartiendra au seul lecteur de faire signifier les répétitions et de reconstituer un discours organisateur que Nerval ne donne qu'en pointillés. Comme la censure du temps de Nerval,

206. M. Kundera, *L'Art du Roman*, "Essai", Gallimard, 1986, p. 107

207. *Ibid.*, p. 93

208. Selon M. Foucault, la réflexion d'A. Smith se développe d'après une conception du temps qui n'est plus couplée à l'humain mais aux nécessités de l'économie et de la production. Elle "pointe déjà vers une anthropologie qui met en question l'essence de l'homme (sa finitude, son rapport au temps, l'imminence de la mort) et l'objet dans lequel il investit les journées de son temps et de sa peine sans pouvoir y reconnaître l'objet de son besoin immédiat (...)" M. Foucault, *Les Mots et les Choses, Une Archéologie des Sciences humaines*, "Bibliothèque des Sciences humaines", Gallimard, 1966, p. 230

l'expression de la critique emprunte toujours des voies détournées. Sa recomposition demande la coopération du lecteur.

La littérature potentielle (209)

Un feuilleton-roman est, comme une machine, livré en pièces détachées :

"Il nous a semblé curieux néanmoins de démonter la machine que nous n'avons pu donner entière, d'en montrer les ressorts et les rouages - l'anatomie si l'on veut. Quelquefois, on prend plaisir à visiter les coulisses, les foyers et les trucs d'un théâtre... Les secrets de la composition d'un roman historique prémédité et devenu impossible viennent d'apparaître à tous les yeux ! "
(210)

Il incombe au lecteur d'un tel récit de rassembler quotidiennement les épisodes séparés par les impératifs d'une édition quotidienne. Nerval redouble la spécificité fragmentaire et modulaire du récit à épisodes. L'oeuvre achevée porte la trace de ses conditions d'élaboration et de son inachèvement premier. Le lecteur a vis-à-vis de l'oeuvre, totalité en miettes, une double responsabilité : il ne s'agit pas seulement pour lui de réunir matériellement les parties de l'ouvrage. Cette opération de "reliure" ou de montage concerne également les intentions cachées de l'auteur et ses idées implicites. La responsabilité et la liberté accordées au lecteur ne sont pas idéologiquement neutres. Le livre ne se donne pas comme oeuvre achevée mais comme oeuvre ouverte et en gestation. Nerval exhibe le devenir de l'oeuvre et ses combinatoires (211). L'esthétique du "roman à faire" n'est pas propre aux *Faux-Saulniers* : parfaitement approprié à la composition de notre feuilleton, ce terme sert de titre à l'un des romans épistolaires autrefois connus sous le nom de *Lettres d'Amour*. Dans *Pandora*, le jeu de

209. "(...) une oeuvre potentielle est une oeuvre qui ne se limite pas à ses apparences, qui contient des richesses secrètes (...) la littérature potentielle existait avant la fondation de l'OuLiPo (...)" (J. Bens, "Queneau oulipien, in Oulipo, *Atlas de Littérature potentielle*, "Idées", Gallimard, 1981, p. 23)

210. NPLII, p. 141

211. Dans le chapitre intitulé "Prose et Combinatoire" de *La Littérature potentielle*, P. Braffort met en évidence l'existence d'une potentialité littéraire :

"(...) Il est possible de créer des textes en prose où s'accouplent des structures syntaxiques fixes et un vocabulaire variable.

C'est ainsi que Raymond Queneau a inventé la structure dite "conte à votre façon" qui a fait d'un schéma logique donné à l'avance au lecteur (on dirait mieux ici l'utilisateur) la possibilité de créer un grand nombre de textes différents."

(Oulipo, *Atlas de Littérature potentielle*, "Idées", Gallimard, 1981, p. 306)

la charade, scénario improvisé à partir de quelques mots de base, se réfère à la conception de la littérature selon laquelle l'inspiration et la fantaisie ne germent que sur le terreau de la contrainte ⁽²¹²⁾. *Pandora* est une nouvelle forgée à partir d'un patron narratif : le mythe. Mais sa modernisation et les associations d'idées permettent l'expression d'une critique originale. Soit que Nerval réclame du lecteur un effort d'intelligence comme dans *Les Faux-Saulniers*, soit qu'il mette à l'épreuve son imagination, comme dans certains récits lacunaires ⁽²¹³⁾, Nerval se garde bien de tout régenter. Les silences, les aveux d'ignorance, les réticences, les blancs et les pointillés génèrent une écriture suspensive, allégée de toute préoccupation encyclopédique et de toute prétention à l'omnipotence. Ainsi, dans *La Bohème galante*, la description de l'abbaye de Châalis se présente davantage comme une série de questions que comme un discours érudit :

"Je n'ai pas de livres ici ; mais il me semble que ce sont là les armes de Lorraine, écartelées de celles de France. Seraient-ce les armes du cardinal de Lorraine, qui fut proclamé roi dans ce pays, sous le nom de Charles X, ou celles de l'autre cardinal, qui aussi était soutenu par la Ligue ? ... Je m'y perds, n'étant encore, je le reconnais, qu'un bien faible historien ..." ⁽²¹⁴⁾

Le compte-rendu de la visite se présente comme un point de départ. L'écriture, suspensive, ne comble pas l'attente du lecteur, elle demande à être suppléée par une recherche et par une réflexion. Comme l'énergie du même nom, la littérature potentielle est une ressource qu'il appartient au lecteur de déployer et qui n'a pas épuisé toutes ses virtualités.

Le coq à l'âne

L'écriture potentielle, si elle est contraignante, n'a rien de fini et, partant, rien de figé. Le rythme, les disparités de tons et les brusques changements de sujet participent de cette légèreté et de cette souplesse qui font l'agrément de la prose nervalienne en forme de conversation à bâtons rompus. La promenade est la métaphore de cette écriture au fil de la plume et au gré des souvenirs. Encore une fois, les titres choisis par Nerval ne nous renseignent pas seulement sur le sujet, mais aussi sur le style d'une oeuvre. Ainsi, dans *Promenades et Souvenirs*, Nerval écrit en flâneur qui se souvient et non en homme pressé

212. "Toute oeuvre littéraire se construit à partir d'une inspiration (...) qui est tenue à s'accommoder tant bien que mal d'une série de contraintes et de procédures qui rentrent les unes dans les autres telles que des poupées russes." (Ibid. , J. Roubaud, "La mathématique dans la Méthode de Raymond Quenaut", p. 53)

213. *Voyage en Orient* est fait de ruptures liées aux déceptions amoureuses du narrateur sur lesquelles est jeté un voile pudique. Le désespoir du personnage principal est laissé à l'appréciation du lecteur.

214. NPLIII, *La Bohème galante*, p. 296

d'aller à l'essentiel. Dans *Les Faux-Saulniers*, la digression prend la forme du coq-à-l'âne ⁽²¹⁵⁾. Comme son nom l'indique, le chapitre "Interruption. - Réponse à M. Auguste Bernard (...)" s'affiche délibérément comme un *patchwork* dans un récit lui-même fragmenté ⁽²¹⁶⁾. Dans ce chapitre, on ne compte pas moins de quatre séquences juxtaposées et d'aspect disparate : la première est un mélange de notes et de réflexions sur l'histoire des grandes inventions et en particulier sur l'invention de l'imprimerie. La deuxième, qui n'est précédée d'aucun préambule, relate l'histoire du tyran Agis. La troisième s'enclenche également sans autre forme de procès alors que le narrateur avait annoncé un développement sur l'abbé de Bucquoy. Elle résume et glose une fable de La Fontaine ("Le Pouvoir des Fables"). La quatrième, dont l'existence n'est justifiée que par une mystérieuse association d'idées, relate l'histoire d'un vendeur d'Orviétan. Grâce aux récits juxtaposés, Nerval évite la lourdeur des chevilles et d'un discours idéologique ou didactique. Il lui préfère la légèreté de la fable. L'écrivain aurait pu accoler une infinité de récits ayant le même enjeu : la manipulation du public. Par l'intermédiaire de la référence au texte "Le Pouvoir des Fables", Nerval suggère que le discours a pour but d'assoupir le lecteur alors que le récit a une fonction d'éveil. Etant donné le caractère oblique de ce propos et le caractère implicite du lien entre les récits, on doit noter que Nerval donne une application immédiate à sa philosophie de la narration. Laissant au lecteur le soin de trouver le commun dénominateur de ces fables, il fait appel à son esprit critique bercé par les mensonges politiques.

3) "une gentillesse d'accueil simple et cordiale"

Le caractère dynamique de la prose nervalienne n'a d'égale que son ouverture. La volonté de communiquer avec l'autre dont nous allons étudier les répercussions sur l'écriture, participe de cette bienveillance. Nerval n'offre pas l'image d'un écrivain prisonnier de son narcissisme et de son monde intérieur. Son écriture est délibérément transitive.

Le dialogue

Comme l'indique J. Gracq et comme le prouve le caractère potentiel de sa prose, Nerval ménage à l'autre une place de choix. Cet autre peut revêtir diverses identités. Quand Nerval ne prend pas le lecteur pour interlocuteur, comme c'est le cas dans la plupart de ses écrits journalistiques, il a un destinataire ou un dédicataire désigné. Souvent, ce destinataire

215. "Le coq-à-l'âne diffère de la digression parce que, dans celle-ci, on se retrouve (on croit se retrouver) hors du sujet, sans que le fil du discours ne soit rompu." (B. Dupriez, *Gradus, Les Procédés littéraires*, 10/18, 1984, p. 135)

216. NPLII, *Les Faux-Saulniers*, p. 47-52

lui ressemble étrangement comme si l'écrivain projetait une part de lui-même dans un personnage. Nerval mêle fréquemment le genre épistolaire à d'autres catégories littéraires. Il faut y voir le signe de sa prédilection pour un type d'énonciation qui permette au sujet : d'une part de se mettre à distance ; d'autre part de communiquer. Mettre en scène et en relief l'oeil du lecteur, c'est intérioriser un jugement extérieur, afficher la multiciplité des points de vue et des opinions. C'est donc relativiser, mettre en cause et en crise son propre discours. Ainsi, le feuilleton-roman se présente d'emblée comme un roman par lettres : le récit des *Faux-Saulniers*, parce qu'il s'insère dans la forme épistolaire, est déjà discours transitif avant d'appartenir au genre narratif. La destination est déterminante dès lors que s'affichent ces mots :

"Au Directeur du "National" (217)

Le désir de communiquer avec le lecteur de la manière la plus directe possible s'accroît à proportion de l'interdit. Nerval met sa stratégie énonciative au service de sa volonté d'épanchement, créant ainsi une complicité avec le lecteur. Les narrateurs nervaliens ne se contentent pas d'un destinataire unique, ponctuant leurs récits d'adresses au lecteur. Ces invocations contribuent à situer le *lector in fabula*. Le discours du narrateur, contribue, par sa transitivité, à créer en creux une forte présence du destinataire. Le 13 décembre 1830, Nerval emprunta *Les Contes ou nouvelles Récréations et joyeux Devis* de Bonaventure des Périers (218). S'il n'y fait dans son oeuvre aucune allusion, l'art du récit dont fait preuve le conteur du XVIème siècle a pu lui servir d'exemple. L'oeuvre de Bonaventure des Périers est en effet remarquable par la complicité qu'elle instaure entre le lecteur et le narrateur : le "devis" a un caractère oral et participe davantage du discours que du récit. Le dialogue constant de Nerval avec son public, dans les récits de voyage comme dans les nouvelles, donne à ses textes une familiarité, une bonhomie commune à tous les devisants et auteurs plaisants. Dans *Les Filles du Feu* et en particulier dans "Sylvie", les tirets, ménageant comme des apartés avec le lecteur, réactualisent en permanence le discours :

"Plus loin que Louvres est un chemin bordé de pommiers dont j'ai vu bien des fois éclater dans la nuit comme des étoiles de la terre : c'était le plus court pour gagner les hameaux. - Pendant que la voiture monte les côtes, recomposons les souvenirs du temps où j'y venais si souvent." (219)

L'usage de la première personne du pluriel instaure un espace commun entre le lecteur et le narrateur. Bien que Nerval dise souvent appartenir au génie et à l'aristocratie du mérite, il ne se réfugie pas toujours dans les nuées de la poésie hermétique et recherche un contact étroit

217. Ibid. , p. 4

218. H. Brunet et J. Ziegler, "Gérard de Nerval et la Bibliothèque nationale", in *Etudes nervaliennes et romantiques IV*, Presses universitaires de Namur, 1982, p. 40

219. NPLIII, *Les Filles du Feu*, "Sylvie", p. 544

avec ses lecteurs. En cela, il reste fidèle à l'état d'esprit des conteurs réunissant leur auditoire autour d'un cercle chaleureux. Le feuilleton-roman des faux-saulniers est extrêmement ouvert, inclusif. Non content de critiquer la discrimination et la censure, Nerval met en place une stratégie d'énonciation pluraliste et plurivoque caractéristique de toute démocratie digne de ce nom. Son texte est un forum libre ; il va jusqu'à laisser la parole aux lecteurs mécontents :

"P.-S. On nous adresse la lettre suivante :

"Monsieur,

"Permettez-moi de rectifier, dans votre feuilleton du 8 décembre, une erreur de détail (...)" (220)

De manière moins évidente sans doute, d'autres oeuvres de Nerval vont au-devant du jugement d'un lecteur fictif ou réel (221). L'oeuvre dernière elle-même se place sous le signe de la communication, multipliant également les tirets. Ils indiquent un décalage entre le personnage et le narrateur et une concession au lecteur :

"Je cherchai longtemps la tombe d'Aurélia, et je ne pus la retrouver. Les dispositions du cimetière avaient été changées, - peut-être aussi ma mémoire était-elle égarée ..." (222)

Ce décalage se réalise au profit d'un rapprochement avec le lecteur. L'écriture transitive d'*Aurélia* doit être mise en rapport avec la philosophie fraternelle, avec les idéaux humanitaires qui se font jour dans ce texte. Nerval exprime son désir de contact avec autrui par cette prise de parole incessante. Son narrateur va plus loin puisqu'il veut agir sur autrui par cette parole qui est un don au lecteur et une manière de racheter sa jeunesse frivole :

"(...) je croirai avoir fait quelque-chose de bon et d'utile en énonçant naïvement la succession des idées par lesquelles j'ai retrouvé le repos et une force nouvelle à opposer aux malheurs futurs de ma vie." (223)

Le sentiment d'avoir une mission auprès du lecteur, une expérience à lui faire partager est omniprésente chez Nerval (224). La communication directe qu'il instaure avec lui donne au

220. NPLII, *Les Faux-Saulniers*, p. 134

221. "En lisant les pages de ce journal, tu souris, n'est-ce pas ?" (NPLII, *Voyage en Orient*, p. 514)

222. NPLIII, *Aurélia*, p. 726

223. *Ibid.*, p. 731

224. Elle s'exprime déjà dans *Les Faux-Saulniers* :

"Pardon de vous parler encore de moi. Mais de même que la vie de l'abbé de Bucquoy me semble pouvoir éclairer toute une époque, - d'après le procédé bien connu d'analyse qui va du simple au composé, il me semble que l'existence d'un écrivain étant publique plus que celle des autres, qui cachent

texte toute sa modernité : philosophie sociale et philosophie de l'immortalité se rejoignent ici puisque c'est aux hommes futurs que Nerval adresse ses révélations. Partagé entre l'ironie et l'humour, entre le détachement suprême et l'accessibilité, Nerval retrouve par les voies de l'excentricité, dont le *réalisme* de la mise en scène est une composante, un chemin vers autrui.

Le dialogisme

Du dialogue au dialogisme, il n'y a qu'un pas (225). La stratification des instances énonciatives approfondit le dialogisme de l'écriture nervalienne. C'est en développant à l'extrême les virtualités polyphoniques de la satire que Nerval se met au-dessus de ses ennemis : on ne peut s'opposer plus clairement à l'autorité que par cette aptitude au dialogue et à la communication si l'on en croit la définition que donne Bakhtine de la parole autoritaire. D'après lui, celle-ci "demeure nettement isolée, compacte et inerte, "sa structure sémantique est **immobile et amorphe**, car parachevée et monosémique, son sens se réfère à la lettre, se sclérose." (226) Cette analyse de Bakhtine s'accorde avec l'idée de notre troisième chapitre selon laquelle le statisme et la fermeture symbolisent pour Nerval le conservatisme et l'ordre alors que le mouvement et l'ouverture expriment une joyeuse anarchie.

Selon Bakhtine, la satire est le seul genre poétique accessible au dialogisme de la prose. Les poèmes satiriques de Nerval obéissent-ils à cette loi, du reste discutable ? La satire nervalienne porte-t-elle en germe la polyphonie des oeuvres futures ? Dans une certaine mesure, la théâtralisation de nos satires versifiées prépare le dialogisme des oeuvres en prose. La polyphonie n'y est que plus évidente. Ainsi, *L'Enterrement de la Quotidienne* multiplie les personnages et les citations. *Les hauts Faits des Jésuites* présentent la satire religieuse sous forme dialoguée. Des voix étrangères investissent également certains des *Poèmes politiques*.

toujours des recoins obscurs, c'est sur lui-même qu'il doit au besoin donner exemple des faits ordinaires qui se passent dans une société. " (NPLII, p. 95)

225. "Le dialogue peut s'installer dans un discours, où il prend la place de l'énoncé en style indirect. Dans ce cas, un personnage vient se superposer au je initial implicite de l'auteur ; un tu (vous) d'un autre personnage vient se superposer au je initial implicite de l'auteur ; un tu (vous) d'un autre personnage se superpose au tu (vous) initial implicite du destinataire (...) Le dialogue devient un moyen de diversifier et de faire vivre l'exposé. C'est un dialogue au deuxième degré qui n'est pas sans artifice, même s'il tend vers le réalisme. Dès lors, il s'agit d'une figure : le dialogisme, dont parlent Fontanier (...), Littré, Lausberg, Robert. (B. Dupriez, *Gradus, Les Procédés littéraires*, 10/18, 1984, "Dialogue", p. 152)

226. M. Bakhtine, *Esthétique et Théorie du Roman*, "Bibliothèque des Idées", Gallimard, 1978, p. 161 (nous soulignons)

Le dialogue avec Victor Hugo rend plus vivant le poème "Les Doctrinaires", qui lui est d'ailleurs dédié :

A bas ! à bas ! les petits hommes !

Nous avons vu Napoléon.

Petits ! - Tu l'as bien dit, Victor, lorsque du Corse
Ta voix leur évoquait le spectre redouté,
Montrant qu'il n'est donné qu'aux hommes de sa force
De violer la liberté. (227)

Nerval interpelle le poète, lui rappelant l'engagement qu'il a pris en faveur de la révolution dans *Les Chants du Crépuscule* (228). Dans "En avant marche !", le poète entame un soliloque :

Que dis-je ? ... hélas ! hélas ! Tout cela, c'est un rêve,
Un rêve à jamais effacé ! ... (229)

L'interrogation, le changement brutal de tonalité après la désillusion expriment la division intérieure du sujet, propre à engendrer la critique : cette dualité interne est la source même de la dynamique scripturale qui interdit à l'esprit tout confort et toute satisfaction. Bien que le dialogisme n'investisse pas les meilleures poésies de Nerval, ces textes réaffirment tout de même l'ambivalence du sujet, prisonnier de sa double identité, partagé entre les imagos paternelles et maternelles :

Suis-je Amour ou Phébus ? ... Lusignan ou Biron ? (230)

La conjonction "ou", la locution "tour à tour" et le mode interrogatif disent le doute constitutif du sujet (231). Ce doute génère une écriture qui se remet sans cesse en cause.

227. NPLI, "A Victor Hugo. Les Doctrinaires", p. 308

228. Dans le poème "Dicté après 1830", Victor Hugo traite de "nains" les ennemis de la révolution tandis que les révolutionnaires sont comparés aux "fils des géants" (V. Hugo, *Oeuvres complètes, Poésie I, Les Chants du Crépuscule*, "Dicté après juillet 1830, "Bouquins", Laffont, 1985, p. 688 et 684)

229. NPLI, p. 312

230. NPLIII, *Les Chimères*, p. 645. "Amour" est le fils de Vénus, autrement dit, il renvoie au culte de la mère et de la nature. Phébus fait allusion au soleil et donc aux symboles paternels (comme G. Phébus, la famille Labrunie était originaire du Sud-Ouest.) Le deuxième hémistiche dit peut-être l'opposition entre une double figure de roi et un poète (Lusignan peut être un noble du Poitou ou un roi de Jérusalem). Il traduit également le paradoxe du couple formé par le roi sans victoires et le poète mort pour défendre la cause grecque (le deuxième Lusignan a été vaincu par Saladin).

231. Ces vers expriment l'alternance entre deux tonalités poétiques :

La digression n'organise pas seulement la structure globale des *Faux-Saulniers* comme l'a montré D. Sangsue (232). Elle informe plus généralement la syntaxe de la phrase nervalienne. L'abus des signes typographiques, et notamment des tirets, attire l'attention du lecteur sur l'incapacité du narrateur à s'en tenir à une pensée rectiligne. La parenthèse ouverte par les tirets est une arborescence du discours, une patte d'oie sur la ligne de l'énoncé. Elle traduit la multiplicité des voix infiltrées dans le texte, la polyphonie du discours. La polyphonie a pour origine le scrupule du narrateur, conscient de la relativité de la vérité. Ce dernier n'a pas plus tôt affirmé qu'il nuance et parfois réfute. Le tiret inclus dans le titre du feuilleton-roman - *Les Faux-Saulniers* - essaime dans le texte. A l'image de ce mot composé, l'oeuvre est un composé de différents points de vue :

" Admirez, s'il vous plaît, ma fermeté ; - je viens de me rendre au Palais de Justice.

On a souvent peur, - en pareil cas, - de ne sortir du parquet du procureur de la République que pour être guillotiné. - Je dois à la vérité de dire que je n'ai trouvé là que des façons gracieuses et des visages bienveillants." (233)

Malgré la satire évidente à l'égard de la tournure donnée alors aux débats sur la peine de mort, supprimée en 1848 puis restaurée, le point de vue commun, celui du "on", est mis à l'épreuve du réel. Il serait contraire à son projet et à son honnêteté d'atteindre son but par les mêmes moyens que ses ennemis, à savoir par le mensonge et le maquillage permanent de la vérité.

Ce chapitre met en évidence les trois paradoxes caractérisant le rire et l'écriture oppositionnels de Nerval. La première antilogie tient à la double postulation du sujet critique, à la fois juge et partie, esprit distancié et voix familière. Le deuxième paradoxe tient à la dualité de l'écriture oppositionnelle, prise entre le désir constructif et l'analyse permanente, entre la fragmentation et la fusion des genres. La troisième antinomie tient à la **duplicité** fondamentale mise en évidence par R. Chambers et à la profonde **honnêteté** intellectuelle de Nerval. Le dialogisme de la parole critique interdit à Nerval de figer l'énoncé et de rapporter la vérité à un seul point de vue. La critique des bourgeois et des fonctionnaires eux-mêmes connaît des nuances, ce qui, soit-dit en passant, lui a concilié nos faveurs. Si Nerval est ambigu, s'il adopte les tactiques du pouvoir, ce n'est jamais que par jeu. Il faudrait sans doute réintroduire la dichotomie opérée par V. Jankélévitch entre hypocrisie et ironie. Alors que le pouvoir est hypocrite et trompe pour abuser, Nerval est ironique. Il feint pour ridiculiser et

Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée

Les soupirs de la sainte et les cris de la fée.

232. D. Sangsue, *Le Récit excentrique, Gautier, De Maistre, Nerval, Nodier*, J. Corti, 1987

233. NPLII, p. 27

pour guérir. En effet, il ne cache jamais son jeu : montrer la feinte, révéler la tricherie annule la feinte et la tricherie.

CONCLUSION

Cette étude a démontré que Nerval n'avait pas entretenu avec l'esprit critique des rapports constants, déplaçant et travaillant sans cesse le sens de la notion : de la satire classique et libérale, directe et clairement ciblée, il s'est acheminé vers une critique plus diffuse, passant par la narration d'une expérience vécue. Cette tendance ne doit pas être comprise comme le signe d'une indifférence aux événements ou comme une fuite dans le rêve et la folie. Elle exprime d'abord un désir d'indépendance et la volonté de sortir de l'engrenage de la violence, le désir d'en finir avec les révoltes et d'amorcer une Révolution en profondeur. Elle répond également à la prise de conscience d'un mode de coercition non repérable à des événements spectaculaires mais présent dans la structure même de la société. Il ne s'agit donc pas seulement pour Nerval de s'en prendre à un homme ou à un régime mais à des systèmes d'oppression plus diffus et plus sournois, minant la liberté au quotidien. Il ne se contente donc pas de faire la satire d'un gouvernement et de ses lois mais dénonce les institutions oppressives qui perdurent par delà les secousses de l'histoire et les changements de couleur ou de décor : le clergé, les forces de l'ordre, la prison, l'administration sont au service du trône ou de l'Empire suivant les circonstances ; quant à l'hôpital psychiatrique, il est le dernier lieu où l'on traque les inadaptés sociaux. Il n'y a pas de place au-delà de cette prison des prisons, dernier cercle de cette progressive descente aux enfers que semble l'oeuvre de Nerval. Enfers de la société, enfers des bibliothèques. Au-delà, il y a la folie et la mort. Mais l'utopie sociale, qu'elle soit phalanstérienne, compagnonique, bucolique, orientale ou onirique, permet encore d'exprimer ce qui n'a pas droit de cité et de supporter l'insupportable par l'illusion d'un retour à l'unité perdue. L'utopie n'est pas innocente : elle dit l'impossibilité de trouver ici-bas le repos, le bonheur et la liberté ; elle offre à une société barbare, génératrice de misère et d'exclusions son image inversée.

De même que Nerval trouve une alternative à la satire et présente grâce à l'utopie socialiste le versant constructif de sa pensée politique, il parvient à dépasser la révolte qui l'anime contre les dieux paternels. Si l'écrivain signale de temps à autre l'oppression dont les femmes sont victimes, réduites à une impuissante oisiveté, monnayées, sacrifiées, c'est à l'image de certains philosophes contemporains. Sa prédilection pour les imagos maternelles est également à mettre en relation avec un problème d'identité. Son mythe oppositionnel s'enracine du côté de la mère ; sa révolte métaphysique trouve dans les déesses de la fécondité une alternative aux dieux tyranniques. Mais cette préférence et la tentation du parricide ne vont pas sans lui donner des scrupules. Que l'écrivain soit dans la vie affecté d'une certaine duplicité, tant d'un point de vue politique que d'un point de vue identitaire n'est sans doute pas

étranger à la recherche d'un compromis religieux, au repentir et à la réconciliation sensibles dans *Aurélia*.

La contestation nervalienne est donc ambivalente. De même que le rire de notre écrivain se détache pour mieux l'unir à son lecteur, l'analyse critique est le fondement d'une reconstruction dont l'utopie politique et le syncrétisme religieux sont les piliers. La jeunesse de l'écrivain est le temps de la satire et de la révolte. La maturité est le temps de la moisson : l'écrivain explore les voies de la réforme et propose de nouvelles valeurs. Désillusionné par la politique - elle n'apporte selon lui que des solutions superficielles aux injustices du siècle et sert davantage la réussite individuelle que l'intérêt général - Nerval se tourne vers la philosophie sociale. L'étude des tonalités de la critique a mis l'accent sur l'identification entre l'écrivain et Saturne. Cette figure mythologique, négatrice et féconde, est elle-même ambivalente, le caractère saturnien débouchant sur les saturnales et la mauvaise humeur sur l'humour. La critique est à l'art ce que la mélancolie est au caractère : elles sont indispensables à la perfection et à la beauté. Le génie naît de l'atrabile - et inversement - . C'est en critiquant la société libérale que Nerval trouve sa voie vers le socialisme, en protestant contre le fanatisme religieux et le culte de la raison que Nerval fonde son propre panthéon. Le rejet du matérialisme occidental et des croyances toutes faites l'incitent, après un détour par le foisonnement oriental des religions, à trouver le principe organisateur de sa spiritualité. Après avoir rejeté les cultes paternels, il instaure le culte du fils dont le caractère négateur est compensé par les valeurs fraternelles. C'est aussi en parodiant les stéréotypes et en se moquant de l'académisme que Nerval trouve les voies de la création et de l'originalité. Nous pourrions donc comparer les différents aspects de la protestation nervalienne aux phases du Grand Oeuvre alchimique, nous appuyant sur l'idée de Jung selon laquelle l'alchimie est "une rationalisation de l'expérience de la projection". Nerval lui-même autorise cette comparaison. Les représentants de l'écrivain et de l'artiste sont toujours, dans son oeuvre, des personnages en rupture avec l'autorité. Le processus alchimique se présente comme une mort suivie d'une renaissance et d'une phase fusionnelle. La mort est liée au noir, la renaissance au blanc, la fusion correspond au rouge (234) :

"La *nigredo* ou noirceur est l'état initial, qui est présent dès le début en tant que qualité de la *prima materia* (matière primordiale), du chaos ou de la *massa confusa* (masse confuse), ou produit par la décomposition (*olutio*, *separatio*, *divisio*, *putrefactio*) des éléments."

234. Opposant conscience des forces obscures et obscurantisme, Jung pense que les alchimistes ont symbolisé à travers leur art ce qu'ils percevaient de leur inconscient. (C. G. Jung, *Psychologie et Alchimie*, Buchet Castel, 1970, p. 319) On peut ajouter que, se présentant comme un art, qui est à la fois fabrication et parallèlement transformation de soi, l'alchimie offre une psychologie de la création.

"A la *nigredo* succède le lavage (*ablutio, baptisma*), qui conduit directement à l'*albedo* (passage au blanc) (...) Le *rubedo* suit dès lors immédiatement."
(235)

Ces différentes phases informent l'ordre narratif de nombreux épisodes et sont mises en abîme dans les récits d'initiation. Elles jalonnent la quête dont l'ensemble de l'oeuvre est représentatif. L'après 1830 est le temps de l'amertume : Saturne règne sur la satire noire et grinçante des *Poèmes politiques* comme elle règne sur l'oeuvre au noir (236). C'est le temps de la déconstruction des systèmes et des croyances acquises, qui aboutit au chaos et à la nuit passagère de la raison, comprise par Nerval comme une mort à soi-même. De cette expérience naissent les théories politiques et les convictions religieuses comme du chaos et du noir naît le cygne, symbole que Nerval associe à sa personne (237). Envers de son désespoir et de son amertume, les habitants de la cité que rêve le narrateur d'*Aurélia* sont vêtus de blanc. Le syncrétisme, la sensibilité fusionnelle, l'idéal communautaire résultent de cette conversion du noir au blanc. La fusion est le résultat de l'incandescence féconde, de la révolte des fils du feu. Elle s'exprime grâce au rouge qui éclate dans *Les Mémoires*, le "rubis" et la "fleur du soleil" symbolisant l'accomplissement du Grand Oeuvre (238). Les références de Nerval à l'alchimie ne sont pas synonymes de folie. L'alchimie symbolise le travail du sujet sur lui-même, transmutation inséparable de l'Oeuvre dans laquelle la phase de doutes et d'interrogations est indispensable (239). Le sentiment d'avoir atteint la perfection et l'immortalité grâce à la création littéraire, la conviction d'avoir réalisé en poésie le rêve éternel de l'alchimiste, n'ont-ils rien à voir avec le geste qui met fin à l'existence de Nerval ? Que reste-t-il à qui pense avoir accompli la fusion des contraires, dépassé l'opposition entre le doute critique et la foi et accompli sur soi un travail permettant d'atteindre au salut ? Cette hypothèse inverse la perspective biographique. Ce n'est pas seulement la vie qui agit sur l'oeuvre mais aussi l'oeuvre qui décide de la vie et de la mort. Elle représente un risque.

235. C. G. Jung, op. cit. , p. 299-300

236. "Enfin, le soixantième jour apparaît la couleur *noire*, qui caractérise le régime suivant ; 2. régime de *Saturne*." (*Les "Régimes" du Philalète* in S. Hutin, *L'Alchimie*, op. cit. , p. 117)

237. "La couleur blanche était symbolisée d'ordinaire par un cygne." (S. Hutin, *L'Alchimie*, op. cit. , p. 90)

238. NPLIII, p. 746 et 748 - On trouve l'écho de ces transformations chromatiques dans les textes alchimiques : "7. enfin, le régime du Soleil est caractérisé par l'apparition du rouge parfait (couleur du rubis), signe de l'accomplissement du Grand Oeuvre." (*Les "Régimes" du Philalète*, op. cit. , p. 117)

239. "L'homme, c'est la matière du Grand Oeuvre (...)" (S. Hutin, *L'Alchimie*, op. cit. , p. 98)

BIBLIOGRAPHIE

* : ouvrages cités dans la présente étude

R.H.L.F. : Revue d'Histoire littéraire de la France
Humaines

R.S.H. : Revue des Sciences

I - Oeuvres de Gérard de Nerval

**Oeuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Jean Guillaume et Claude Pichois, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", tome I, 1989

**Oeuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Jean Guillaume et Claude Pichois, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", tome II, 1984

**Oeuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Jean Guillaume et Claude Pichois, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", tome III, 1993

**Oeuvres*, édition publiée sous la direction d'Albert Béguin et Jean Richer, "La Pléiade" Gallimard, tome I, 1966

**Oeuvres*, édition publiée sous la direction d'Albert Béguin et Jean Richer, "La Pléiade" Gallimard, tome II, 1970

**Oeuvres complémentaires*, textes réunis et présentés par Jean Richer, Minard, "Nouvelle bibliothèque nervalienne, 7 volumes, 1959-1981

*"Le Carnet de "Dolbreuse", *Etudes nervaliennes et romantiques*, édité par G. Chamarat-Malandain, Presses universitaires de Namur, mars 1993, X, p. 13

II - Ouvrages consacrés à Nerval

*G. Barthélémy, *Le Voyage en Orient de Nerval et l'écriture de l'Orient, Nerval et les Figures de l'Altérité*, Doctorat Université Paris III, directeur P. Hamon

P. Bénichou, *Nerval et la Chanson folklorique*, J. Corti, 1970

C. Bomboir, "Les Lettres d'Amour de Nerval. Mythe ou Réalité ?", Namur, Presses universitaires de Namur, 1978

H. Bonnet, Vienne dans l'Imagination nervalienne, *R.H.L.F.* , Mai Juin 1972, p. 454-476

M. Brix, *Nerval Journaliste, 1826-1851*, Namur, Presses universitaires de Namur, 1986

V. Brombert, *La Prison romantique*, J. Corti, 1975

*C. Baudelaire, *Oeuvres complètes*,

*J. Bony, *Le Récit nervalien*, José Corti, 1990

*H. Brunet et J. Ziegler, "Gérard de Nerval et la Bibliothèque nationale", in *Etudes nervaliennes et romantiques* IV, Presses universitaires de Namur, 1982

- *M. Carle, *Du Citoyen à L'artiste, G. de Nerval et ses premiers Ecrits*, Presses de l'Université d'Ottawa, 1992
- *G. Chamarat-Malandain, "Dante et Diderot dans Les Nuits d'Octobre" in *L'Imaginaire nervalien et l'Espace de l'Italie*, Textes recueillis et présentés par M. Streiff Moretti, Université de Pérouse, 1988
- *G. Chamarat-Malandain, *Nerval ou l'Incendie du Théâtre, Identité et Littérature dans l'Oeuvre en Prose de Gérard de Nerval*, J. Corti, 1986
- G. Chamarat-Malandain, "Récit, Miroir, Histoire - Aspects de la Relation Nerval-Hoffmann", in *Romantisme* n° 20, 3ème trimestre 1978, p. 79-93
- G. Chamarat-Malandain, "Sources du Lyrisme et Lyrisme des Sources, Notes sur *Aurélia*", *Romantisme* n°6, 1973
- R. Chambers, "Frôler ceux qui rôdent : le Paradoxe du Saltimbanque", in *R.S.H.*, juillet-septembre 1977, p. 347-363
- R. Chambers, *Gérard de Nerval et la Poétique du Voyage*, J. Corti, 1969
- R. Chambers, *Mélancolie et Opposition, Les Débuts du Modernisme en France*, J. Corti, 1987
- *M. Collot, *G. de Nerval ou La Dévotion à l'Imaginaire*, "Le texte rêve", PUF, 1992
- *Gérard de Nerval, *L'Herne*, 1980
- *Gérard de Nerval, *Catalogue de l'exposition de la Maison de Balzac*, 18 décembre 1981-21 mars 1982
- *P. Destruel, *L'Expérience de la Temporalité*, Thèse de la Sorbonne nouvelle, 1992
- *A. Dumas, Causerie avec mes Lecteurs, *Le Mousquetaire*, 10 décembre 1853
- U. Eisenzweig, L'Espace imaginaire d'un Récit : Sylvie de Gérard de Nerval, "Langages", La Baconnière, Neuchâtel, Diffusion Payot, 1977
- S. Felman, "Lyrisme et Répétition chez Gérard de Nerval", *Romantisme* n° 6, 1973, p. 3-18
- F. Gaillard, "Nerval ou les Contradictions du Romantisme", *Romantisme*, n°1-2, 1971, p. 128-138
- J. Guillaume, *Masques et Visages*, Namur, Presses universitaires de Namur, 1988
- *J. Janin, *Le Journal des Débats*, 1er mars 1841
- *M. Jeanneret, "Ironie et Distance dans les Filles du Feu", *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1973, p. 32-47
- M. Jeanneret, "Narcisse, Prométhée, Pygmalion, Trois Figures de la Folie selon Nerval", in *Romantisme*, 1979, p. 111-118
- M. Jeanneret, *La Lettre perdue, Ecriture et Folie dans l'Oeuvre de Gérard de Nerval*, Flammarion, 1978
- *M. Marchetti, *Gérard de Nerval, Percorsi ironici*, Bulzoni editori, Roma, 1992
- *A. Marie, *Gérard de Nerval, Le Poète et l'Homme*, Hachette, 1955
- *M. Milner, "Religion et Religions dans le *Voyage en Orient*", in *Romantisme* n° 50, 1985, p. 41-53
- *G. Pascal, *Le Sourire de Gérard de Nerval*, V.L.B. éditeur, Le Castor astral, Québec, 1989
- *G. Schaeffer, *Une double lecture de Nerval : Les Illuminés et Les Filles du feu*, A La Baconnière, Neuchâtel, 1977

- G. Schaeffer, *Le Voyage en Orient de Gérard de Nerval, Etude des Structures*, "Langages", La Baconnière, Neuchâtel, 1967
- *M. Streiff Moretti, "Gérard de Nerval, Ecrivain politique", *RHLF*, Septembre Octobre 1976
- *M. Streiff-Moretti, *Le Rousseau de Gérard de Nerval : Mythe, Légende, Idéologie*, Bologna, R. Patron ; Paris, Nizet, 1976
- D. Tailleur, *L'Espace nervalien*, Nizet, 1976
- *B. Tristmans, *Textualités de l'Instable, L'écriture du Valois de Nerval*, Editions Peter Lang, Berne, 1989
- *M. Troussel, "L'Analyse graphologique de Nerval", *Les Etudes classiques*, T. LXI, 1993

IV - Ouvrages à caractère général

• Dictionnaires et encyclopédies

- *O. Ducrot, T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des Sciences du Langage*, "points sciences humaines", Seuil, 1972
- *B. Dupriez, *Gradus, Les Procédés littéraires*, 10/18, 1984
- **Encyclopedia Universalis*, 1985
- *Lalande, *Vocabulaire critique et technique de la philosophie*, P.U.F. , 1995
- **Le Petit Robert*, Société du nouveau Littré, 1970
- **Le Robert*, 1985
- **Le Robert, Dictionnaire historique de la Langue française*, 1992

• Ouvrages littéraires, historiques et philosophiques

- *Alexandrian, *Le Socialisme romantique*, Seuil, 1979
- *Apulée, *L'Ane d'Or ou Les Métamorphoses*, "Folio", Gallimard, 1975
- *D'Assoucy, *L'Ovide en belle Humeur*, Paris, C. de Sercy, 1664
- *C. Coypeau d'Assoucy, *Aventures burlesques de D'Assoucy*, Paris, C. Audinet, 1677
- C. Bailly, *Le Paradis du Sens*, "Détroits", Christian Bourgeois Editeur, 1988
- P. Barbéris, *Balzac et le Mal du Siècle*, Gallimard, 1970
- *P. Barbéris, *Prélude à l'Utopie*, P.U.F. , 1991
- *M. Bakhtine, *Esthétique et Théorie du Roman*, "Bibliothèque des Idées", Gallimard, 1978
- *M. Bakhtine, *L'Oeuvre de François Rabelais et la Culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, "Tel", Gallimard, 1970

- *R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, "Points", Seuil, 1953
- *R. Barthes, *Oeuvres complètes, Mythologies*, Seuil, 1993
- *C. Baudelaire, *Fusées, Mon Coeur mis à nu, La Belgique déshabillée*, "Folio", Gallimard, 1986
- C. Baudelaire, *Oeuvres*, "La Pléiade", Gallimard, 1961
- P. Bénichou, "Jeune-France et Bousingots", *R.H.L.F.*, mai-juin 1971
- *P. Bénichou, *Le Sacre de l'Écrivain, 1750-1830, Essai sur l'Avènement spirituel d'un Pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, José Corti, 1985
- *P. Bénichou, *L'École du Désenchantement*, "Bibliothèque des Idées", Gallimard, 1992
- P. Bénichou, *Le Temps des Prophètes - Doctrines de l'Âge romantique*, Gallimard, 1971
- *J.C. Berchet, *Le Voyage en Orient*, "Bouquin", R. Laffont, 1985
- *D. Beresniak, *Franc-Maçonnerie et Romantisme*, "Janus", Chiron, 1987
- *P. Berthier, *Le Théâtre au XIX^{ème} siècle*, P.U.F., 1980
- *J.M. Bessette, *Il était une fois la Guillotine*, Editions alternatives, 1982
- *G. Bianquis, *Faust à travers quatre siècles*, Aubier, 1955
- *A. Billaz, *Les Écrivains romantiques et Voltaire, Essai sur Voltaire et le Romantisme en France (1795-1830)*, Presses universitaires de Lille, 1974
- A. Blavier, *Les Fous littéraires*, Editions Henri Veyrier, 1982
- J. Bony, "Le Dossier des Faux-Saulniers", *Études nervaliennes et romantiques*, n° 7, Presses universitaires de Namur, 1984
- *G. Bordonove, *Ces Rois qui ont fait la France, Louis-Philippe*, Pygmalion, Paris, 1990
- *P. Borel, *Madame Putiphar*, Edition Régine Desforges, 1972
- *C. Bourdigné, *La Légende joyeuse de Maître Pierre Faifeu*, Librairie Droz, Genève, 1972
- *R. Bourgeois, *L'Ironie romantique, Spectacle et Jeu de Madame de Staël à Gérard de Nerval*, Presses universitaires de Grenoble, 1974
- D. Brahim, *Théophile et Judith vont en Orient*, La Boîte à Documents, 1990
- *A. Breton, *Manifestes du Surréalisme*, "idées" Gallimard, 1963
- *R. Burton, *The Anatomy of Melancholy*, Everymans University Library
- *P.G. Castex, *Le Conte fantastique en France*, J. Corti, 1951
- J. Cazotte, *Le Diable amoureux*, "Folio", Gallimard, 1981
- *R. Chambers, *Mélancolie et Opposition, Les Débuts du Modernisme en France*, Corti, 1987
- Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, "G-F", Flammarion, 1968
- *L. Chevalier, *Classes laborieuses et Classes dangereuses à Paris dans la première Moitié du XIX^{ème} siècle*, Plon, 1958
- *Champfleury, *Les Excentriques*, Slatkine Reprints, Genève, 1967
- *M. Crubellier, *Histoire culturelle de la France*, "Collection U", 1974, Armand Colin

- S. Debout, *L'Utopie de Charles Fourier*, Payot, 1979
- *J.P. Delsol, *Le Péril idéologique*, Nouvelles Editions latines, 1982
- S. Dunn, *Nerval et le Roman historique*, Archives des Lettres modernes 193, 1981
- *J.C. Dupas, "Joseph Andrews : L'Excentricité - D'un Discours carnavalesé", in *L'Excentricité en Grande-Bretagne au XVIIIème siècle*, Presses universitaires de Lille III, 1976, 1er trimestre
- M. Eliade, *Traité d'Histoire des Religions*, Payot, 1986
- *R. Escarpit, *Byron*, Seghers, 1965
- **Evangile de Luc*
- **Evangile selon Matthieu*
- D.O. Evans, *Le Socialisme romantique : P. Leroux et ses Contemporains*, Rivière, 1948
- *A. Finkielkraut, *La Défaite de la Pensée*, "Essai", Gallimard, 1987
- *G. Ferréol, *Dictionnaire de Sociologie*, A. Colin, "Cursus", 1991
- *F. Fleuret et L. Perceau, *Les Satires françaises du XVIIème siècle*, Garnier, 1923R.
- *M. Foucault, *Histoire de la Folie à l'Age classique*, "Tel", Gallimard, 1972
- *M. Foucault, *Les Mots et les Choses, Une Archéologie des Sciences humaines*, "Bibliothèque des Sciences humaines, Gallimard, 1966
- *M. Foucault, *Surveiller et Punir*, "Bibliothèque des Idées", Gallimard, 1975
- *S. Freud, *Le Mot d'Esprit et sa Relation à l'Inconscient*, "Connaissance de l'Inconscient", Gallimard, 1988
- *S. Freud, *Moïse et le Monothéisme*, "Folio Essais", Gallimard, 1986
- *T. Gautier, *Emaux et Camées*,
- *J.W. Goethe, *Les Souffrances du jeune Werther*, "G-F", Flammarion, 1968
- J.W. Goethe, *Faust I et II*, "G.F", Flammarion, 1984
- J.W. Goethe, *Wilhelm Meister*
- *L. Goldmann, *Le Dieu caché, Etude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et le Théâtre de Racine*, "Bibliothèque des Idées", Gallimard, 1959
- *J. Gracq, *En lisant, en écrivant*, José Corti, 1980
- R. Graves, *Les Mythes grecs*, Fayard, 1967
- *G.W.F. Hegel, *La Phénoménologie de l'Esprit*, Aubier, 1941
- E.T.A.Hoffmann, *Contes, Fantaisies à la Manière de Callot*, "Folio, Gallimard, 1980
- *V. Hugo, *Ruy Blas*
- *V. Hugo, *Oeuvres complètes*, "Bouquins", Laffont, 1985
- *V. Hugo, *Romans*, III, "L'Intégrale", Seuil, 1963
- *V. Hugo, *Oeuvres complètes*, "La Pléiade", Gallimard, 1978
- *V. Hugo *Dernier jour d'un Condamné*
- *S. Hutin, *L'Alchimie*, "Que sais-je ?", P.U.F., 1951
- *V. Jankélévitch, *L'Ironie*, "Champs", Flammarion, 1964

- *R. Jasinski, *Les Années romantiques de Théophile Gautier*, Vuibert, 1929
- *C. G. Jung, *Psychologie et Alchimie*, Buchet Castel, 1970
- *C. Kerbrat-Orecchioni, "L'Ironie comme Trope", *Poétique*, février 1980, n° 41
- *J. Kristeva, *Soleil noir, Dépression et Mélancolie*, Gallimard, 1987
- *M. Kundera, *L'Art du Roman*, "Essai", Gallimard, 1986
- *J. de La Fontaine, *Fables*, Garnier, 1962
- A. de Lamartine, *Vie de Lord Byron*, Bibliothèque nationale, 1989
- *M. Laugaa, *La Pensée du Pseudonyme*, "Ecriture", PUF, 1986
- *S. Lavabre, *La Mélancolie et la poésie victorienne*
- *M. Leiris, *L'Age d'Homme*, "Folio", Gallimard, 1939
- *N. Lemercier, *La Panhypocrisiade*, Didot, 1819
- *B. Lerivray, *Guides bleus, Guides verts et Lunettes roses*, Cerf, 1975
- P. Leroux, *Oeuvres 1825-1850*, Genève, Slatkine Reprints, 1978
- M. Lever, *Le Sceptre et la Marotte*, Fayard, 1983
- *G. Lukacs, *Le Roman historique*, "Payothèque", Payot, 1972
- *K. Marx, *L'Ideologie allemande*, Editions sociales, 1969
- C. Mauron, *Des Métaphores obsédantes au Mythe personnel*, Corti, 1964
- *B. Mély, *J.J. Rousseau un Intellectuel en Rupture*, "Voies de l'Histoire", Minerve, 1985
- *G. Mendel, *La révolte contre le Père, Une Introduction à la Sociopsychanalyse*, Payot, 1986
- *M. Milner, *Le Diable dans la Littérature de Cazotte à Baudelaire*, José Corti, 1960
- *J.B. Molière, *Le Misanthrope*
- *M. Montabrut, "Tristram Shandy ou les Paradoxes de l'Excentricité", in *L'Excentricité en Angleterre au XVIIIème siècle*, Presses universitaires de Lille III, 1976, 1er trimestre
- *H. Morier, *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*
- *B. Mouralis, *Les Contre-Littératures*, P.U.F., Collection "Sup", 1975
- C. Nodier, *Les Démons de la Nuit*, Union générale d'Editions, 1980
- *Oulipo, *Atlas de Littérature potentielle*, "Idées", Gallimard, 1981
- G. Poulet, *Trois Essais de Mythologie romantique*, J. Corti, 1966
- *M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, "Idées", Gallimard, 1954
- *R. Rémond, *Introduction à l'Histoire de notre Temps*, "Points Histoire", 1974
- *R. Rémond, *La Vie politique en France*, Armand Colin, 1969
- *J.P. Richard, *Microlectures*, "Le Nom et l'Ecriture", "Poétique", Seuil, 1979
- *J.P. Richard, *Poésie et Profondeur*, Seuil, 1976
- *M. Robert, *Roman des Origines et Origines du Roman*, "Tel", Gallimard, 1990
- H. Royet, Bucquoy, Casanova, Nerval : Littérature d'Evasion, édité par l'auteur, Cologny, Suisse

- *R. Ruyer, *L'Utopie et les Utopies*, P.U.F. , 1950
- H. de Saint-Simon, *Le nouveau Christianisme et les Ecrits sur la Religion*, Seuil, 1979
- *D. Sangsue, *Le Récit excentrique, Essai sur la Postérité de l'Antiroman à l'Epoque romantique*, Gautier, De Maistre, Nerval, Nodier, J. Corti, 1987
- *J. Starobinski, *Montaigne en Mouvement*, Gallimard, 1982
- *Stendhal, *Courrier anglais, Le Divan*, III
- E. Sue, *Les Mystères de Paris*
- *Tabarin, *Les Fantaisies du Farceur Tabarin*, Textes choisis et présentés par Y. Giraud, La Pensée universelle, 1976
- *H. Tellenbach, *La Réalité, le Comique et l'Humour*, "Sciences humaines", Economica, 1981
- *A. de Tocqueville, *De la Démocratie en Amérique*, "Bouquins", R. Laffont, 1986
- *P. Van Tieghem, *Le Romantisme dans la Littérature européenne*, "L'Evolution de l'Humanité", Albin Michel, 1969
- *Voltaire, *Le Dictionnaire philosophique*, "Religion", Garnier-Flammarion, 1964
- *E. Zola, *Oeuvres complètes*, troisième volume, "Bouquins", Robert Laffont, 1992

Ripley's — Believe It or Not!



GERARD de Nerval

1808 - 1855

CELEBRATED FRENCH POET,
FOR YEARS TOOK A DAILY
WALK IN THE PARKS OF PARIS
LEADING A LIVE LOBSTER
ON A LEASH

© 1961, King Features Syndicate, Inc., World rights reserved.

1. "La Multiplication des Homards" (Image diffusée par une agence de presse américaine en 1961) -

Signe de l'artiste.

Gervais



GÉRARD DE Nerval

Gervais l'auteur



2. Portrait de Gérard de Nerval dessiné et gravé par Gervais en 1854



4. Portrait de Gérard de Nerval par A. Lebour, exposé au salon de 1833.



5. Saturne dévorant ses Enfants, régénéré et régénérant : le mythe de Saturne évoque le caractère ambivalent de tout acte destructeur ou négateur (Aquin, *De Alchimia*, in C. G. Jung, *Psychologie de l'Alchimie*, Buchet-Castel, 1979, Figure 152)

Table des illustrations

1. "La Multiplication des Homards" (Image diffusée par une agence de presse américaine en 1961) - Image et légende empruntées au *Cahier de L'Herne* consacré à Gérard de Nerval en 1980 (Illustration 28)
2. Portrait de Gérard de Nerval dessiné et gravé par Gervais en 1854 (*Catalogue de l'Exposition de la Maison de Balzac*, 18 décembre 1981-21 mars 1982, Illustration 209 bis, p. VIII)
3. Généalogie fantastique, Collection Spoelberg de Lovenjoul à Chantilly (*Cahier de L'Herne*, Gérard de Nerval, 1980, Illustrations 8 et 10)
4. Portrait de Gérard de Nerval par A. Lebour, exposé au salon de 1833, *Cahier de L'Herne*, 1980, page de couverture. Cette pose, dite de "la main à la messelle", est typiquement mélancolique.
5. Saturne dévorant ses Enfants, régénéré et régénérant : le mythe de Saturne évoque le caractère ambivalent de tout acte destructeur ou négateur (Aquin, *De Alchimia*, in C. G. Jung, *Psychologie de l'Alchimie*, Buchet-Castel, 1979, Figure 152)

Table des Matières

<i>Remerciements</i>	1
<i>Abréviations</i>	2
<i>Introduction</i>	3
<i>Première partie : Les jugements politiques</i>	13
I - De la satire libérale au scepticisme politique - 1826-1830.....	16
1) L'engagement libéral.....	16
2) Les promesses de la poésie libérale.....	21
3) Révolte et désillusions.....	30
II - La revanche de l'imaginaire	34
1) Satan et le génie bafoué.....	34
2) Le magicien contre le militaire	36
3) Le sergent envoûté.....	38
III- Conquête d'une parole équitable - 1830-1838.....	39
1) <i>Les Odelettes</i>	39
2) Conservatisme et terrorisme.....	40
3) Le despotisme éclairé	43
IV - Journalisme d'opposition - 1838-1848.....	50
1) La censure voilée et dévoilée.....	52
2) Secrets et jeux de l'opposition.....	53
3) Mission de l'homme de lettres	56
4) Paradoxes sur la prison.....	57
Contexte politique.....	57
Les clichés républicains à l'épreuve.....	58
"Paradoxe et Vérité"	59

V- D'une seconde désillusion - 1847-1851	63
1) L'espoir	63
2) Le roman historique caduc	64
3) L'antiroman historique moderne	68
L'analogie et la dislocation	68
"La surveillance hiérarchique"	71
L'arbitraire et les privilèges	73
Le roman en pièces détachées	75
Lutte des races / lutte des classes	77
4) L'Orient occidentalisé	81
L'acculturation	81
Mythe et Histoire	84
VI- Intériorisation d'une philosophie sociale - 1852-1855	88
1) Les Prophètes rouges	89
2) Les Précurseurs du Socialisme	94
Folie du pouvoir, pouvoir de la folie	95
Le réformisme des illuminés	97
3) Depuis l'exil	100
Le "quadrillage" de l'Europe	100
"Epitaphe pour la Belgique"	101
L'aspect autobiographique	104
4) "le Paris obscur"	105
Réalisme	105
Réflexions sur la ville	106
Temps-travail et temps perdu	109
5) Vie communautaire et individualisme bourgeois	111
6) <i>Les Filles du Feu</i>	115
Une littérature "dépolitiquée"	118
L'histoire au féminin	120
Le sauvage, la femme, le fou	121
7) <i>Les Chimères</i>	124
8) L'histoire et l'utopie	126
Le malaise d'une génération	127
La mort des idéaux	128
L'utopie	134

Deuxième partie : Pour une nouvelle spiritualité.....	140
I - Rationnel et irrationnel.....	142
1) De la libre pensée à l'examen de conscience	144
L'influence de Voltaire.....	144
Culture française et culture allemande	147
Introduction aux poésies allemandes.....	149
Synthèse de la raison et de l'imagination.....	150
Un Roman à faire / Lettres d'Amour	151
Voltairiens et catholiques.....	154
Superstition, doute, syncrétisme	161
2) Eloge de l'irrationnel	164
La sensibilité contre la raison.....	165
Théomanie et "folie" politique.....	170
Illuminés et athées	172
Critique des illuminés.....	174
Le culte de la raison.....	175
Mort et régénération des dieux.....	178
Le Rêve et la Vie	181
II - La Révolte.....	186
1) Affinités des créateurs avec Satan	187
Contre le monopole spirituel de l'Eglise	187
L'orgueil satanique.....	188
La malédiction de l'inventeur	189
2) Une violente mise en cause de Dieu.....	191
Finitude des religions - éternité de la poésie	191
La lignée de Caïn.....	195
Contre le monothéisme.....	199
Religion du père et religion du Christ	203
Prométhée.....	206
3) Un satanisme nuancé.....	212
Le Carrousel	212
L'apprenti sorcier	216
Ni dieu, ni diable	220
Le diable (le peuple) et Dieu (l'Empereur)	224
L'Imagier de Harlem.....	227
De la révolte satanique au problème du salut.....	228

III - L'affirmation	242
1) Pour une esthétique fusionnelle.....	243
2) "Faire jaillir du désordre et des ruines la cité merveilleuse de l'avenir."	245
3) La religion réinventée.....	247
Le panthéon nervalien - syncrétisme.....	247
La religion originale de l'abbé de Bucquoy.....	248
4) Vers le dépouillement	250
Modernisation de la morale évangélique.....	250
Capharnaüm	251
<i>Troisième partie : Les Jugements sensibles</i>	255
I - L'espace des Premières Poésies	261
1) Patriotisme et universalisme.....	261
2) L'élan brisé.....	266
II - Le voyage excentrique.....	271
1) "Signé Fritz".....	272
2) L'attaché d'ambassade	275
3) "Une tournée de flâneur".....	281
4) Un trajet sinueux.....	284
5) L'errance	285
III - L'orientation maternelle des voyages.....	290
1) Le berceau de l'Occident	290
2) Terre maternelle et pouvoir patriarcal	296
3) Un trajet récurrent	299
IV - Par delà l'identité.....	305
1) "Je suis l'autre".....	306
2) Le masque satirique	312
3) Le partage du nom	313

V - L'ideal fusionnel.....	316
1) <i>Les Faux-Saulniers</i> (1850).....	317
Du cercle à la communauté.....	317
L'Enfer des vivants	319
L'enfer des bibliothèques	320
L'individualité collective.....	323
2) Voyage en Orient	324
Le cloisonnement inégalitaire	325
L'idéal unitaire	327
Le compagnonnage.....	330
3) La chaîne des êtres	333
4) La "conspiration" universelle	337
Répression de la folie	337
L'espace fusionnel.....	339
La solidarité.....	343
La communication	347
<i>Quatrième partie : Les Tonalités de la Critique.....</i>	354
I - Le "Malcontent".....	356
II - Spleen et véhémence	367
III - L'ironie - le rire de Saturne	373
1) L'ironie classique.....	373
2) L'ironie par antiphrase.....	376
3) l'ironie citationnelle.....	379
4) L'ironie romantique.....	381
IV - La culture populaire : les saturnales.....	392
1) Le rire carnavalesque	397
2) Nerval, écrivain facétieux.....	399
3) Vol et contrebande	405

V - L'humour et l'excentricité	408
1) Intertextualité excentrique	409
2) "une sorte d'alacrité vagabonde et discrètement fraternelle"	411
Les vagabondages de la plume.....	412
Les biais de la critique	413
La littérature potentielle	415
Le coq à l'âne.....	416
3) "une gentillesse d'accueil simple et cordiale"	417
Le dialogue.....	417
Le dialogisme	420
 <i>Conclusion</i>	 424
<i>Bibliographie</i>	427
<i>Table des illustrations</i>	434
<i>Table des matières</i>	435