

Gérard de Nerval, entre le réel et la folie

RICARD RIPOLL

Universidad Autónoma de Barcelona

Une tranche de vie est là, dont la présence nous interpelle, qui indique des mouvements au sein du texte; ou à l'inverse: le texte dévoile ce qui, autre part, en un lieu qui prétend s'opposer à toute fiction, devient réel à force de se dire. *Etre là*, en fait, indique la création permanente d'un espace où loge l'Autre, dans toute son imprécision, la création d'un lieu habité par les mots, éloigné de celui qui prétend dire l'angoisse qui le tenaille mais, en même temps, lieu qui devient –à force d'imaginaire– un gouffre où se perd cet étrange pouvoir du mot, de cette langue qui entoure le drame, la tragédie... *Ce prince d'Aquitaine à la tour abolie* nous mène, au gré de son écriture, vers des espaces d'une étrange beauté: celle de la folie que l'on perçoit sous le réel quotidien. Les mots de Nerval nous invitent à suivre cette folie pour déplacer les limites de notre propre sûreté. Suivre la folie, c'est découvrir un nouveau rythme, échapper au temps qui place soigneusement un livre après un autre, suivant l'impératif de la logique des dates de publication. Mais la chronologie apparente ne peut gommer la véritable logique de la création. Car, en chacun de nous, n'existe-t-il pas la peur atavique du *soleil noir de la Mélancolie*?

* * *

Gérard de Nerval naît le 22 mai 1808 et disparaît le 26 janvier 1855. Il s'agit de deux dates qui marquent les limites d'un épisode passionnant, celui qui met en scène la vie d'un écrivain n'ayant pas su –ou pas voulu– établir de frontières entre le rêve et la réalité. Mais aussi, et surtout, d'une écriture profonde qui annonçait –au milieu de la puissance romantique– les écritures radicales de notre époque.

S'il est vrai que la vie et l'oeuvre de Gérard de Nerval sont complémentaires, il n'en est pas moins vrai qu'il devient essentiel, dès que les dates sont fixées, de privilégier le texte car il suppose une opération d'ancrage biographique qui prétend rom-

pre les frontières du simple vécu. Ce texte, de plus, représente la prise –préhension du réel par le fictif– d'un texte qui traduit l'anecdote pour en faire une véritable charge vitale que le lecteur seul est susceptible d'amorcer.

Vie tragique, destin tragique. Gérard Labrunie, de son vrai nom, était fils d'un médecin qu'il ne connaîtra qu'à l'âge de six ans, et d'une mère qui partira à la rencontre de son mari, en Silésie, quand Gérard de Nerval n'avait que deux ans. Ce sera son oncle, Antoine Boucher, qui le prendra en charge et auprès duquel il vivra, à l'en croire, une délicieuse enfance dans le Valois. Ces premières années le marqueront à jamais: le souvenir de ce rêve doux deviendra, en suivant la ligne gratifiante de l'écriture, une réalité bénéfique dans *Petits Châteaux de Bohême* et provoquera quelques-unes des plus belles pages de son oeuvre. Ce souvenir l'accompagnera toujours jusqu'au point de distordre le temps et l'espace. Ce ne sera, en fait, que le premier épisode de cette écriture de la *distorsion*: là où le texte devient corps et l'écriture la torsion convulsive du souvenir.

* * *

Il n'est plus question –au fil de ce parcours vital– d'une simple représentation du temps et de l'espace. Il n'est plus question d'un décor planté au sein d'une fiction qui tenterait d'être en accord avec le réel. Il ne s'agit plus de représenter le monde. Il ne s'agit plus –mais quand cela s'est-il donc pensé de la sorte?– de faire voir ce que les mots cachent, de mettre des images aux mots, mais bien de créer, à partir d'un imaginaire du double –réel et fiction; temps et espace–, l'image d'un exorcisme des angoisses de l'auteur qui permet de nous situer face à la fatalité de sa vie qui domine entièrement le Temps et l'Espace.

Pour Nerval, le présent est le lieu de la folie qu'il faut vaincre par l'écriture: en niant l'instant fatal au travers de l'instauration du passé. Car le passé offre –grâce aux souvenirs– la possibilité du choix. Le présent est un cauchemar, l'espace fantasmagorique des incertitudes et de la confusion. Mais, malgré tout, il n'est pas question de le refuser sans plus, il est préférable de l'éviter, de le contourner. Nerval prétend démystifier ce présent dans *Les nuits d'Octobre*. Et, de la même façon, il faut élargir le champ temporel. Nerval s'agrippe au passé dans *Promenades et Souvenirs*: il veut «restaurer» ce qui n'existe plus, ce qui n'existe que dans la mémoire, afin de transformer l'instant en un véritable point de fuite et éviter, de la sorte, les affres d'un présent trop souvent réduit à la vie immédiate:

Malheureusement, la guitare est aujourd'hui vaincue par le piano, ainsi que la harpe; ce sont là des galanteries et des grâces d'un autre temps. Il faut aller à Saint-Germain pour retrouver, dans le petit monde paisible encore, les charmes effacés de la société d'autrefois.

La vie est autre part. Pour Nerval, il ne peut y avoir de coupure temporelle entre le Passé et le Présent:

Je le disais tout à l'heure, –mes jeunes années me reviennent,– et l'aspect des lieux aimés rappelle en moi les sentiments des choses passées. Saint-Germain, Senlis et Dammartin, sont les trois villes qui, non loin de Paris, correspondent à mes souvenirs les plus chers. La mémoire de vieux parents morts se rattache mélancoliquement à la pensée de plusieurs jeunes filles dont l'amour m'a fait poète, ou dont les dédains m'ont fait parfois ironique et songeur.

Le «sentiment des choses passées» construit un horizon –proche mais, en même temps, inaccessible– où se rejoignent le Moi et l'Autre: «[...] l'expérience de chacun est le trésor de tous.» (*Promenades et souvenirs*). A travers les descriptions de Paris et de Saint-Germain, dans *Promenades et Souvenirs*, le narrateur nous évoque son enfance et son adolescence. Ce passé est tout d'abord vécu comme temps et espace telluriques où s'originent les relations qui unissent les hommes au sol natal, cet enracinement à la terre où reposent les morts:

Il y a dans l'attachement à la terre, beaucoup de l'amour de la famille. Cette piété qui s'attache aux lieux est aussi une portion du noble sentiment qui nous unit à la patrie.

Le passé est le lieu des conflits résolus. Le narrateur, privé de la réalité de sa mère, tente de se fixer à la source même de la contrée à laquelle elle appartient. La nature parvient à suppléer la mère, cette mère presque fantasmagorique:

Je n'ai jamais vu ma mère, ses portraits ont été perdus ou volés; je sais seulement qu'elle ressemblait à une gravure du temps, d'après Prudhon ou Fragonard, qu'on appelait *la Modestie*.

Le passé récupéré est, avant tout, le rappel mystérieux de la terre assimilée à la femme mère et épouse, l'assise du présent dans une réalité originelle. Le passé devient donc, dans *Promenades et Souvenirs*, le temps de la protection, opposé au présent, temps du déchirement, de la déambulation (et non de la promenade, bénéfique). Le paysage subit ainsi les métamorphoses de l'esprit. Pour Nerval, la forêt possède la même vertu englobante ou protectrice que la maison. Le paysage tumultueux de Paris cède la place à une nature où le narrateur se sent libre

[...] entre une vallée boisée où serpente un fleuve et un parterre qui se dessine sur la lisière d'une vaste forêt.

Le passé n'est pas seulement celui des souvenirs personnels; il est aussi celui de l'admiration historique. Le chapitre second de *Promenades et Souvenirs* nous conduit au château de Saint-Germain. D'autres textes de Nerval dévoilent cet intérêt pour les châteaux –souvent associés à la femme– comme dans «Fantaisie» (*Petits Châteaux de Bohême*): un air «Qui pour moi seul a des charmes secrets!» provoque la vision d'«un coteau vert, que le couchant jaunît»,

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

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

Le château est ainsi l'image d'un paradis perdu. Pour Nerval, la vie est une errance qui vise la découverte de la pureté définitive. Le présent devient alors un temps aliénant, créateur d'un espace clos et difficile d'accès où le poète ne peut plus vivre désormais que dans le mirage du passé. Pour rompre cette immobilité, il lui faut récupérer le Réel.

* * *

Avec l'écriture du réel, Nerval confronte le passé et le présent, tout en essayant d'éviter le Temps. Mais, mot après mot, texte après texte, il arrive à inverser le mouvement de ses angoisses. L'espace devient alors le lieu de la folie. La réalité n'est plus apte à le délivrer de son mal; l'écriture apparaît à ce moment-là comme son seul salut. La description des rêves se transforme en thérapeutique dans *Aurélia*, de la même façon que la description de l'espace pouvait supposer un certain espoir de fuite dans *Voyage en Orient*. Nerval prétend étudier l'âme humaine à partir de ses visions, à la manière de *l'Ane d'or* d'Apulée ou de *la Divine Comédie* de Dante:

Je vais essayer, à leur exemple, de transcrire les impressions d'une longue maladie qui s'est passée tout entière dans les mystères de mon esprit; – 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.

Cette dernière remarque de Nerval, dans *Aurélia*, montre combien la relation écriture-thérapeutique est imposée de l'extérieur, et comment il va la transformer en puissance de création pour faire de son texte, non un simple journal de la folie, mais bien un oeuvre d'art, un véritable cri existentiel.

L'écriture de la réalité cède ainsi la place à la réalité de l'écriture. Il s'agit là d'une voie purement intérieure et donc qui échappe à la chronologie. La culmination de ce parcours atemporel est à rechercher dans les énigmes des *Chimères* qui signifient une recherche de l'Absolu de l'écriture et, en même temps, du Réel. Enigmes qui ne peuvent que traverser le temps à la recherche de Mallarmé ou de Rimbaud.

* * *

Dans *Les Nuits d'Octobre*, Nerval réfléchit sur le problème de l'écriture. Il illustre les thèses réalistes de Dickens et de «l'école du vrai» mais ne les adopte pas de façon dogmatique. Tout son texte n'est en fait que la recherche d'une écriture propre. C'est un récit initiatique où l'auteur crée et détruit selon les diverses étapes du voyage qui conduit à un *questionnement* central: faut-il adopter le roman? La chronique peut-elle intéresser? Quel réalisme choisir? Le lecteur participe à cette réflexion; le texte est une chronique qu'il découvre au fur et à mesure de sa lecture, se perdant au sein de la nuit parisienne avec Nerval, vagabondant de café en café, se retrouvant à Meaux. Mais la réflexion est aussi d'un autre ordre: le lecteur ne peut –comme Nerval– que s'interroger sur l'écriture, sur le réalisme –«Et d'abord est-ce que l'on croit à cette femme aux cheveux de mérinos?»– qui se montre tel un miroir qui relancerait par moment l'image de sa propre inscription.

Toute la première partie du livre (I à XV) était la quête d'un merveilleux extralittéraire que la nuit aurait dû faire éclore, mais le narrateur conclut: «(...) emportant dans ma pensée le vain fantôme de cette nuit». Cette quête d'une bohème romantique est substituée par la quête de l'écriture de la seconde partie (XVI à fin).

Cette «saga» de l'écriture est soutenue par le caractère du texte: la chronique. Mais il s'agit d'une chronique où se mêlent le réel et le rêve, le conscient et l'inconscient. Nerval s'inspire de Dickens. Dès les premiers chapitres, l'auteur nous donne ses jugements sur le réalisme:

Qu'ils sont heureux, les Anglais, de pouvoir écrire et lire des chapitres d'observation dénués de tout alliage d'invention romanesque!

Et il ajoute:

L'intelligence réaliste de nos voisins se contente du vrai absolu.

Le second modèle réaliste est celui prôné par «l'Ecole du vrai» et que Nerval illustre en «daguerréotypant» la réalité lorsqu'il retranscrit *in extenso* des affiches ou des pancartes de café:

Je me réfugiai dans un café, où je fus frappé par l'aspect d'une énorme affiche rouge conçue en ces termes:

PAR PERMISSION DE M. LE MAIRE (de Meaux)

MERVEILLE SURPRENANTE

Tout ce que la nature offre de plus bizarre:

UNE TRES JOLIE FEMME

Ayant pour chevelure une belle
TOISON DE MERINOS
couleur marron.

La transcription de l'affiche occupe une page entière. La dernière ligne indique le montant à payer pour assister à un tel spectacle:

Prix d'entrée: 25 centimes. –Enfants et militaires: 10 centimes.

Au terme de cette transcription littérale, Gérard de Nerval ajoute une note qui signale que

Tout, dans ces récits, étant véritable, l'auteur a déposé l'affiche aux bureaux de l'Illustration, où elle est visible (*Note de Gérard*).

La chronique sera pour Nerval le moyen de partir d'un réel, d'assurer son chemin. Mais il est bien évident qu'il s'agit de *son* réel (Paris et ses alentours). Son réalisme est véhiculé par ce mode d'écriture que Raymond Jean, dans *Lectures du désir*, analyse ainsi:

Une des idées auxquelles Nerval semble le plus attaché (...) est qu'il est impossible de séparer l'acte d'écrire et la vie.

L'écriture de Nerval porte son destin en elle-même. Le journalisme, qui l'a tant marqué de façon coercitive –pour des raisons économiques– est transcendé dans *Les Nuits d'Octobre*: il devient éthique. La description réaliste, l'observation, devient création. C'est toujours à partir du réel que s'élabore un certain fantastique. L'épisode du café de Meaux provoque un rêve qui constitue le chapitre dont le titre –«Capharnaüm»– est hautement significatif:

J'ose à peine analyser maintenant les sensations étranges du sommeil qui succéda à cette soirée. – Mon esprit, surexcité sans doute par les souvenirs de la nuit précédente, et un peu par l'aspect du pont des Arches, qu'il fallut traverser pour se rendre à l'hôtel, imagina le rêve suivant, dont le souvenir m'est fidèlement resté.

Ce rêve –l'autre face de la réalité, sur le plan magique– commence par des mots qui nous renvoient à *Aurélia*:

Des corridors, –des corridors sans fin! Des escaliers,– des escaliers où l'on monte, où l'on descend, où l'on remonte, et dont le bas trempé toujours dans une eau noire agitée par des roues, sous d'immenses arches de pont... à travers des charpentes inextricables! –Monter, descendre, ou parcourir les corridors,– et cela, pendant plusieurs éternités... Serait-ce la peine à laquelle je serais condamné pour mes fautes? (*Les Nuits d'octobre*).

Cette nuit-là, je fis un rêve qui me confirma dans ma pensée [...]. Je me perdis plusieurs fois dans le longs corridors, et, en traversant une des galeries centrales, je fus frappé d'un spectacle étrange [...]. (*Aurélia*).

La chronique est donc reconnaissance: l'univers décrit par l'auteur est connu du lecteur et reconnu par la mise en place de lieux et de personnages communs. Nerval, d'ailleurs, au fur et à mesure que le livre avance, atténue la bohème de la première partie (illustration du réalisme) refusant qu'elle ne devienne un merveilleux qui échapperait au lecteur:

Je n'avais guère, au fond, rencontré que d'honnêtes travailleurs, des pauvres diables avinés, des malheureux sans asile (...).

Le paysage n'est du domaine du merveilleux que lorsqu'il évoque la liberté, lorsqu'il évoque la fuite de l'enfer parisien:

L'air frais du matin, l'aspect des vertes campagnes, les bords riants de la Marne.

Nerval s'évade alors dans ces «planètes modestes». Le récit, pour un temps, peut s'ouvrir au repos, à la poésie, à l'exclamation de paix:

O nature, je te salue!

Ou bien:

Qu'il est doux pour un coeur sensible de voir lever l'aurore sur la Marne, à quarante kilomètres de Paris!

Il s'agit de la chronique d'un individu, d'un narrateur observant et s'observant: «Tiens, le mal de tête s'en va». Le narrateur crée sa narration à partir de sa propre divagation. Le réel s'inscrit au présent. Le temps de l'histoire et le temps de l'écriture prétendent se superposer. Mais, en deçà de ce calme, le mystère pointe, l'écriture interpelle l'imaginaire. Car le réalisme de Nerval répond à la volonté de rechercher l'autre face des faits. La chronique n'est pas simplement, pour lui, discours sur un réel mais discours total, englobant aussi bien des «faits quotidiens» qu'une sur-réalité latente qui explose lors des crises textuelles que sont les rêves. Mais l'onirisme est encore du domaine du réel. La fiction, en fait, ne naît que de l'écriture vagabonde. Il existe, en effet, un fantastique du déplacement. Paris regorge de banalité, de réel au mauvais sens du terme; en revanche, la campagne est promesse d'une réalité autre, étrangère à la ville et de ce fait étrange. Le voyage contribue au fantastique et au rêve: le souvenir (leitmotiv et base de l'écriture nervalienne) est le point de liaison entre réel et rêve:

Mon esprit, surexcité sans doute par les souvenirs de la nuit précédente (...) imagine le rêve suivant, dont le souvenir m'est fidèlement resté.

Souvenir qui n'est que simple extase. Le réel est la base référentielle de Nerval mais, en aucun cas, celui-ci n'assujettit son écriture. Bien au contraire, il étend les reflets de son pouvoir démystificateur: «Le vrai, c'est le faux»; «Le réel est ce qu'il peut». Il n'y a pas de frontière entre réel et rêve. L'écriture s'instaure comme un voyage entre le fait et l'effet, entre deux mondes inséparables: celui de la raison objective, celui de la passion qui amène à aimer les choses, à les comprendre et à les transformer. La fiction est vraiment, alors, la transformation du réel. L'écriture devient art, une invitation au voyage, une distance posée là entre le possible et l'impossible, entre ce qui est et ce qui serait souhaitable. L'écriture devient ainsi folie. Nerval, en se regardant –le miroir symbole de la folie– pénètre dans ce monde du double où l'écriture se questionne –«Tâche maintenant de découvrir la clef des champs!»–. Aurélia pointe déjà. Nerval fait de l'écriture le miroir de son moi. Il est le réel (Gérard de Nerval), au-delà de son pseudonyme: son image reflétée, déformée, c'est la folie. Entre eux deux s'inscrit l'écriture. Pour Nerval, l'écriture crée le lieu de sa propre angoisse: angoisse du Dire; angoisse du Temps.

* * *

D'ailleurs, Raymond Jean écrivait, à propos de *Sylvie*, dans *Lectures du désir*:

Nerval dévoile et tente de dominer en même temps l'angoisse du temps qui le hante.

Cette angoisse hante d'autant plus Nerval qu'elle remet en cause les amours passées. Le temps rompt l'idéalisation provoquée par son trajet si l'on prétend le remonter à rebours. Nerval se rend compte que revenir sur le passé est une entreprise dangereuse car elle peut ternir l'image de la femme idéale:

Depuis un an, je n'avais pas encore songé à m'informer de ce qu'elle pouvait être d'ailleurs: je craignais de troubler le miroir magique qui me renvoyait son image.

Angoisse du temps: angoisse du mouvement. De ce qui échappe à notre rythme, de ce qui paraît immobile lorsque nous fuyons vers un futur qui nous éloigne de l'Autre. Cet Autre qui reste dans ce passé mythique jusqu'au moment où nous sommes coupables de son extraction. Car vivre, c'est extraire incessamment, c'est déplacer l'idéal:

Les illusions tombent l'une après l'autre, comme les écorces d'un fruit, et le fruit, c'est l'expérience.

Quel est donc, pour Nerval, cet idéal? Il réapparaît dans plusieurs écrits et, dans «Adrienne» (Chap. II de *Sylvie*), il est présenté avec les mêmes mots que dans le poème «Fantaisie» de *Petits Châteaux de Bohême*:

Je me représentais un château du temps de Henri IV avec ses toits pointus couverts d'ardoises et sa face rougeâtre aux encoignures dentelées de pierres jaunies, une grande place verte encadrée d'ormes et de tilleuls, dont le soleil couchant perceait le feuillage de ses traits enflammés.

Les mêmes couleurs y sont évoquées: «un coteau vert, que le couchant jauni». Mais l'idéal est fugitif. Sylvie n'échappe pas au temps qui passe, à l'oubli:

Et Sylvie que j'aimais tant, pourquoi l'ai-je oublié depuis trois ans?

Nerval marque cette angoisse du temps en le dévoilant avec un accent de désespoir martelé dans la citation par la rime interne «tant» / «ans». Cette recherche abrupte des origines le mène sur une pente sans retour, jusqu'au fond de l'oubli: il lui faut ressusciter le passé, malgré la blessure qui se dessine au bout de cette existence dont l'issue fatale est peut-être déjà inscrite, là, dans cette phrase lancée dans les ténèbres du souvenir:

Vous n'avez rien gardé de tout ce passé!

Car pour Nerval, promenades et souvenirs sont nécessaires afin de donner forme présente à un passé où pèsent les origines. «Othys, Montagny, Loisy, pauvres hameaux voisins, Châalis – que l'on restaure». Le paysage concourt à effacer le cycle fatal du temps. De là, l'amour pour l'architecture classique, pour «les châteaux de briques», pour les traditions:

– Demain, les archers de Senlis doivent rendre le bouquet à ceux de Loisy. Ces mots, fort simples, réveillèrent en moi toute une nouvelle série d'impressions: c'était un souvenir de la province depuis longtemps oubliée, un écho lointain des fêtes naïves de la jeunesse.

Non seulement par le paysage, la promenade, Nerval tente de revivre le passé, mais aussi à travers les femmes, par la ressemblance toute subjective de deux visages, de deux voix:

La ressemblance d'une figure oubliée depuis des années se dessinait désormais avec une netteté singulière.

Appel, à travers le temps, du désir surréaliste: la femme comme connaissance (André Breton); «Je t'aime à travers toutes les femmes» (Eluard). Fusion du passé et du présent dans un véritable état a-temporel de l'amour:

Aimer une religieuse sous la forme d'une actrice!... et si c'était la même!

Avant de proclamer «le rêve est une seconde vie», Nerval clame que le souvenir est la vie. Encore le thème du double qui s'exprime dans cette phrase:

En me retraçant ces détails, j'en suis à me demander s'ils sont réels, ou bien si je les ai rêvés.

Et pourtant, il faut bien choisir, s'inscrire dans un lieu ou un autre, s'affirmer à partir d'une position fixe... Le déplacement crée les figures de la folie. Mais «Là était le bonheur peut-être; cependant...». Les points de suspension ouvrent sur le néant, sur un temps tout-puissant que Nerval tente de dominer. Cependant... l'inexprimable, l'indicible est là.

* * *

La lecture du texte nervalien dévoile combien tout – ce «tout» renvoyant à la matière textuelle, en premier lieu – s'oppose et finit par se rejoindre. L'écriture atténue la folie. La réalité envahit la fiction. Mais le mouvement nervalien parvient à imposer la relation. Ainsi se regardent le discours et le langage; l'individuel (basé sur une expérience, scandé par le souvenir) et l'universel (qui sera, plus tard, exploité par les surréalistes). L'écriture rejoint le discours et la folie, le langage. Nerval a construit de la sorte les bases d'une poétique à venir.

Avec *Aurélia* nous pénétrons dans un univers double où tout sens naît de l'ubiquité. La transparence, vers laquelle tendait l'écriture nervalienne dans les oeuvres précédentes, se voile ici d'une aura méta-linguistique. Car, alors que dans *Les Nuits d'Octobre* l'écriture était un moyen thérapeutique, dans *Aurélia* celle-ci est l'objet même de toute écriture. Selon l'expression de Raymond Jean, *Aurélia* est «un acte d'écriture».

Pour Nerval, l'écriture est double: elle prend ses racines dans la réalité et elle puise sa force dans la fiction. Tout le début de *Aurélia* est sur-codé: *l'âne d'or* d'Apulée, *la Divine Comédie* de Dante. La fiction des grands écrivains participe à la réalité du narrateur: échos, aussi, du roman de Cervantès dont le personnage ne sépare pas réalité et fiction. L'écriture s'affirme alors comme création totale et non comme représentation. *Aurélia* intègre le dédoublement personnage / narrateur; l'écrit prend une importance considérable: «je vais essayer (...) de transcrire»; «je ne voulais pas tarder un instant à lui écrire»; «on me donna du papier».

L'écriture nervalienne débouche souvent sur le discours. Avec *Aurélia* le mouvement est inverse: le discours ouvre sur l'écriture. Le narrateur impose sa présence – «Le rêve est une seconde vie» – pour s'effacer de suite, et c'est alors le personnage qui poursuit le récit. Ce mouvement est tout à fait intéressant car il introduit *Aurélia* dans une course vertigineuse où la réalité et la fiction vont se côtoyer.

Avec l'écriture Nerval tentait de concilier le «je-personnage» avec les autres personnages de la fiction. Avec le discours, il veut rétablir un lien entre le narrateur et le lecteur fictif. Le discours apparaît donc comme un moyen de communication, une instance qui veut échapper au récit temporel (voué à une fin) pour s'instaurer au sein d'un espace autre. Mais le discours a une autre fonction: celle de réunir les germes du

récit. En effet, la première phrase – «Le rêve est une seconde vie» – n'est que le noyau du livre premier de *Aurélia*. Tout est concentré dans les deux premiers paragraphes. Le discours devient donc l'annonceur du récit, le créateur d'une écriture qui en est le corollaire.

Avec l'écriture, Nerval voyage jusqu'au bout des mots. Un voyage qu'il extériorise, car les mots s'inscrivent sur le papier. En revanche, la folie n'offre que des images: il s'agit d'un voyage intérieur qui ne peut être réellement retranscrit. Mais, ainsi que l'écriture, la folie apparaît sous le double aspect de la réalité et de la fiction. La réalité, c'est l'internement de Nerval; la fiction en est l'exploitation par l'intermédiaire des rêves:

Je vais essayer (...) de transcrire les impressions d'une longue maladie qui s'est passé tout entière dans les mystères de mon esprit.

Errances, dispersion, double, univers liquide: le texte marque les indices de la folie nervalienne. Cet univers «liquide», dont les limites sont facilement franchies, impose ses images au fil du texte: «je me sentais plongé dans une eau froide», et provoque l'ambiguïté, car le miroir joue le rôle de «liquidité» en déterminant un des aspects de la folie: le reflet. Les miroirs sont multiples dans *Aurélia*; à travers eux le narrateur intériorise le double (réalité / fiction du reflet):

Une glace très haute se trouvait derrière nous. En y jetant par hasard un coup d'oeil, il me sembla y reconnaître A...

Miroir liquide des passages fantasmagoriques de l'être: voyage vers l'exclusion, extraction du Moi qui s'abandonne dans cette Nef des Fous du Moyen-Age citée par Foucault dans son *Histoire de la folie à l'âge classique*. Mais entre le Moi qui reste quelque part – en ce lieu sûr de l'écriture – et le Moi qui est voué au rejet n'existe-t-il plus aucune chaîne?

Je crus comprendre qu'il existait entre le monde externe et le monde interne un lien; que l'inattention ou le désordre d'esprit en faussaient seuls les rapports apparents et qu'ainsi s'expliquait la bizarrerie de certains tableaux semblables à ces reflets grimaçants d'objets réels qui s'agitent sur l'eau troublée.

La folie côtoie le «pan-déterminisme» (Todorov) de Nerval. Il n'y a pas de scission pour l'auteur entre matière et esprit: «Tout se correspond». Todorov écrit, dans *Introduction à la littérature fantastique*:

Le pan-déterminisme a comme conséquence ce qu'on pourrait appeler la «pan-signification»: puisque des relations existent à tous les niveaux, entre tous les éléments du monde, ce monde devient hautement signifiant (...) avec Nerval: l'heure à laquelle on est né, le nom de la chambre, tout est chargé de sens.

Et ce pan-déterminisme se poursuit avec les métamorphoses:

[une dame] entoura gracieusement de son bras nu une longue tige de rose trémière, puis elle se mit à grandir sous un clair rayon de lumière, de telle sorte que peu à peu le jardin prenait sa forme, et les parterres et les arbres devenaient les rosaces et les festons de ses vêtements.

Ou bien, un peu plus loin:

(...) d'autres revêtaient, dans leurs transformations, la figure des bêtes sauvages, des poissons et des oiseaux.

De cette folie naît un langage. Contrairement au discours qui était individuel, ce langage tend à l'universel. Quel est-il? Citons une phrase d'un «anti-psychiatre», David Cooper, dans *Le langage de la folie*:

Le langage de la folie n'est rien de plus ni de moins que la réalisation du langage. Nos mots commencent à toucher l'autre, et c'est là que gît le danger de la folie: quand ils disent leur vérité. Le danger, le seul danger de la folie, c'est la violente dénormalisation des mots insignifiants et des mondes de la sécurité.

Ce langage échappe malgré tout à Nerval. L'auteur était au confluent de l'écriture (en tant que thérapeutique) et de la folie (en tant que langage), allant de l'un vers l'autre, poussé par une force supérieure qu'il ne pouvait pas dominer, si ce n'était par le travail onirique. La force de cette écriture de la folie n'apparaîtra, dans toute sa violence, que quelques années plus tard avec l'oeuvre de Lautréamont. Nerval inaugure une nouvelle forme de poésie, c'est le précurseur d'une poésie totale et ne voit-on pas déjà, dans cet extrait de *Aurélia*, le ton magnifique de la folie de Maldoror?

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.

En effet, Maldoror n'est plus déjà très loin. La folie devient de plus en plus *autre chose* qu'une simple maladie: un véritable acte de création *contre* le Créateur, une façon de refuser les «mots insignifiants» et «les mondes de la sécurité». Nerval, d'une certaine manière, a ouvert la voie à cette littérature de la folie qui, dès la fin du XIX^{ème} siècle, prétendait *réaliser le langage*.

* * *

Aurélia devient vraiment cette *oeuvre d'ouverture*. Nous pouvons détacher trois mouvements dans ce texte:

Le premier correspond à la première partie. Là, l'écriture tend vers la folie; et la folie vers l'écriture, selon le mouvement onirique. Car le rêve en est le stabilisateur: il y assure un certain équilibre. Cependant, il y a des rêves bénéfiques – alors l'écriture est libératrice–; et des rêves maléfiques – alors la folie hante l'expérience et le réel:

«D'immenses cercles se traçaient dans l'infini, comme les orbes que forme l'eau troublée par la chute d'un corps».

Tout porterait à croire que la folie s'insinue, destructrice: «cercles», «eau troublée», et pourtant ce rêve est qualifié de «vision céleste» car une force supérieure est là, qui protège:

(...) une divinité, toujours la même, rejetait en souriant les masques furtifs de ses diverses incarnations.

Le rêve constitue donc le point d'ancrage qui permet les passages du réel à la fiction, de l'écriture à la folie. Ainsi, le réel et l'onirique se superposent joignant les doutes et les certitudes: «Un soir, je crus avec certitude»; «Il me semblait». Le nom devient lui-même objet de suspicion: «Aurélia» ou «A***» ou simplement «A...»: il s'efface peu à peu, jusqu'à disparaître. Nerval nomme l'innommable. Il nous entretient, en fait, d'une absence. Le nom propre devient lettre, c'est-à-dire inscription de l'écriture au sein du réel. Encore une fois, le thème du double manifeste son emprise sur le texte. Le narrateur se voit marcher, il se dédouble: image parfaite de la folie. Le «voir» est étrangement présent dans le récit:

Je sortis de la chambre et je me vis sur une terrasse disposée en parterre.

Désormais, il y a deux *je*: un *je* qui observe, qui regarde (le je-narrateur) et un second qui agit (le je-personnage):

(...) ils se livraient des combats auxquels je prenais part moi-même.

Nous pouvons déjà pressentir les rapports qu'entretiennent écriture et folie: les rêves participant tantôt à l'une et à l'autre sans jamais assurer, pourtant, la stabilité recherchée. Pour le narrateur, c'est tout un monde qui s'écroule:

J'avais troublé l'harmonie de l'univers magique où mon âme puisait la certitude d'une existence immortelle.

Après avoir proclamé que «Le rêve est une seconde vie», voilà que la Mort pénètre au sein du récit. Le narrateur échappait à la folie en échappant à la vie. La difficulté d'écrire, les crises... appartenaient à un monde que le narrateur fuyait en recherchant la «seconde vie» ou «l'épanchement du songe dans la vie réelle». Mais

peine perdue. Il ne peut que reconnaître la Mort et rechercher non plus l'immortalité mais le salut.

Le premier mouvement était horizontal, symbolisé par les corridors, lieu de folie: «Je me perdis plusieurs fois dans les longs corridors». Il va être substitué par un lieu de «grâce», la tour:

J'étais dans une tour, si profonde du côté du ciel, que toute mon existence semblait devoir se consumer à monter et à descendre.

Le deuxième mouvement de *Aurélia* est donc vertical (il correspond à la seconde partie du livre). La folie n'est plus «autre»; elle appartient à la réalité:

Ma chambre est à l'extrémité d'un corridor, habité d'un côté par les fous, et de l'autre par les domestiques de la maison.

L'écriture qui, dans la première partie, était prisonnière des rêves, se libère totalement: «Peu à peu, je me remis à écrire et je composai une de mes meilleures nouvelles». L'eau même n'est plus trouble: «On me mit au bain, et je me crus servi par les Walkyries». La folie contrôlée perd son pouvoir envoûtant. La foi la combat, la limite, la nettoie: «c'est le véritable déluge qui commence». Mais, en même temps, elle lui permet de créer et d'assumer un certain génie poétique sans la peur du dépassement des limites.

Le troisième mouvement est la synthèse des deux premiers; il s'exprime dans les «Mémorables» où le rêve réapparaît unit à la religion chrétienne: lumière («brillait», «l'arc de lumière») et blancheur («la neige», «son cou, d'une éclatante blancheur»). Si l'écriture s'opposait à la folie, cette opposition, petit à petit, s'efface et les deux pôles se rejoignent. Folie et écriture, désormais, se côtoient. C'est cette symbiose qui fait de Nerval le précurseur du Surréalisme. *Nadja* aura comme lieu de folie le hasard. Mais André Breton saura revendiquer la folie comme force de création. Le récit de Nerval reste limité ou, comme le dit Raymond Jean:

Tout est «contenu» dans cette oeuvre où tout pourrait déborder, tout est mesuré (tempéré) dans ce récit où tout pourrait être démesuré.

Mais chez Nerval la vie est tellement liée à la création qu'elle est capable d'imposer ses limites au risque de succomber à la véritable folie, à l'aliénation totale du Moi.

* * *

L'oeuvre de Nerval, du voyage au rêve –saccadée par des crises de folie où l'écriture impose un itinéraire énigmatique–, se situe entre l'espoir et la fuite. Le rêve apparaît souvent sous l'emprise de ces deux forces vitales, surtout dans *Aurélia*: mais

comment dominer ce rêve qui mène une existence parallèle? Le rêve est ouverture sur un espace mythique, celui de l'envol chimérique:

Pourquoi, me dis-je, ne point forcer ces portes mystiques armé de toute ma volonté, et dominer mes sensations au lieu de les subir? N'est-il pas possible de dompter cette chimère attrayante et redoutable, d'imposer une règle à ces esprits des nuits qui se jouent de notre raison?

Entre le monde d'ici-bas, où l'homme est prisonnier du réel, et celui des esprits, la folie médiatrice établit un réseau de correspondances, une harmonie ininterrompue. Nerval vit la réalité et le rêve simultanément: il affirme la réalité de son rêve; son ambition est de prouver que ce qu'il a vécu n'est pas illusoire mais réel, un rêve réel, ce Rêve qui signifie l'unité et l'ouverture:

Comment ai-je pu exister si longtemps hors de la nature et sans m'identifier à elle?

L'expérience onirique conduit le narrateur à la dilatation de l'espace perçu:

Une ronde de nuit m'entourait; – 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.

Aurélia impose une lecture tendue: l'enfer des rêves exhale un air dangereux, mais l'on respire enfin le battement de la passion créatrice. Le rêve permet à Nerval d'échapper à la conscience de l'individu enfermé dans son existence temporelle, à une certaine conscience de la clôture; et, de plus, il permet d'instaurer un paysage magique en harmonie avec l'éclat poétique intérieur. Le rêve est ce voyage au-delà de l'espace et au-delà du temps que Nerval recherchait tant. Le voyage, celui du réel, est un moyen privilégié pour atténuer cet espace qui, souvent, angoisse Nerval. Voyage intérieur comme dans *Aurélia*, ou voyage métaphorique, spatial, historique, mythique... comme dans *Le Voyage en Orient*. En fait, *Le voyage en Orient*, s'inscrit comme le texte fondateur de la poétique nervalienne puisqu'il se trouve pris dans les mailles croisées du réel et de la folie. La première grande crise de folie de Nerval se situe en 1841, ce qui l'oblige à un séjour de huit mois dans la clinique du Dr. Blanche. Un an plus tard meurt Jenny Colon, comédienne et chanteuse, dont Nerval était amoureux. Celui-ci part alors pour Marseille, première escale vers l'aventure de l'Orient. Après la publication du *Voyage en Orient*, en 1851, Nerval verra sa «maladie» croître jusqu'en 1855, année de la parution d'*Aurélia*: la seconde Partie du livre sera publiée à titre posthume. Nerval est trouvé pendu à une lanterne le 26 janvier 1855.

* * *

L'oeuvre de Nerval constitue un voyage à la recherche de l'absolu, un voyage initiatique. Les étapes de cette initiation mystique sont simples: refus de se soumettre à la condition humaine et d'obéir au déroulement du Temps – démythification du présent et récupération du passé –; acceptation du rêve comme moyen d'échapper à la conscience de l'individu *forclos* sur lui-même; intégration des croyances successives de tous les siècles dans un syncrétisme religieux d'ordre sentimental; voyage comme dépaysement; conception d'une poésie capable de traduire l'essentiel, de refléter le désir de l'absolu de son créateur.

Raymond Jean ouvrait son essai sur Nerval («Le texte de Nerval», *Lectures du désir*) par une question: «A-t-on lu le *texte* de Nerval?». Lire Nerval, c'est lire réellement un *texte*, c'est assumer un voyage initiatique et énigmatique, un voyage, en même temps, tragique. C'est replacer les mots au sein d'un réel, le réel du texte nervalien.