Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: 6 (1963)

Heft: 4

Artikel: Le mythe féminin dans l'œuvre de Nerval

Autor: Reymond, Berthe

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-869852

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

LE MYTHE FÉMININ DANS L'ŒUVRE DE NERVAL

« Je suis la même que Marie, la même que ta mère, la même aussi que sous toutes les formes tu as toujours aimée. A chacune de tes épreuves, j'ai quitté l'un des masques dont je voile mes traits, et bientôt tu me verras telle que je suis » (*Aurélia* II, 4, p. 403) [1].

Ces paroles que la déesse adresse en rêve à Gérard et qui lui apportent la certitude tant recherchée, en même temps qu'elles annoncent les glorieuses visions des Mémorables, définissent le mythe nervalien de la femme. Elles serviront de thème à cette étude, qui tentera de suivre, à travers ses images successives, la quête de cet amour immortel dont le poète porte en lui la promesse. Cette longue et héroïque poursuite donne sa signification et son unité à l'œuvre de Nerval — à l'œuvre des dernières années qui lui assigne seule la place unique qu'il occupe dans la littérature française. Après le premier « épanchement du songe dans la vie réelle », et plus encore après la mort de Jenny Colon, le 5 juin 1842, la présence de l'actrice habite, visible ou secrète, tous les écrits de Nerval. Autour d'elle se cristallisent et s'ordonnent les croyances et les recherches mystiques du poète : doctrines ésotériques, mythes et légendes, rêves, souvenirs, il met tout en œuvre pour percer le secret de son aventure et de sa destinée et pour retrouver et rejoindre l'âme rencontrée et perdue. Les incursions dans le passé mythique de l'humanité, le retour aux lieux et aux souvenirs de l'enfance qui s'amorce vers 1850, la « descente aux enfers » enfin, n'ont pas d'autre sens. Nerval scrute et recompose ses souvenirs pour retrouver dans les visages des jeunes filles aimées autrefois les traits et l'âme de la morte : Sophie Dawes, Adrienne deviennent les premières incarnations de Jenny, mais toutes

---

[1] Nos citations de Nerval se rapportent à l'édition de la Pléiade, établie par Albert Béguin et Jean Richer, Paris, 1952-1956.

participent de l'image spiritualisée qui est au cœur du poète et apparaissent baignées de la même lumière irréelle et féerique. C'est encore elle qu'il poursuit dans les grandes figures mythiques et légendaires, Isis, Vénus, Artémis, la Reine de Saba, avec lesquelles elle finira par se confondre. Car, qu'il raconte l'histoire du Calife Hakem ou celle de la Reine du Matin, qu'il emprunte aux orientalistes des pages entières sur le culte isiaque, c'est toujours sa propre aventure que Nerval dépeint, prêtant à ses héros ses rêves et ses amours. Il est Adoniram, il est Hakem ; et Balkis, comme Sétalmuc ou Isis sont toujours Jenny. Lentement l'image de l'actrice évolue et va rejoindre, à travers ses métamorphoses successives, celle de la femme éternelle, « la mère et l'épouse sacrée ». Et peu à peu Nerval lui aussi, « amoureux d'un type éternel », glisse dans la légende ; il devient « le Ténébreux, le Veuf, l'Inconsolé », avant d'être le messager divin « descendu parmi les hommes leur annoncer la bonne nouvelle ».

Après le tournant des années 40, c'est-à-dire après la mort de Jenny et la première apparition de la maladie, l'œuvre de Nerval prend un caractère nettement autobiographique ; mais il s'agit d'une biographie tout intérieure, d'une explication que Gérard se propose à lui-même de sa destinée, où les événements vécus se mêlent au rêve et, se chargeant d'une résonance secrète, deviennent signes ou symboles de cette réalité surnaturelle que, par-delà les apparences, le poète cherche désormais à capter. D'où l'extrême difficulté de séparer toujours ce qui appartient au réel de ce qui appartient à l'imaginaire; c'est le cas notamment pour les épisodes amoureux, dont bien des circonstances demeurent obscures; c'est le cas aussi pour l'enfance, que Nerval recompose à la faveur d'un éclairage nouveau et qu'une sorte d'état de grâce lui permet, non pas d'évoquer comme un âge d'or perdu, mais de revivre comme un moment toujours présent, mieux, comme une période de sa vie qu'il aurait non derrière mais devant lui. « Une sorte de mémoire intemporelle, analogue à celle du rêve, écrit Albert Béguin [1], donne pour point de départ à toute une destinée son instant de crise, et l'enfance même de Nerval, que vient transformer cette perspective différente, semble postérieure aux événements de l'âge mûr, dont elle reçoit maintenant une coloration nouvelle. »

Pour mieux saisir la genèse du mythe qui se construit peu à peu, il faudrait donc tenter cette confrontation entre la vie et l'œuvre du poète ; décrire les années de Mortefontaine et les amours enfantines,

---

[1] A. Béguin, *L'Ame romantique et le Rêve,* nouvelle éd., Corti, Paris, 1946, p. 360.

en évoquant en particulier la figure étonnante de Sophie Dawes, cette aventurière anglaise qui, maîtresse du dernier des Condé et devenue par son mariage baronne Adrien de Feuchères, sera elle aussi l'une des images de la femme aimée et perdue et inspirera en partie le personnage d'Adrienne ; rappeler également ce que l'on sait de l'aventure réelle avec l'actrice Jenny Colon ; mentionner celle de Syrie, au cours du voyage en Orient (1843), où nous voyons pour la première fois Nerval « poursuivre les mêmes traits dans des femmes diverses » et chercher à retrouver en Saléma, la jeune Druse, le visage de la comédienne disparue; il faudrait parler enfin de la mère, que Gérard n'a pas connue et dont la mort, survenue dans des circonstances dramatiques en Silésie, planera comme une ombre tragique sur l'existence du poète ; car nul doute que le besoin de la retrouver n'ait lui aussi guidé sa quête obstinée et orienté très tôt sa pensée vers le mysticisme.

C'est à l'œuvre toutefois que je m'en tiendrai ici, et plus précisément à *Sylvie* et à *Aurélia*. Si dans chacune des *Filles du Feu* les mêmes thèmes se retrouvent, ils tendent déjà à se grouper et à s'ordonner dans *Sylvie,* qui représente comme un premier état de ce mythe auquel *Aurélia* donnera sa forme achevée (et dont *Les Chimères* sont l'expression hermétique). Seule *Aurélia* en effet retrace les étapes de la longue quête de Gérard et de la métamorphose en figure divine de l'actrice aimée, perdue et poursuivie; elle seule marque une conquête, une victoire, un aboutissement.

I. *SYLVIE* OU LA POURSUITE DE L'IDENTITÉ [1]

A une première approche, *Sylvie* apparaît comme le récit exquis d'une simple idylle champêtre ; le lecteur s'enchante à la fraîcheur des souvenirs évoqués, à la poésie des lieux, aux gracieuses figures qui les habitent, à la légèreté aérienne de la prose, en si parfaite harmonie avec l'atmosphère, tour à tour vaporeuse ou cristalline, qui enveloppe la nouvelle. Tout en y percevant déjà quelque chose d'inexplicablement mystérieux, il ne distingue pas encore ce qu'a d'irréel cette évocation qui se déroule comme un rêve éveillé. C'est qu'à la différence de ce qui se passe dans le *Grand Meaulnes* par exemple, auquel

[1] *Sylvie* parut le 15 août 1853 dans la *Revue des Deux Mondes.*

on a souvent comparé *Sylvie,* nul signe de l'auteur ne vient l'avertir qu'il pénètre, qu'il est, dans un univers merveilleux (dans le roman d'Alain Fournier, on sait exactement quand la féerie commence). Et comment en serait-il autrement, puisque pour Gérard la poésie et la vie sont unes, l'opération du poète consistant seulement « à délivrer la vérité, captive des apparences » [1] ? Aussi le merveilleux nervalien demeure-t-il presque toujours si familier, si proche de la réalité quotidienne que seule l'oreille avertie perçoit le chant, surgi d'un passé déjà légendaire, d'une âme en quête d'éternité. Il faut relire *Sylvie,* se familiariser avec la vie et l'œuvre de Nerval pour deviner le drame intérieur qui se joue en profondeur derrière l'apparente simplicité de l'idylle. Car dans *Sylvie,* qui n'est encore qu'une exploration du passé — vécu et rêvé — , c'est à peine si l'angoisse, les hantises, les interrogations désespérées qui seront le sujet explicite d'*Aurélia* viennent rider parfois la surface limpide du récit. Malgré la maladie qui ne lui laisse presque plus aucun répit, le poète, parti à la recherche de son enfance, nous la restitue miraculeusement dans sa fraîcheur intacte ; du contact retrouvé avec la terre natale [2], du souvenir et du rêve, mais tout autant des fantômes qui l'obsèdent, il réussit à créer les figures adorables d'Adrienne et de Sylvie, ces fées du Valois qu'il chante avec des accents d'une pureté incomparable. Le ton de Nerval s'apparente ici à celui des chansons et des légendes tant aimées et inlassablement évoquées [3] : pureté, simplicité, fraîcheur, et en même temps mystère des choses révolues et qui pourtant se répètent et demeurent éternellement présentes. L'accord intime entre les figures de Sylvie et d'Adrienne et les paysages du Valois, qui n'est pas le simple cadre de la nouvelle, mais présence, acteur véritable, contribue à cet effet.

Il y a dans *Sylvie* deux thèmes essentiels: le premier, la recherche d'une identité entre Aurélie et Adrienne, se rattache directement à la quête de Nerval. Le poète, interrogeant sa destinée, se penche sur son passé et s'efforce de saisir le sens de ce lien mystérieux, fatal, qui unit son amour d'adolescent à sa passion pour la comédienne ;

---

[1] G. Gusdorf, *Gérard de Nerval et la pureté du cœur,* introduction à : *Gérard de Nerval : Sylvie, Aurélia,* éd. Delmas, Paris 1950, p. 14.

[2] Entre 1850 et 1853, la pensée de Gérard ne cesse de revenir à son Valois natal, comme l'y ramènent ses courses vagabondes autour de Paris : *Angélique* (qui fit d'abord partie des Faux-Saulniers en 1850), *La Bohême Galante, Les Nuits d'Octobre* en sont autant de témoignages.

[3] On sait l'influence des anciennes ballades populaires sur la sensibilité de Nerval, qui s'efforça de les réhabiliter et d'en faire pénétrer la poésie dans la littérature (cf. par exemple, les *Chansons et Légendes du Valois*).

recherche obscure et incertaine encore, mais insistante et tenace en dépit des démentis successifs de la réalité ; la question angoissante, lancinante : Aurélie est-elle Adrienne ? sous-tend tout le récit et en tisse la trame [1].

Le second thème, l'histoire de Sylvie, tout en occupant dans la nouvelle la place la plus importante, se déroule sur un autre plan et de façon presque parallèle. C'est Adrienne, image opposée et complémentaire de Sylvie, qui relie, de façon assez lâche il est vrai, les deux thèmes; elle représente « l'idéal sublime », et Sylvie « la douce réalité ». Toutes deux incarnent le Valois : Adrienne, le Valois de l'histoire et de la légende, le pays nocturne, brumeux et nostalgique ; Sylvie, le Valois des campagnes et des forêts, celui des chansons populaires ; elle en est l'image simple et souriante. Plus qu'Adrienne, elle se confond avec lui, car la province autant que Sylvie apparaît à Gérard comme un recours contre son amour fatal.

1. Aurélie et Adrienne

Ce n'est pas par hasard que *Sylvie* s'ouvre sur une scène vide, soudain illuminée par la radieuse apparition d'Aurélie, « belle comme le jour aux feux de la rampe qui l'éclairait d'en bas, pâle comme la nuit, quand la rampe baissée la laissait éclairée d'en haut sous les rayons du lustre et la montrait plus naturelle, brillant dans l'ombre de sa seule beauté, comme les Heures divines qui se découpent, avec une étoile au front, sur les fonds bruns des fresques d'Herculanum » (I, p. 265). *Sylvie* en effet marque le moment où l'enfance de Gérard, recomposée à la lumière de l'événement central qu'a été dans sa vie la rencontre de Jenny Colon [2], vient se rattacher au « cycle » de l'actrice.

A peine les feux de la rampe se sont-ils éteints sur Aurélie, laissant au cœur du poète « l'amère tristesse ... d'un songe évanoui » (I, p. 267), qu'une autre apparition nocturne, surgie, elle, du fond de la mémoire, vient éclairer une nouvelle scène. Deux lignes lues par hasard dans un journal ont suffi pour que le passé ressuscite avec une

---

[1] Voir à ce sujet l'étude de F. Constans : *Sur la pelouse de Mortefontaine, Cahiers du Sud,* N° 292, pp. 397-412.

[2] Survenue vraisemblablement en automne 1834. Jenny Colon, âgée de 26 ans, jouissait alors d'une certaine notoriété comme cantatrice de vaudeville. Ce n'est qu'après trois ans d'adoration silencieuse, en octobre 1837, que Nerval osa déclarer son amour. La brève aventure qui suivit est mal connue, mais la rupture dut survenir en février ou en mars 1838, et le 11 avril Jenny épousait le flûtiste Gabriel Leplus.

acuité singulière : « Le cor et le tambour résonnaient au loin dans les hameaux et dans les bois... » (I, p. 268). Devant les yeux de Gérard, plongé dans une demi-somnolence, les images de sa jeunesse défilent, puis le souvenir s'immobilise sur la pelouse de Mortefontaine : « 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... » (II, pp. 268-269). L'image d'Adrienne chantant, blonde et pâle figure éclairée par la lune naissante, isolée au milieu du cercle d'ombre projeté par les grands arbres, rappelle aussitôt celle d'Aurélie sur la scène parisienne. Et ce souvenir « à demi rêvé » est en effet comme un trait de lumière pour le narrateur : « Tout m'était expliqué... Cet amour vague et sans espoir conçu pour une femme de théâtre, qui tous les soirs me prenait à l'heure du spectacle pour ne me quitter qu'à l'heure du sommeil, avait son germe dans le souvenir d'Adrienne... » (III, p. 271). C'est alors que la ressemblance entre Aurélie et Adrienne fait jaillir la question, ou plutôt ce cri que l'on sent monté des profondeurs et chargé d'espoir : « Et si c'était la même ! », en même temps que d'angoisse : « — Il y a de quoi devenir fou ! C'est un entraînement fatal où l'inconnu vous attire comme le feu follet fuyant sur les joncs d'une eau morte... » (III, p. 271).

Depuis longtemps le mystère des ressemblances hante l'esprit de Nerval. En 1839 déjà, il en avait fait le thème principal de *Corilla,* mais lui donnait alors une solution rassurante : à la fin de la pièce, la fausse bouquetière se démasque; c'est Corilla qui a voulu mettre à l'épreuve l'amour de ses deux prétendants, le gentilhomme Marcelli et le poète Fabio. Le même thème réapparaît dans *Un Roman à faire,* paru en décembre 1842, six mois après la mort de Jenny Colon. Gérard y publiait, en les attribuant à un certain Chevalier Dubourget et avec quelques changements, six des lettres écrites à l'actrice durant l'hiver 1837-1838 [1]. La troisième (qui sera reprise encore dans *Octavie*) relate une étrange rencontre nocturne, survenue à Naples,

[1] Les brouillons de ces lettres ont été conservés, mais vu leur utilisation littéraire, les critiques se sont demandé quelle valeur il convenait de leur accorder : Jenny Colon eut-elle connaissance de ces lettres ou Nerval les mit-il à la poste « dans sa poche », comme l'alléguait Théophile Gautier ? Jean Richer, qui s'est livré à de minutieuses recherches, pense pour sa part que certaines lettres parvinrent à Jenny, que d'autres furent retenues ou « que leurs brouillons servirent à l'exploitation littéraire de sentiments vrais dans leur principe ». Mais, ajoute-t-il, « il est impossible de faire la différence entre les catégories de textes, certains d'entre eux ayant vraisemblablement eu plusieurs emplois » (*Œuvres de Gérard de Nerval,* éd. de la Pléiade, note p. 1252). Quant aux lettres de Jenny Colon, Nerval les aurait détruites comme il l'a raconté dans *Aurélia.*

avec une jeune femme « dont l'état était de faire des broderies d'or pour les ornements d'église ». Le poète est frappé par sa ressemblance avec Jenny, ressemblance qui prend ici un caractère surnaturel et angoissant qu'elle n'avait pas dans la version primitive. Ce caractère est souligné encore par l'idée de la mort qui forme le contexte dans lequel s'insère l'aventure et surtout par l'aspect étrange et « mystique » de la chambre de l'inconnue (dont la lettre originale ne faisait pas non plus mention).

Dans *Corilla,* dans la lettre de 1838, tout s'expliquait parce que la passion pour Jenny n'avait pas encore, aux yeux de Nerval, l'aspect fatal qu'elle revêt après la mort de l'actrice, et qu'y introduit précisément l'obsession des ressemblances. La ressemblance devient l'indice d'une identité possible entre la femme aimée et perdue et les visages qui la rappellent dans le présent et le passé; elle sera désormais comme le fil d'Ariane qui conduira Gérard vers cet amour immortel qu'il poursuit.

« Et si c'était la même ! » L'espoir secret jaillit pour la première fois dans ce cri, presque aussitôt réprimé : « ... Reprenons pied sur le réel. » L'image oubliée de Sylvie s'offre alors, et avec elle, celle du bonheur possible, qui décide soudain Gérard à partir pour Loisy au milieu de la nuit. Au cours du trajet, il recompose ses souvenirs, évoquant son amour d'adolescent pour Sylvie: la fête patronale, la visite à la vieille tante d'Othys, la scène du déguisement. Cependant, devant Châalis, l'obsession resurgit : la vision d'Adrienne, travestie en esprit montant de l'abîme et convoquant le monde à « venir admirer la gloire du Christ vainqueur des enfers » (VII, p. 281), réunit symboliquement l'actrice et la religieuse et semble un instant réaliser le chimérique espoir. Déjà Adrienne est une figure de la Médiatrice ; toutefois ce rôle mystique est suggéré avec une extrême délicatesse, comme il l'avait été auparavant, de façon plus voilée encore, lorsque, sur la pelouse de Mortefontaine, Gérard comparait Adrienne à la « Béatrice de Dante qui sourit au poète errant sur la lisière des saintes demeures » (II, p. 270). Mais, comme toujours lorsqu'il s'agit d'Adrienne, l'esprit de Gérard se débat entre le songe et la réalité. En vain la mémoire accumule-t-elle autour de cette vision les détails précis et concrets : l'image s'évanouit comme une ombre fallacieuse : « ... ce souvenir est une obsession peut-être. »

C'est pour conjurer celle-ci qu'un peu plus tard Gérard conduira Sylvie dans la même salle de Châalis et qu'il la suppliera de prononcer à son tour les paroles qu'avait chantées Adrienne. Mais l'expérience échoue parce que Sylvie n'est plus la même et que seule la Sylvie d'autrefois eût pu le sauver. Alors, loin de lutter encore contre

l'esprit qui le tourmente, Gérard va chercher à incarner le rêve dans la réalité. Renonçant à Sylvie, c'est vers Aurélie qu'il tourne désormais ses pensées.

L'avant-dernier chapitre, qui est consacré à l'actrice, marque à première vue un retour au point de départ : ayant appris que Sylvie était promise au Grand Frisé, Gérard est rentré à Paris; le soir même il est au théâtre, à sa place accoutumée. En réalité tout est changé : l'amoureux ose se manifester, envoyer des fleurs, une lettre. Il est vrai que son brusque départ pour l'Allemagne vient atténuer la portée de ce geste, mais l'action n'en est pas moins engagée auprès d'Aurélie. Celle-ci a donc cessé d'être une image divine et lointaine pour devenir une personne réelle : « Nous verrons quelque jour, me dis-je, si *cette femme* a du cœur » (XIII, p. 293). Curieusement, c'est Sylvie — perdue — qui devient maintenant une figure idéale : « Je la plaçai désormais comme une statue souriante dans le temple de la Sagesse » (*ibid.*). En même temps, le rythme du récit s'accélère. Les événements qui ont marqué la liaison avec Jenny-Aurélie se déroulent sans que Gérard s'y arrête, privés de tonalité affective ; le langage se fait plus analytique, le ton neutre, impersonnel : « Que dire maintenant qui ne soit l'histoire de tant d'autres ? » (XIII, p. 293). Cette accélération paraît marquer la volonté du poète de ne pas s'arrêter aux détails de l'aventure réelle, qui importe moins à ses yeux que le lien qui rattache la passion de la maturité aux amours juvéniles. Mener Aurélie sur les lieux mêmes où il a vu Adrienne pour la première fois, voilà l'expérience magique dont il attend que jaillisse la vérité pressentie : l'identité d'Adrienne et d'Aurélie. Ce n'est pas par hasard qu'au moment de cette confrontation décisive une autre image se glisse, discrète : l'actrice « en amazone, avec ses cheveux blonds flottants », qui traverse la forêt « comme une reine d'autrefois » ressemble à Sophie de Feuchères. Ainsi se trouvent rapprochées les trois images de l'actrice, la sainte et l'amazone qui se fondront plus tard dans celle de la Médiatrice chevauchant vers la Jérusalem céleste. Ici cependant, la réalité l'emporte encore : à travers cette campagne si chargée d'émotion pour Gérard, Aurélie passe, indifférente ; et sur la pelouse où Adrienne a chanté, loin de manifester le moindre trouble, elle dissipe brutalement l'illusion du rêveur : « Vous ne m'aimez pas ! Vous attendez que je vous dise : « la comédienne est la même que la religieuse » ; vous cherchez un drame, voilà tout, et le dénouement vous échappe. Allez, je ne vous crois plus » (XIII, p. 295). Et Aurélie comme Sylvie quittera Gérard pour un autre.

Mais dans l'épilogue, la question obsédante surgit une dernière fois, sur laquelle, significativement, s'achève *Sylvie*. Le « Dernier

Feuillet » est une sorte de monologue intérieur où le poète mesure ses illusions perdues à la fuite du temps, qui a dépouillé de leur vie et de leur âme les lieux que venaient d'illuminer magiquement le souvenir et le rêve, d'animer les douces silhouettes de Sylvie et d'Adrienne. Seule note gaie dans ces pages désabusées: le bonheur simple de Sylvie et les cris joyeux de ses enfants. C'est alors que, curieusement, Gérard revient une fois encore sur le passé : « J'oubliais de dire que le jour où la troupe dont faisait partie Aurélie a donné une représentation à Dammartin, j'ai conduit Sylvie au spectacle et je lui ai demandé si elle ne trouvait pas que l'actrice ressemblait à une personne qu'elle avait connue déjà. « A qui donc ? — Vous souvenez-vous d'Adrienne ? » Elle partit d'un grand éclat de rire en disant : « Quelle idée ! » Puis comme se le reprochant, elle reprit en soupirant : « Pauvre Adrienne ! Elle est morte au couvent de Saint-S..., vers 1832. »

Cet épilogue marque un retour à la réalité et au présent ; il y a cependant dans un tel retour quelque chose qui rappelle un peu la lettre que Gérard écrivait à Mme Alexandre Dumas, le 9 novembre 1841, après son premier internement [1] : une volonté, à laquelle le lecteur sent que Nerval n'adhère pas, de ne considérer les événements narrés que comme de simples et charmantes rêveries : « Telles sont les chimères qui charment et égarent au matin de la vie... » (XIV, p. 295). On a l'impression qu'il s'agit là aussi d'une sorte de concession à « ce que l'on est convenu d'appeler raison », d'un désir également de minimiser l'importance et de voiler la signification profonde de cette évocation du passé, démentis à la fois par tout ce qui précède et par la question relative à Adrienne qui clôt la nouvelle.

Ainsi, le mythe auquel *Aurélia* donnera forme reste encore ici à l'état d'ébauche fragmentaire et discontinue. Cette première tentative d'identification entre une image du passé, irréelle et symbolique, et celle de Jenny Colon a échoué parce que la réalité finalement l'a emporté sur le rêve. Mais déjà le personnage d'Adrienne, surtout dans l'épisode de Châalis, annonce la métamorphose de la comédienne, qui deviendra la Médiatrice, ainsi que la relation qui s'établira entre la

---

[1] « J'ai rencontré Dumas, qui vous écrit aujourd'hui. Il vous dira que j'ai recouvré ce que l'on est convenu d'appeler raison, mais n'en croyez rien. Je suis toujours et j'ai toujours été le même, et je m'étonne seulement que l'on m'ait trouvé changé pendant quelques jours du printemps dernier [...] Au fond, j'ai fait un rêve très amusant et je le regrette ; j'en suis même à me demander s'il n'était pas plus vrai que ce qui me semble seul explicable et naturel aujourd'hui [...] Quel malheur qu'à défaut de gloire la société actuelle ne veuille pas [...] nous permettre l'illusion d'un rêve continuel [...] (éd. de la Pléiade, I, p. 866).

poursuite de la femme aimée et la recherche du salut personnel. Ici toutefois, Adrienne et Aurélie demeurent deux figures distinctes. Il en va de même d'autres images et d'autres thèmes — telles les allusions à Isis, « la déesse éternellement jeune », ou à Madame de Feuchères — qui, esquissés seulement dans *Sylvie* (comme dans la plupart des œuvres de la même période) se grouperont et se fondront dans *Aurélia.*

2. *Sylvie*

Face à Adrienne, figure idéale et onirique, Sylvie incarne, on l'a dit, l'image de la réalité. Ce rôle est indiqué dès le chapitre III. Après que le souvenir d'Adrienne fut venu éclairer d'un trait de lumière l'amour pour Aurélie, entraînant avec lui le fol espoir d'une identité possible, Gérard cherche à échapper aux chimères qui l'assaillent : « Il y a de quoi devenir fou ! ... *Reprenons pied sur le réel.* » Immédiatement l'image rafraîchissante de Sylvie s'offre à lui ; Sylvie dont l'existence est attestée par l'évocation précise, détaillée, minutieuse de son univers familier, aussitôt fournie avec une acuité extraordinaire par la mémoire: « *Je revois* sa fenêtre où le pampre s'enlace au rosier, la cage de fauvettes suspendue *à gauche* ; *j'entends* le bruit de ses fuseaux *sonores* et sa chanson favorite... » (III, p. 271). Au chapitre précédent, la petite Sylvie, avec sa vivacité, ses yeux noirs, sa peau hâlée, plus encore au travers de ses larmes et de son muet ressentiment, apparaissait déjà, vis-à-vis de la blonde et fugitive silhouette d'Adrienne, comme l'image de la réalité ; elle en devient ici la garante. Du coup son rôle, de passif, se fait actif, ce qui se traduit par la brusque résolution prise par Gérard, qui jusqu'ici a vécu dans la contemplation immobile d'un songe, de partir pour le Valois et d'aller la retrouver. C'est de façon active également, par un effort de mémoire volontaire, que le voyageur rappelle ses souvenirs: « *recomposons* les souvenirs du temps où j'y venais si souvent » (III, p. 272), qui fait comme écho à « Reprenons pied sur le réel. »

Et c'est bien en effet l'image souriante de Sylvie que nous voyons triompher tout d'abord dans ces souvenirs égrenés au cours de la route : à la fête des archers, la couronne dont Gérard pare le front de la jeune fille, le baiser qu'il lui donne effacent toute trace du passé lointain. Et lorsque, après une nuit passée à la belle étoile, la vaine réminiscence d'Adrienne un instant s'associe au tintement de la cloche du couvent, perçue à travers le sommeil encore, elle est bientôt chassée par le jour grandissant et par les « traits rosés » de Sylvie: « Allons

la réveiller, me dis-je » (V, p. 276). A nouveau, le rappel de la réalité concrète et villageoise qui entoure Sylvie a quelque chose de positif et de rassurant avec ses détails précis, colorés ou sonores — chaumières aux murs festonnés de vigne et de roses grimpantes, mouchoirs rouges des fileuses, doux claquements des fuseaux sur le carreau vert que Sylvie tient sur ses genoux. Seule de son espèce dans l'œuvre de Nerval, Sylvie a une présence physique et psychologique. S'émerveillant de sa beauté, Gérard dépeint les traits de son visage, son sourire, la blancheur de ses bras, la finesse de ses mains ; il suit ses moindres gestes et nous la voyons vivre, évoluer, changer ; nous connaissons ses sentiments. Sur le chemin d'Othys, la gaîté et la joyeuse impatience de la jeune fille semblent se communiquer à tout ce qui l'entoure, et d'abord à ce radieux matin d'été : « Les merles sifflaient dans les arbres et les mésanges s'échappaient joyeusement des buissons frôlés par notre marche » (V, p. 276). La même impression de joie débordante remplit le récit de la visite à la tante : « Sa nièce arrivant, c'était le feu dans sa maison » (VI, p. 277).

Et puis soudain, au moment où la réalité paraît triompher, Sylvie, doucement, glisse à son tour dans le mythe : elle devient « la fée des légendes éternellement jeune », sans rien perdre de sa vivacité, de sa grâce, de sa présence en un mot. Mais brusquement le lecteur se rappelle qu'elle n'existe encore que dans le souvenir du voyageur nocturne, qu'elle n'est donc pas tout à fait réelle.

L'épisode au cours duquel Sylvie et Gérard se déguisent en mariés d'autrefois est préfiguré dans un fragment datant de 1852 et publié après la mort de Nerval. La jeune fille s'appelle Sidonie et la scène se passe à Carrière, non loin de Saint-Germain. Comme le remarque A. Béguin [1], ce n'est encore qu'une évocation nostalgique d'un passé disparu : « O tendres souvenirs des aïeux ! brillants costumes, profanés dans une nuit de folie, que vous m'avez coûté de larmes ! » (*Un Souvenir,* p. 462). Dans *Sylvie,* la scène prend une signification nouvelle, révélatrice de la transformation profonde qui s'est accomplie dans l'esprit de Nerval: la jeune et fraîche épouse dont un médaillon conserve le souvenir fidèle, c'était déjà Sylvie ; comme aux Funambules, le visage ridé de la bonne tante n'était qu'un masque, qui tombe à l'instant précis où la robe aux tulles jaunis, aux rubans passés, vient s'ajuster parfaitement sur la taille mince de Sylvie, laissant paraître « la fée éternellement jeune ». Sylvie devient ainsi un type éternel, « le type éternel des beautés paysannes, qui se renouvelle dans la chaîne des êtres, vieillissant et mourant sur la même terre », écrit

[1] A. Béguin, *Gérard de Nerval,* Corti, Paris 1945, p. 18.

G. Poulet [1]. L'identité d'un être avec les aïeux qui l'ont précédé, telle sera une des premières révélations du rêve dans *Aurélia,* qui apportera à Gérard la certitude de l'immortalité. Ici toutefois, l'identité de Sylvie et de l'aïeule n'est que discrètement suggérée, et comme par Sylvie elle-même, dont les joyeuses exclamations font écho aux pensées secrètes de Gérard, qui rêve devant le portrait de la jeune épouse: « C'était pourtant la même bonne vieille qui cuisinait en ce moment, courbée sur le feu de l'âtre. Cela me fit penser aux *fées* des Funambules qui cachent, sous leur masque ridé, un visage attrayant qu'elles révèlent au dénouement... » — « Ah ! je vais avoir l'air d'une *vieille fée* ! » s'écrie Sylvie. — « La fée des légendes éternellement jeune ! » dis-je en moi-même. » Réflexion qu'illustre et confirme aussitôt toute la scène qui suit (VI, pp. 278-279).

La brune et terrestre Sylvie devient donc elle aussi une figure idéale, féerique, et qui échappe au temps; par là, elle qui en avait paru si éloignée, rejoint les pures images d'Adrienne et d'Aurélie (l'Aurélie du début); mais tandis que celles-ci restent insaisissables, fugitives, décevantes, la mémoire certifie à chaque instant l'existence de Sylvie. En elle pourrait donc se réaliser cet amour à la fois éternel et vrai que Gérard a vainement cherché jusqu'ici. Qu'il retrouve Sylvie, et les fantômes qui hantent son imagination seront exorcisés.

« Je suis entré au bal de Loisy à cette heure mélancolique et douce où les lumières pâlissent et tremblent aux approches du jour » (VIII, p. 282). Dans ces mots, on perçoit comme l'annonce d'un rêve qui va prendre fin. Mais, en inversant subtilement le rapport du jour et de la nuit (l'aube chasse la lumière, étouffe le son des flûtes), Nerval renverse aussi le rapport du réel et de l'imaginaire et fait paraître celui-ci plus vrai que celui-là. Les couleurs vives du songe s'estompent sans que les objets réels reprennent encore leurs teintes et leurs contours précis : « Tout le monde était pâle, et dans les groupes dégarnis, j'eus peine à rencontrer des figures connues » (VIII, p. 282). Il est significatif que Sylvie, qui dans le souvenir était associée à l'éclat radieux du jour, appartienne maintenant à ce monde décoloré et fantomatique qui est celui du présent. Son visage fatigué, ses cheveux dénoués, les fleurs qui s'effeuillent sur les dentelles fripées de son corsage, autant de signes qui déjà révèlent sa condition de créature mortelle et soumise aux lois du temps. Cependant, ainsi que l'observe G. Poulet [2], ce premier contact avec la réalité demeure ambigu: comme

---

[1] G. Poulet, *Sylvie et la pensée de Gérard de Nerval, Cahiers du Sud,* octobre 1948, p. 684.

[2] G. Poulet, op. cit. p. 686.

le jour et la nuit dans la lueur incertaine de l'aube, le passé et le présent, sans se recouvrir tout à fait, coexistent encore ; Sylvie, telle l'inconnue du rêve de Verlaine, n'est « ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre ». Elle a changé, mûri plutôt ; il y a quelque chose de douloureux, d'amer aussi dans la douceur même de ses paroles : « Mon ami, me dit-elle, il faut se faire une raison, les choses ne vont pas comme nous voulons dans la vie » (VIII, p. 283). Mais son regard et son visage ont gardé leur pureté, et comme autrefois les deux jeunes gens quittent le bal en se tenant par la main. Le Valois lui aussi apparaît à la fois même et différent : si la Thève bruit toujours sous les fleurs, si l'air est parfumé des mêmes senteurs que jadis, le ciel s'est assombri. Gérard perçoit la dissonance : « Sylvie, dis-je, vous ne m'aimez plus ! », mais il croit possible encore de faire resurgir l'autre Sylvie, qui existe à son insu : « Vous êtes une nymphe antique *qui vous ignorez* » ; d'annuler tout le temps passé loin d'elle et du Valois : « Je n'ai rien vu là-bas que je puisse regretter ici » (VIII, p. 283). Et lorsque, lui ayant tout raconté, il se jette aux pieds de la jeune fille en la suppliant de le sauver, il la conjure par ces mots de redevenir la même que jadis, la vraie Sylvie.

Mais le présent ne tarde pas à montrer son véritable visage ; Gérard va le découvrir successivement au travers du Valois, puis de Sylvie. Une enquête précise sur les lieux de son enfance lui apporte une première déception : naguère pleins de vie, de joie et de lumière, ils sont maintenant silencieux et solitaires, privés d'âme. Comme ce chien qu'il avait connu vivant et qu'il retrouve empaillé dans la maison de son oncle, le passé s'est figé au cœur de la réalité. Dans les jardins d'Ermenonville, les temples en ruines, qui témoignent encore des efforts tentés par le marquis de Girardin pour ressusciter l'antiquité philosophique, achèvent de se dégrader, oubliés des hommes et envahis par la nature indifférente ; le lac est factice, les fleurs éphémères, l'air corrompu. Devant cet univers inerte, stagnant, étranger, le poète est pris d'angoisse : « Il faut échapper à l'air perfide qui s'exhale... Que tout cela est triste et solitaire ! Le regard enchanté de Sylvie, ses courses folles, ses cris joyeux donnaient autrefois tant de charmes aux lieux que je viens de parcourir. » Sylvie seule pourrait rétablir la communication magique avec le paradis perdu, le faire surgir à nouveau des décombres du présent. « Je sentis le besoin de revoir Sylvie, seule figure *vivante et jeune* qui me rattachât à ce pays » (IX, pp. 285-286). Au départ, cette vertu d'existence était une garantie contre le pouvoir maléfique d'une image obsédante ; ici, Sylvie devient la médiatrice entre le passé et le présent, qui en elle seule semblent se confondre encore.

« J'ai repris le chemin de Loisy. » La phrase parcourt le récit comme un leitmotiv ; vers Sylvie convergent toutes les tentatives de Gérard pour échapper au destin qui l'entraîne. Pour la troisième fois le lecteur est introduit dans la chambre de Sylvie, mais afin de constater maintenant que le passé en est irrémédiablement absent : des meubles modernes ont remplacé les anciens, et dans la cage où gazouillaient les fauvettes, il y a des canaris ; plus de fuseaux claquant joyeusement ; Sylvie, vêtue en demoiselle, n'est plus dentellière mais gantière; au lieu des vieilles mélodies d'autrefois, elle chante en phrasant des airs d'opéra. A l'arrivée à Loisy, la réalité apparaissait comme l'image décolorée du souvenir, elle en est ici la caricature. Pourtant ces signes, qui sont ceux d'une évolution dans le temps, sont tout extérieurs : Sylvie a gardé sa fraîcheur et sa pureté ; ils suffisent néanmoins à rendre la jeune fille de plus en plus étrangère à Gérard : au retour de la promenade et après la dernière et vaine expérience de Châalis, il ne trouve plus pour lui parler « que des expressions vulgaires, ou bien tout à coup quelque phrase pompeuse de roman » (XI, p. 290). Loin d'avoir chassé l'esprit qui le tourmentait, Sylvie à son tour est évincée par les images d'Adrienne, puis d'Aurélie. Et quand soudain le miracle qu'il avait vainement cherché à susciter à Châalis s'accomplit, lorsque chantant un air d'autrefois, Sylvie réconcilie le passé et le présent, il est trop tard : à peine retrouvée, elle est perdue une seconde fois; Gérard apprend qu'elle est promise au Grand Frisé; résigné, il reprend la route de Paris.

Ainsi la Sylvie vers laquelle il se hâtait sur la route de Loisy et qui, contrairement à Adrienne, avait cette vertu d'exister, n'était, elle aussi, qu'une image, presque aussi trompeuse en définitive que celle de la religieuse. Soustraite par la mémoire et par l'absence à l'action corrosive du temps, Sylvie pouvait lui paraître à la fois réelle et « éternellement jeune ». La retrouver équivalait alors à réunir le passé et le présent dans une durée éternelle, dans « un seul moment ». Mais l'histoire de Sylvie montre l'incapacité de Nerval à aimer un être réel comme un objet distinct ; toujours il projette au dehors une image qui n'existe qu'en lui-même et la même expérience, inlassablement répétée, vient se briser chaque fois contre la réalité. Il est remarquable qu'à l'instant où les sentiments de Gérard pour Sylvie se modifient, l'actrice cesse d'être une image pour devenir une personne avec un nom : « A cette heure-ci, me dis-je, je serais au théâtre... Qu'est-ce qu'Aurélie *(c'était le nom de l'actrice)* doit donc jouer ce soir ? » (XI, p. 290). Sylvie, nous l'avons vu, sera bientôt placée « comme une statue souriante dans le temple de la Sagesse », cependant que Gérard tentera une nouvelle expérience avec Aurélie, qui se soldera

pareillement par un échec. La comédienne n'est pas la religieuse, pas plus que la Sylvie du présent n'était celle du souvenir; Aurélie, comme Sylvie, abandonnera pour un autre le chimérique amoureux.

Dans le « Dernier Feuillet », Sylvie réapparaît — seule survivante du passé — mais dépoétisée, à l'image de cette réalité qui n'a rien gardé de la magie de l'enfance. Cependant le regard objectif que le poète pose sur elle et sur le Valois est aussi chargé de tendresse, et les enveloppe d'une mélancolique douceur : « Là était le bonheur peut-être ; cependant... » Cependant c'est ailleurs que son destin l'entraîne, à la poursuite de celle qui fut Jenny, Aurélie, Adrienne, et qui va devenir Aurélia.

II. *AURÉLIA* OU LA MÉTAMORPHOSE [1]

Dans *Sylvie,* Nerval tentait de donner à son amour pour Jenny Colon un caractère éternel en le projetant dans un passé mi-vécu, mi-rêvé ; mais toutes ses chimères, tous ses espoirs sont venus se briser contre la réalité, sur laquelle sa pensée cherchait encore à prendre appui. Dans *Aurélia,* délibérément, il tourne le dos au monde extérieur et à ses décevantes apparences pour faire confiance au rêve seul. C'est au plus profond de lui-même qu'il poursuit désormais son aventure, car, dans les songes et les visions de son délire, il a entrevu une réponse à ses interrogations, la confirmation de ses aspirations mystiques. « Je crois que l'imagination humaine n'a rien inventé qui ne soit vrai dans ce monde ou dans les autres et je ne pouvais douter de ce que j'avais *vu* si distinctement » (I, 9). Au départ de cette exploration dans la nuit, il y a Jenny Colon, elle seule. Le besoin de croire qu'il la retrouvera après la mort, l'espoir de la rejoindre dès à présent par le rêve, cette « seconde vie » qui ouvre à l'âme le monde invisible, commandent tout le récit et toute la quête du poète, même

[1] C'est vers la fin de l'année 1853, semble-t-il, alors qu'il était hospitalisé dans la clinique du Dr Blanche, à Passy, que Nerval commença la rédaction d'*Aurélia* : « J'entreprends d'écrire et de constater toutes les impressions que m'a laissées ma maladie », écrit-il à son père le 2 décembre 1853. Cette entreprise témoigne de la clairvoyance du Dr Blanche, psychiatre remarquable en même temps qu'homme de cœur, qui encouragea Nerval à noter ses rêves : « Je vous envoie des pages qui doivent être ajoutées à celles que je vous ai remises hier. Je continuerai cette série de rêves, si vous voulez... » (lettre au Dr Blanche du 2 décembre 1853).

La première partie d'*Aurélia* paraît le 1er janvier 1855 dans la *Revue de Paris* ; la seconde sera posthume : à l'aube du 26 janvier, Nerval est trouvé pendu rue de la Vieille Lanterne.

si celle-ci s'inscrit sur plusieurs plans différents. *Aurélia* en effet mêle et superpose, comme des dessins mélodiques, un certain nombre de thèmes étroitement apparentés ; apparaissant et disparaissant tour à tour, repris dans des registres différents, ils sont sans cesse développés et enrichis : tels les motifs de la faute et du pardon, de la charité, du double, inséparables de la métamorphose de Jenny en figure mythique et de la conquête du salut ; tels encore ceux de l'origine et de la création du monde, du conflit des races et des dieux, etc... Parfois il arrive qu'une image soit comme l'ébauche discrète et fugitive d'un thème essentiel mais qui ne reviendra que beaucoup plus tard ; ainsi cette vision au début du récit : « ... chaque région, peuplée de figures radieuses, se colorait, se mouvait et se fondait tour à tour, *et une divinité, toujours la même, rejetait en souriant les masques furtifs de ses diverses incarnations,* et se réfugiait enfin, insaisissable, dans les mystiques splendeurs du ciel d'Asie » (I, 3, p. 368). On reconnaît dans cette divinité encore « insaisissable » celle qui prononcera les paroles solennelles : « Je suis la même que Marie, la même que ta mère, la même que sous toutes les formes tu as toujours aimée. A chacune de tes épreuves, *j'ai quitté l'un des masques dont je voile mes traits,* et bientôt tu me verras telle que je suis » (II, 5, p. 403). On pourrait même voir dans le début d'*Aurélia* — jusqu'à et y compris l'entrevue de Bruxelles — comme une sorte de prélude: ce bref résumé des événements qui ont précédé la première crise [1] non seulement esquisse les principaux thèmes dont sera tissée la trame du récit proprement dit, mais dessine, sur le plan du vécu, la courbe qui au travers du rêve mènera Gérard de la perte d'Aurélia et du sentiment de

---

[1] Il n'est peut-être pas inutile de donner ici quelques précisions sur ces événements : « la femme d'une grande renommée » pour laquelle Nerval crut un instant éprouver de l'amour et à qui il fut contraint d'avouer qu'il s'était trompé, est la pianiste Marie Pleyel. Ce n'est pas « dans une ville d'Italie » mais à Vienne qu'il fit sa connaissance, vers la fin de l'année 1839. *Les Amours de Vienne* (parues en feuilleton durant l'hiver 1839-1840 et incorporées ensuite au *Voyage en Orient*) donnaient déjà une version transposée de cette rencontre mais laissaient entendre seulement qu'une aventure avait suivi et mal tourné. C'est dans *Aurélia* précisément que le poète achève sa confidence ; le ton direct et apaisé de ce récit, qui contraste avec l'atmosphère de cauchemar dans laquelle se déroule *La Pandora,* où ces amours manquées, déformées par le délire, prennent un caractère dramatique, a incité les critiques à le considérer comme une version authentique de l'aventure. Nerval revit Marie Pleyel à Bruxelles en décembre 1840. Jenny Colon s'y trouvait aussi pour une représentation de *Piquillo.* Un hasard rapprocha les deux femmes et Marie Pleyel intercéda auprès de Jenny en faveur de Gérard. Nous voyons donc ce pardon prendre dans *Aurélia* une valeur ineffable, mais il aura fallu pour que cette transmutation s'opère que, Jenny morte, son culte lentement s'installe au cœur du poète désolé.

la faute qui s'y relie à la métamorphose de l'actrice en image divine et à la conquête du pardon. Le pardon d'Aurélia à Bruxelles prend « une valeur inexprimable, comme si quelque chose de la religion se mêlait aux douceurs d'un amour jusque-là profane, et lui imprimait le caractère de l'éternité » (I, 2, p. 365). Cette scène préfigure le recours du poète à la foi chrétienne (recours intermittent comme on le verra) et les grandes visions des Mémorables. Il n'est pas jusqu'au rôle joué par le jeune malade du Dr Blanche qui ne soit annoncé dans l'intercession de Marie Pleyel auprès de Jenny.

Remarquons que dans ces premières pages, Nerval ne donne plus aucune précision sur son aventure réelle, ni sur l'actrice: « Une dame que j'avais aimée longtemps et que j'appellerai du nom d'Aurélia était perdue pour moi. *Peu importent les circonstances de cet événement* qui devait avoir une si grande influence sur ma vie » (I, 1, p. 363). En dépit de son nom, Aurélia demeure presque anonyme, ou plutôt, n'est-elle pas déjà un type (avant de devenir un archétype) ? « ... cette passion est l'histoire de toutes » écrit Nerval dans un passage supprimé et cité par A. Béguin [1], qui souligne son refus de s'arrêter à la forme accidentelle des choses. Seules comptent la répercussion sur son âme de la perte d'Aurélia, et le sentiment de la faute qui en est résulté : « 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 enivrements vulgaires » (I, 1, p. 364). Cette faute mystérieuse se précisera par la suite, mais changera de sens en même temps que se transformera l'image d'Aurélia ; car le pardon que Gérard a obtenu dans la vie réelle, un sentiment exacerbé de culpabilité ne tardera pas à le remettre en doute, et ce n'est qu'après d'indicibles tourments (et lorsqu'il se sera absout lui-même) que le poète trouvera la voie de la réconciliation et du salut.

Ce sont les étapes de cette quête et plus précisément la métamorphose d'Aurélia qu'il faut étudier maintenant. De fait, c'est dans la deuxième partie seulement que commence la quête véritable. Dans la première en effet, Gérard subit encore passivement son rêve et il faudra qu'Aurélia perdue une seconde fois, il touche le fond du désespoir pour que, « armé de toute (sa) volonté », il cherche à « imposer une règle à ces esprits des nuits qui se jouent de notre raison » (*Mémorables,* p. 416). D'ailleurs, la plupart des rêves et des visions du début, qui se rattachent à la crise de 1841, sont heureux et remplissent Nerval d'une tranquille assurance. Ils l'entraînent dans un monde

---

[1] A. Béguin, *Gérard de Nerval,* Corti, Paris 1945, p. 19. On trouvera dans cet ouvrage une admirable analyse des thèmes d'*Aurélia.*

d'innocence et de pureté, embelli par toute la poésie de l'enfance, où l'unité et l'harmonie perdues sont rétablies. Il y puise la conviction de l'immortalité de l'âme : « Plus de mort, plus de tristesse, plus d'inquiétude. Ceux que j'aimais, parents et amis, me donnaient des signes certains de leur existence éternelle, et je n'étais plus séparé d'eux que par les heures du jour. J'attendais celles de la nuit dans une douce mélancolie (I, 5, p. 376). Sans être désignée explicitement, Aurélia déjà semble appartenir à cette « famille primitive et céleste » qui se compose non seulement des parents disparus et de la chaîne de leurs aïeux, mais aussi du gracieux et blanc cortège des jeunes filles du Valois. Les trois femmes aux visages composites et changeants qui travaillent dans la demeure de Mortefontaine réunissent, « pareilles à ces types que les peintres imitent de plusieurs modèles pour réaliser une beauté complète » (I, 6, p. 377), la figure de la mère et celle de la femme aimée. Surtout, celle que Gérard suit au jardin et qui, se mettant à grandir et atteignant peu à peu aux dimensions du cosmique, s'évanouit « dans sa propre grandeur » comme une ombre dans l'espace, est déjà une image divinisée d'Aurélia. Mais la vision s'achève tragiquement: le jardin prend l'aspect d'un cimetière désolé; au milieu des ronces et des décombres, gît un buste de femme, celui d'Aurélia.

Annoncée symboliquement par le rêve, la mort d'Aurélia n'atteint pas Nerval sur le plan du réel, assuré qu'il est désormais de « l'existence d'un monde où les cœurs aimants se retrouvent », fort aussi de l'idée qu'Aurélia lui appartient « bien plus dans sa mort que dans sa vie » (I, 7, p. 378). Cependant, le sentiment de la faute, qui réapparaît discrètement et qui bientôt irradiera dans tous les rêves et toutes les pensées de Gérard, va peu à peu réduire à néant cette certitude et le plonger dans une angoisse et un désespoir indicibles. Il commence par se reprocher d'avoir « par de faciles amours, fait outrage à la mémoire (d'Aurélia)» (I, 9, p. 384); mais, transposée dans le rêve, la faute change de sens et revêt progressivement le caractère redoutable d'une offense divine, qui sera sanctionnée par la perte d'Aurélia. C'est à travers le thème du double, expression symbolique du sentiment de culpabilité, que s'effectue cette transformation. L'idée que l'homme est double entraîne dans l'esprit de Gérard celle, plus terrible encore, que l'autre, le frère ennemi, a pris à l'insu de tous sa place auprès de la Bien-Aimée et que c'est lui qui va devenir l'époux mystique. Le désespoir où le plongent ces idées pousse un instant le malheureux à la révolte : « Eh bien, me dis-je, luttons contre l'esprit fatal, luttons contre le dieu lui-même avec les armes de la tradition et de la science. Quoi qu'il fasse dans l'ombre et la nuit, j'existe — et

j'ai pour le vaincre tout le temps qu'il m'est donné encore de vivre sur la terre » (I, 9, p. 386). Mais le cri douloureux qui déchire son rêve, et qui pour lui est le cri d'Aurélia, lui fait comprendre que par sa tentative sacrilège de percer le mystère divin, il a non seulement perdu la femme aimée, mais s'est aliéné le monde magique où son âme « puisait la certitude d'une existence immortelle ». « Les ombres irritées fuyaient en jetant des cris et en traçant dans l'air des cercles fatals, comme des oiseaux à l'approche de l'orage » (I, 10, p. 389). Commencée dans l'espoir, la première partie s'achève, sur cette funeste vision, dans la désespérance la plus totale.

Par une courbe inverse, la seconde va conduire Gérard des ténèbres à la lumière, de la malédiction au rachat et au salut. Ici, répétons-le, débute la quête véritable, marquée par une volonté héroïque de lutter sur les plans conjoints du rêve et du réel : « S'entretenir d'idées pures et saines pour avoir des songes logiques. Prenez garde à l'impureté qui effarouche les bons esprits et qui attire les divinités fatales », lit-on dans une note manuscrite. Il y a là une ascèse, qui se traduira dans la seconde moitié d'*Aurélia* par un effort continu de perfectionnement et de progrès intérieurs, et aussi par une coïncidence, une adéquation de plus en plus étroites entre les plans du rêve et du réel. Cet effort est déterminé par le besoin de retrouver et de mériter Aurélia, deux fois perdue. « Je veux expliquer comment, éloigné longtemps de la vraie route, je m'y suis senti ramené par le souvenir chéri d'une personne morte, et comment le besoin de croire qu'elle existait toujours a fait rentrer dans mon esprit le sentiment précis de diverses vérités que je n'avais pas assez fermement recueillies en mon âme » (II, 4, p. 398).

Du fond de son désespoir, c'est vers Dieu que Gérard s'est tourné et aussitôt l'image d'une Aurélia chrétienne, modèle de piété auquel il aurait dû se conformer, s'est imposée à lui : « 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. O mon Dieu ! cette larme — cette larme... rendez-la moi ! » (II, 1, p. 389). Une lutte dramatique s'engage dans le cœur du poète entre l'espoir du pardon que « si cette religion dit vrai », Dieu peut encore lui accorder, et le sentiment d'être maudit à jamais, son repentir venant trop tard. « Il est trop tard ! », le mot résonne comme un glas dans le rêve où, pour la première fois, Aurélia apparaît en médiatrice : « Elle est perdue ! m'écriai-je, et pourquoi ? — Je comprends : — elle a fait un dernier effort pour me sauver ; — j'ai manqué le moment suprême où le pardon était possible encore. *Du haut du ciel elle pouvait prier pour moi l'Epoux divin...* » (II, 2, p. 395). A chaque instant, la faute se

transforme, plongeant Gérard dans une consternation toujours plus douloureuse ; elle était d'avoir « préféré la créature au créateur et adoré selon les rites païens celle dont le dernier soupir a été consacré à Dieu » (II, 2, p. 393) ; il est coupable maintenant de n'avoir pas vu dans sa maladie un avertissement du ciel destiné à l'amener au repentir : « Après la visite du convive de pierre, je m'étais rassis au festin » (II, 3, p. 397).

Ainsi la poursuite de la femme aimée se confond progressivement avec celle du salut, et le pardon d'Aurélia avec celui de Dieu. Cependant, la religion chrétienne n'est pas le seul recours, car Nerval est incapable de renoncer à ses croyances orientales et sa pensée retombe constamment dans le syncrétisme qui lui est habituel. S'il puise dans le christianisme l'espoir du pardon et l'idée du rachat par la charité, c'est grâce au mythe d'Isis que s'achève sa « conversion ». L'apparition de la déesse, préparée par une série d'actions charitables qui ont fait rentrer peu à peu l'espérance dans le cœur de Gérard, marque un moment décisif dans la voie de la réconciliation. C'est la promesse solennelle, plusieurs fois citée : « Je suis la même que Marie, la même que ta mère, la même aussi que sous toutes les formes tu as toujours aimée. A chacune de tes épreuves, j'ai quitté l'un des masques dont je voile mes traits, et bientôt tu me verras telle que je suis » (II, 5, p. 403). Pour Nerval, Isis et la Vierge ont toujours été deux représentations différentes d'une seule et sublime vérité, du même mythe sacré, celui de la Mère divine. « N'est-il pas vrai, écrivait-il dans *Isis,* 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 ? » (*Isis,* IV, p. 327). En même temps qu'elle s'identifie à la Mère céleste, Aurélia rejoint aussi l'image de la mère de Gérard, dont le souvenir se fait, dans les dernières années de sa vie, de plus en plus insistant [1]. Comme l'observe A. Béguin [2], « dès l'instant où toutes les figures tutélaires se sont réunies en une seule, [...] l'image de Jenny-Aurélia ne reprendra plus les traits de la femme réelle, enveloppe momentanée parmi tant d'autres, qui n'étaient que les ébauches annonciatrices de Celle qui pardonne ».

---

[1] Le 30 décembre 1854, deux jours avant la parution du début d'*Aurélia,* commence dans *L'Illustration* la publication des *Promenades et Souvenirs,* dernier voyage au pays de l'enfance. Pour la première et la seule fois, Nerval y parle un peu longuement de sa mère. La fin des *Promenades et Souvenirs,* comme la deuxième partie d'*Aurélia,* sera posthume.

[2] A. Béguin, op. cit., p. 23.

Sa métamorphose cependant n'est pas encore achevée, et il reste à Gérard une dernière étape à franchir. Mais il détient maintenant la formule magique qui va lui permettre de vaincre, et c'est précisément le mythe d'Isis qui la lui fournit : « A chacune de tes *épreuves,* j'ai quitté l'un des masques dont je voile mes traits, et bientôt tu me verras telle que je suis. » En interprétant sa folie et ses souffrances comme les épreuves de l'initiation sacrée, au terme desquelles le néophyte est digne enfin de voir tomber devant lui les voiles qui cachent la déesse [1], Nerval fait de son malheur même un moyen de salut et se donne la force de s'y résigner. « Du moment que je me fus assuré de ce point que j'étais soumis aux épreuves de l'initiation sacrée, une force invincible entra dans mon esprit. Je me jugeais un héros vivant sous le regard des dieux » (II, 6, p. 407). C'est pourquoi Aurélia va garder pour quelque temps les traits de « l'éternelle Isis, la mère et l'épouse sacrée », comme elle avait été la médiatrice chrétienne quand les pensées de Gérard se tournaient vers Dieu ; tout en restant toujours l'image lumineuse qui le guide dans la voie du salut, elle se transforme ainsi au gré de l'interprétation qu'il se donne de son existence. Remarquons ici qu'il est impossible d'assimiler, comme tend à le faire A. Béguin [2], la quête du poète à un retour à la foi chrétienne. Même dans les *Mémorables,* son syncrétisme demeure évident, et c'est toutes les religions qu'il réconcilie.

Le pardon final est maintenant tout proche. Nerval s'en serait-il senti tout à fait digne sans l'intervention du Dr Blanche ? En l'amenant à s'intéresser à l'un de ses compagnons d'infortune plus atteint que lui, le médecin est entré avec une perspicacité et un tact remarquables dans l'univers magique de son malade ; il l'a conduit à un acte d'altruisme qui ne pouvait qu'achever de le racheter à ses propres yeux. « Abandonné jusque-là au cercle monotone de mes sensations ou de mes souffrances morales, je rencontrais un être indéfinissable, taciturne et patient, assis comme un sphinx aux portes suprêmes de l'existence. Je me suis pris à l'aimer à cause de son malheur et de son abandon, et *je me sentis relevé par cette sympathie et par cette pitié* » (II, 6, p. 411). Comme précédemment, le geste charitable fait jaillir

---

[1] On trouve dans le *Voyage en Orient* une longue relation consacrée à une visite aux Pyramides et aux épreuves de l'initiation antique, où l'on devine que Gérard déjà (les faits se passent en 1843) s'identifie au néophyte dont la longue et difficile quête est récompensée par l'apparition si ardemment désirée d'Isis. Cette narration atteste la continuité du rêve et annonce *Aurélia.*

[2] A. Béguin, op. cit. Quoi qu'il s'en défende à plusieurs reprises, c'est bien l'image d'un Nerval revenu aux vérités chrétiennes que l'auteur impose peu à peu à son lecteur.

la lumière et, cette fois, vaut à Gérard le pardon d'Aurélia. Dans un « rêve délicieux, le premier depuis bien longtemps », souriante, elle descend à lui : « L'épreuve à laquelle tu étais soumis est venue à son terme, lui annonce-t-elle ; ces escaliers sans nombre que tu te fatiguais à descendre ou à gravir, étaient les liens mêmes des anciennes illusions qui embarrassaient ta pensée, et maintenant rappelle-toi le jour où tu as imploré la Vierge sainte et où, la croyant morte, le délire s'est emparé de ton esprit. Il fallait que ton vœu lui fût porté par une âme simple et dégagée des liens de la terre. Celle-là s'est rencontrée près de toi, et c'est pourquoi il m'est permis à moi-même de venir et de t'encourager » (II, 6, p. 412).

C'est l'hymne de la réconciliation et de l'harmonie universelle restaurée qui retentit dans les *Mémorables,* car le pardon de la Bien-Aimée, comme celui du Christ, s'étend à l'univers entier : « Oh ! que ma grande amie est belle ! Elle est si grande qu'elle pardonne au monde, et si bonne qu'elle m'a pardonné » (p. 413). Quittant le masque d'Isis, Aurélia apparaît dans l'éclat de sa radieuse beauté. Au galop de « sa cavale blanche caparaçonnée d'argent », elle entraîne Gérard vers la Jérusalem nouvelle. « Et ses grands yeux dévoraient l'espace, et elle faisait voler dans l'air sa longue chevelure imprégnée des parfums de l'Yémen. Je reconnus les traits divins de *** (ici le nom effacé de Sophie). Nous volions au triomphe, et nos ennemis étaient à nos pieds. La huppe messagère nous guidait au plus haut des cieux, et l'arc de lumière éclatait dans les mains divines d'Apollyon. Le cor enchanté d'Adonis résonnait à travers les bois.

» O Mort, où est ta victoire, puisque le Messie vainqueur chevauchait entre nous deux ? » (p. 414).

Dans l'image de la céleste amazone, on reconnaît les traits de toutes celles que le poète a aimées, dans la vie ou dans le passé mythique et légendaire qu'il s'est forgé : Jenny, Balkis — l'éclatante reine du matin — Sophie Dawes, Artémis, Adrienne [1]. Ainsi, toutes les figures féminines, mère, épouse, amante ou sœur, mortelles ou immortelles, se sont peu à peu groupées et fondues en une seule : en retrouvant Aurélia, Nerval rejoint du même coup le « type éternel de la beauté », si longtemps poursuivi. Ainsi également, se sont peu à peu rassemblés et noués les fils d'une destinée que le poète, à travers le rêve et la folie, a conçue et vécue comme un mythe, le mythe éternel de « l'Homme demandant à l'amour de la Femme un secours

---

[1] Voir à ce propos l'étude de F. Constans : *Sophie - Aurélia - Artémis, Mercure de France,* juin 1951.

contre le Destin et un guide dans la quête de son salut » [1]. Orphée et Eurydice, Dante et Béatrice, Faust et Marguerite, Gérard et Aurélia, le couple éternel, la même aventure qui se répète indéfiniment.

La retenue, la discrétion, la simplicité avec lesquelles nous est racontée cette « descente aux enfers » sont à elles seules héroïques ; elles contribuent à créer l'effet envoûtant d'*Aurélia*. Il y avait dans *Sylvie* une harmonie exquise entre la prose légère et délicate de Nerval et la rêverie qu'elle déroulait dans le cadre vaporeux des paysages du Valois. Ici, la même prose fluide enserre les noires chimères du désespoir et de la folie ; un tel contraste rend plus poignant les accents de Nerval, plus mystérieux et plus profond, plus solitaire aussi, un chant qui véritablement semble surgi d'un autre monde. Il n'est pas exagéré de dire que c'est, pour une bonne part, le ton d'*Aurélia* qui donne à l'œuvre sa signification.

Lorsqu'on suit, au travers de l'œuvre de Nerval, ce long rêve qui se déroule autour d'une figure unique, il apparaît à l'évidence que l'amour du poète pour une femme de théâtre n'est pas l'effet du hasard. Une telle aventure, si banale en soi, surtout à l'époque romantique « où toutes les idées de la jeunesse étaient tournées vers le théâtre, ce centre lumineux vers lequel convergent les attentions les plus diverses » [2], satisfait paradoxalement, dans le cas de Gérard, à l'exigence d'un amour tout spirituel, en même temps qu'elle contient en germe le mythe qui va se construire. Isolée sous les feux de la rampe, brillant d'une beauté immatérielle, c'est hors du temps et de la réalité que, reine ou déesse, l'actrice est aimée. C'est aussi de loin, et la distance permet tous les espoirs et toutes les illusions. Il suffit que Gérard aime pour se croire aimé, car ce qu'il aime ce n'est pas la femme réelle, mais l'image qu'il porte en lui et que la merveilleuse apparition, qui sur la scène semble vivre pour lui seul, incarne et lui renvoie. Malgré l'échec et la rupture, et dans les pires moments de désespoir, on retrouve derrière tous ses récits la conviction implicite que Jenny l'a toujours aimé et l'aime encore, et qu'il ne l'a perdue que par sa propre faute.

---

[1] *Ibid.*, p. 271.

[2] Théophile Gautier, *Histoire du Romantisme*, Charpentier, Paris, 1874, p. 78.

Incarnant tour à tour toutes les héroïnes, l'actrice garde son identité sous ses masques successifs. Morte, Jenny sera recherchée dans toutes les femmes, terrestres ou divines, réelles ou imaginaires, vivantes ou diparues, comme si la vie n'était qu'une éternelle représentation. Car le théâtre n'est pas seulement le miroir magique qui renvoie son rêve au poète ; il est véritablement le symbole de l'univers nervalien, régi par la croyance absolue au principe d'identité et à la transmigration des âmes, croyances vagues et indistinctes d'abord, mais auxquelles Nerval s'attache désespérément après la mort de Jenny. C'est dans le thème du masque, essentiel dans son œuvre et sa mythologie, qu'elles trouvent leur expression. Le masque concilie l'unité et la multiplicité; derrière le masque qui la fait autre, il y a l'Unique, la Seule, la femme éternelle :

> La Treizième revient... C'est encor la première ;
> Et c'est toujours la Seule... [1]

Berthe REYMOND.

[1] *Poésies,* Artémis.