



HAL
open science

NERVAL OU LA CHIMÈRE DU MOI

Aurélie Foglia Loiseleur

► **To cite this version:**

| Aurélie Foglia Loiseleur. NERVAL OU LA CHIMÈRE DU MOI. Revue Nerval, 2017, 1. hal-03957658

HAL Id: hal-03957658

<https://hal-univ-paris3.archives-ouvertes.fr/hal-03957658>

Submitted on 26 Jan 2023

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

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

NERVAL OU LA CHIMÈRE DU MOI

Nul comme Nerval n'a montré à quel point le moi est une chimère. C'est-à-dire une figure mythologique, formée de strates immémoriales de discours et de textes, qui déclinent à l'infini une identité hybride, et manifestent son incessante capacité métamorphique. En effet, du point de vue « confus » du moi, tout est pris dans un tourbillon qui pulvérise le réel, ses repères et ses frontières traditionnels : « Je fermai les yeux et j'entrai dans un état d'esprit confus où les figures fantasques ou réelles qui m'entouraient se brisaient en mille apparences fugitives¹ » témoigne le narrateur d'*Aurélia*. Mais le « je » lui-même, loin d'être exempt d'un tel tournoiement, se trouve happé par ce mouvement centrifuge d'effacement, de mélange et de multiplication. « Figure fantasque », il est à la fois produit et détruit, dans le dérèglement des perceptions et le morcellement du moi avec celui du monde.

Le sujet nervalien, d'être à la fois plusieurs et personne, apparaît travaillé par l'impersonnalité. Autrement dit, il cède aux pressions exercées par d'autres mondes et d'autres noms qui s'immiscent dans le réel, au point de perdre toute substance et toute stabilité. Épousant tour à tour des avatars, il ne cesse d'excéder les limites trop étroites de la personnalité pour expérimenter une nébuleuse d'identités. Aussi le titre du dernier livre de poèmes, *Les Chimères*, peut-il s'appliquer, en miroir, au locuteur lui-même. Car cet être contre-nature, la chimère, qui réunit sous la même peau le lion, la chèvre et le serpent, constitue un tout sans ensemble qui fait entorse au réel. Bertrand Marchal a montré comment le sémantisme du mot « chimère », tout en conservant son sens mythologique ancien, a dérivé vers l'acception moderne de « folie² » : cette créature fabuleuse, née de l'imagination et du rêve, contient la menace de l'instabilité et de la dérive, en venant parasiter les normes sociales du réel et de la raison. Car le moi est un monstre : une fiction archaïque qui envahit le réel, à mi-chemin entre être et non-être. Aussi, dans le rêve des origines que retranscrit un chapitre d'*Aurélia*, la mue que connaissent les monstres advient-elle dans le même temps au narrateur, qui, témoigne-t-il, n'est pas d'une nature différente : « Puis, les monstres changeaient de forme, et dépouillant leurs premières peaux, se dressaient plus puissants sur des pattes gigantesques ; l'énorme masse de leurs corps brisait les branches et les herbages, et, dans le désordre de la nature, ils se livraient des combats auxquels je prenais part moi-même, car j'avais un corps aussi étrange que les leurs³. »

L'expérience de la folie, et plus encore ici le discours sur la folie, qui n'est plus le discours *de* la folie, dérangent la notion même d'identité telle que la définit la civilisation occidentale : une et arrêtée. Il en ressort d'une part un infra-sujet, dépossédé de lui-même au point d'errer hors de lui ; d'autre part, un hyper-sujet, qui excède les bornes traditionnelles de l'individu sur le mode de la révélation (transhistorique, cosmique). L'impersonnalité nervalienne serait à trouver là : dans une indéfinition, à l'intersection entre ces deux instances, qui restent toujours en-deçà ou au-delà de la conception séculaire du sujet. Comment devenir autre sans changer de nature, et confondre les mondes à l'intérieur du monde même ? Comment, par le rêve et la folie, participer à ce formidable accroissement du réel sans se perdre ?

¹ Nerval, *Aurélia. Les Nuits d'octobre. Pandora. Promenades et souvenirs*, préface de Gérard Massé, édition de Jean-Nicolas Illouz, Folio classique, Gallimard, 2005, p. 130.

² « De la même façon que la chimère est un monstre double, un dragon moitié-lion, moitié-chèvre, le mot lui-même de "chimère" renvoie à une réalité double : au sens propre, il désigne le monstre mythologique ; au sens figuré, il est un autre nom de l'illusion ou un euphémisme de la folie, en tant que la folie est le démon de l'imagination. » (Bertrand Marchal, « Nerval et la chimère poétique », *Quinze études sur Nerval et le romantisme*, sous la direction de H. Mizuno et J. Thélot, en hommage à Jacques Bony, Paris, Kimé, coll. « Détours littéraires », 2005, p. 134.)

³ Nerval, *Aurélia*, *op. cit.*, p. 144-145.

SUJET SOLUBLE

Le « je » nervalien se met en scène comme un sujet passif, débordé par les images qui lui adviennent, traversé par des mondes fluctuants, confronté à un chaos dont il n'est pas maître et qui porte atteinte à son intégrité jusqu'à le menacer de mort, physique ou spirituelle. C'est pourquoi les textes de Nerval ne relèvent pas d'une égologie qui serait au principe d'une pensée collective. Ils tâtonnent bien plutôt à la recherche de celui-là même qui dit « je », détaché de la communauté des autres et incapable d'adhérer longtemps à lui-même, trop absent ou pluriel pour constituer longtemps un centre fixable. C'est donc un rapport rhapsodique à soi comme à l'écriture qui se noue, dans un étoilement des références et des figures. Comme le remarque Corinne Bayle, « Les réflexions spéculatives sur les vies antérieures, soulignées dans l'introduction des *Filles du feu*, concernent l'écriture, dans la disparition de l'auteur comme figure d'autorité, au profit d'un collage de textes qui consignent les fragments de l'œuvre en devenir, et de l'être dans son autorité¹. » Certaines pages, « écrites dans des instants de fièvre et de mélancolie », sont sujettes à cette même dispersion dont est victime le scripteur : faute de reliure aussi bien que de continuité, des feuillets volants ne forment pas un livre, et il n'en reste rien, quand « le vent les enlève² ». Loin d'assumer une position de parole pleine, le sujet nervalien se trouve sans arrêt ramené à sa propre irréalité et se volatilise, dans l'échec réitéré à se saisir qui sert de trame sous-jacente à ses mises en récit.

Des portes sont ouvertes et on ne peut plus les refermer : marges et interstices font violence à la représentation traditionnelle du sujet. Ce dernier n'opère plus le travail de séparation, de tri, qui lui incombe, au point qu'il est lui-même disloqué par les images et soluble dans leur flux. L'imaginaire et le réel passent l'un dans l'autre, jusqu'à ne plus se laisser distinguer. Le problème est bien celui d'une intrusion, d'un forçage dont est victime le moi nervalien : si le rêve et ses imitations exubérantes envahissent le sommeil de quiconque, en revanche, ils deviennent un principe de désordre (de « confusion ») dans la vie diurne, en raison de leur hétérogénéité. Car ils reconfigurent des images détachées de leur contexte, de sorte que celles-ci soient prises pour « la vie réelle », le fou perdant, plus encore peut-être que le rêveur, la conscience du « comme si » qui tient la fiction à distance. Le sujet nervalien expérimente donc un double degré d'immersion³ dans la fiction, en tant que personnage et en tant que narrateur. Car il échoue, sur le coup, à se déprendre des fictions du rêve et de la folie, tandis que la fiction littéraire permet *a posteriori* au sujet de dérouler le fil critique d'un récit non pas forcément cohérent, mais organisé. Il travaille donc à réitérer l'immersion sur un autre mode, qui la rendra relative en réaffirmant de façon explicite l'exercice d'une maîtrise.

Le « je » lutte donc contre le mode invasif des images, dangereux pour sa propre intégrité, tout en s'y rendant attentif. Ces images, en effet, sont ce qui lui arrive du dehors, qui n'est pas le dehors institutionnel, ni le dehors concret du monde, mais un dehors du sujet lui-même, ses franges, son tremblement d'inconnu et d'obscur (on dirait : son inconscient). Cependant, l'expérience de la folie, en portant cette dissolution à l'extrême, en la transformant en menace directe pour la vie et en pathologie, entraîne paradoxalement, dans le geste même d'écrire, un travail inverse de lutte et de reprise, qui ne peut s'exercer sans le recouvrement de la plus exigeante lucidité. Le « je » nervalien est une fiction pour lui-même. Parce qu'il a intimement conscience d'être disparate et soumis à l'illusion, il s'engage à se reprendre dans le déploiement

¹ Corinne Bayle, *Broderies nervaliennes*, Classiques Garnier, Paris, 2016, p. 22.

² Nerval, *Promenades et souvenirs*, *op. cit.*, p. 112-113.

³ Jean-Marie Schaeffer, « Immersion », *Fragments d'un discours théorique, nouveaux éléments de lexique littéraire*, sous la direction d'Emmanuel Bouju, Nantes, éditions nouvelles Cécile Defaut, 2015. Il insiste sur le fait que « dans l'immersion mimétique, le mimème ne prend pas la place du monde réel : il y a coexistence entre les deux mondes » (p. 235). Dans le cas de « l'immersion totale », « c'est-à-dire une immersion dans laquelle toutes les entrées perceptives sont saturées de mimèmes », ou bien le clivage « est simplement de degré ou d'intensité » ; « ou bien le leurre envahit la conscience attentionnelle comme telle, et donc induit de fausses croyances, et dans ce cas nous ne nous trouvons plus en état d'immersion, mais dans l'illusion au sens commun du terme. » (p. 237).

tâtonnant d'un langage, à se « recomposer¹ » : tel est en somme le pacte d'écriture qu'il conclut, en amont de tout récit et de tout poème, avec son lecteur.

La folie, si elle est seulement maladie, rend le patient aveugle et sourd, fermé sur lui-même, condamné à délirer dans une langue incommunicable, comme l'a souligné Gilles Deleuze dans *Critique et clinique*². De telles images ne fondent pas un monde partageable, déchiré qu'il est seulement par des éclats de sens : leurs singularités ne se situent que dans la différence pure d'avec le monde, et désignent indéfiniment cette béance. En ce sens, il y a une santé de la création, qui fait de la littérature un viatique mis en commun et communicable, destiné à un public ; et c'est ce qu'éprouve Nerval dans les périodes de rémission qui coïncident avec la rédaction de ses textes. Le quiproquo sur « la mort de son esprit », suite aux articles de Jules Janin – dans le *Journal des Débats* du 1^{er} mars 1840 – et d'Alexandre Dumas – faisant paraître sa « Causerie avec mes lecteurs » dans *Le Mousquetaire* le 10 décembre 1853 – en est une preuve éloquente. Il s'agit pour lui de se retenir. Le discours sur la folie ne peut être que rétrospectif : il amène à se considérer soi-même (cet être incompréhensible que j'ai été) comme un « personnage à la première personne », sorti des normes de la raison, dans une conscience aiguë de son étrangeté. Il met alors des mots sur un dehors qui se dérobe à l'expression, qui se traduirait par exemple dans la plupart des récits nervaliens (*Les Nuits d'octobre*, *Sylvie*, *Aurélia*) par une sorte somnambulisme récurrent, le narrateur errant dans l'opacité initiatrice de la nuit.

Nerval a conscience de se prendre comme témoin de soi (de ce qui lui arrive) et comme cobaye : dans la « mission de l'écrivain³ » dont il se dit investi, l'expérience poétique se double d'une expérimentation quasi-médicale. Le moi est sujet à des troubles, des épreuves et des torsions qui le transforment radicalement. L'autopsie, la vue de soi, à travers soi, permet de dérouler le fil d'une expérience passée (suivant le paradigme ancien de la descente aux enfers, sur quoi se conclut explicitement *Aurélia*). L'enjeu est de taille : par l'écriture, si Nerval ne vise pas l'immortalité, il vise au moins la survie. Il sent l'urgence de se ressaisir à l'état vivant, en réaction contre sa nécrologie anthume, mais aussi d'assurer (et d'assurer *de*) la survivance de son esprit. Face au deuil de soi, il lui faut revenir de son fantôme. C'est manifester publiquement l'inquiétude du « personnel », ou encore la nécessité de se reconnaître et d'être reconnu (sans quoi la sanction tombe, et le sujet étiqueté malade sans rémission ou mort), afin de poser cette équation vitale, moi = moi. Et quoi de plus probant aux yeux des autres que de figurer comme auteur ? Publier, à ce titre, prend valeur de *signe de vie*. *Il y a quelqu'un qui écrit. Parce qu'il publie, il y a encore quelqu'un*. Une voix proteste du fond d'un cercueil ouvert : l'expérience, extrême, tient de celle du mort-vivant, et se relie tant aux *Mémoires d'outre-tombe* qu'aux histoires de revenants. Daniel Sangsue a analysé « l'hantologie⁴ » (reprenant ici le mot à Derrida) des textes nervaliens, peuplés de revenants et de spectres au nombre duquel il faut compter le sujet même qui s'énonce. À la fin d'*Aurélia*⁵, Saturnin, un autre patient de la maison de santé, frère et double du narrateur, révèle que s'il ne veut ni manger ni boire, « c'est que je suis mort » : « je reconnus en moi-même, commente le narrateur, que je n'avais pas été loin d'une si étrange persuasion. » Ainsi, les vivants peuvent se prendre pour des morts. Une telle disparition anticipée fait basculer dans l'absence (de corps, d'ego) et voue l'individu au silence et à l'inanition.

FRONTIÈRES DU MOI ET DU NON-MOI

¹ « Recomposons les souvenirs du temps où j'y venais si souvent » dit le narrateur dans *Sylvie* (chap. III, *Les Filles du feu*, *Les Chimères*, édition de Jacques Bony, GF-Flammarion, 1994, p. 180). La même injonction figure dans *Les Nuits d'octobre* (chap. XX, p. 58) : « Recomposons nos souvenirs. »

² Cf. Gilles Deleuze, *Critique et Clinique* (Éditions de Minuit, 1993, p. 9) : « Mais quand le délire retombe à l'état clinique, les mots ne débouchent plus sur rien, on n'entend ni ne voit plus rien à travers eux, sauf une nuit qui a perdu son histoire, ses couleurs et son chant. La littérature est une santé. »

³ Nerval, *Aurélia*, p. 129.

⁴ Daniel Sangsue, « Revivance et morts-vivants chez Nerval », *Quinze études sur Nerval et le romantisme*, op. cit., p. 165.

⁵ Nerval, *Aurélia*, op. cit., p. 191.

Le sujet nervalien n'a pas de lieu. On pourrait aller jusqu'à dire qu'il est confronté à la violence de *n'avoir plus lieu*. Les *Promenades et souvenirs* s'ouvrent sur la difficulté pour le narrateur nervalien de trouver un lieu – d'« habiter le monde », pour reprendre un titre de Jean-Claude Pinson. Il évoque un terrain qu'il aurait pu acquérir : « Ce qui me séduisait dans ce petit espace abrité par les grands arbres du château des Brouillards, c'était d'abord ce reste de vignoble lié au souvenir de saint Denis, qui, au point de vue des philosophes, était peut-être le second Bacchus (Dionysos), et qui a eu trois corps, dont l'un a été enterré à Montmartre, le second à Ratisbonne et le troisième à Corinthe¹. » La terre porte l'ombre du « château des Brouillards », une « folie » du XVIII^e siècle qui séduisit plus tard Renoir ; mais cette topologie nébuleuse se brouille encore par la référence à Bacchus et son corps éclaté, pour laquelle Nerval convoque, non sans ironie, la caution des « philosophes », c'est-à-dire les moins suspects de déraisonner (on sait, depuis la fin du *Banquet* de Platon, que seuls ils ne sont jamais ivres) : le lieu devient cimetière, et les quelques arpents de vigne s'accroissent soudain démesurément, à la fin de la période nervalienne, par la mise en relation de trois espaces, Montmartre, Ratisbonne et Corinthe. De plus, Denis, dans le nom duquel s'entend l'étymologie grecque de Dionysos, comme ne manque pas de le signaler la parenthèse de l'auteur, apparaît comme le double chrétien de Bacchus : les dieux païens se survivent dans les saints. S'ils sont mortels, leurs cadavres peuvent se démultiplier, sur le mode trinitaire, et la mémoire des lieux ne meurt pas. La simple terre que convoita Nerval, et qu'il regrette au moment de l'écriture, est un concentré de géographie et de religion, de même que lui-même tire son nom de plume d'un petit terrain hérité de ses ancêtres.

Au début des *Promenades et Souvenirs*, le narrateur nervalien prend donc acte de l'impossibilité d'un ancrage, qui le condamne à l'errance. De même, les esprits ne connaissent plus les lois de l'espace et du temps : ils outrepassent les limites assignées à l'existence humaine. Ce faisant, il assume son identité d'éternel « passant », c'est-à-dire de voyageur furtif – dans l'espace aussi bien que le temps. Il est celui qui transgresse les limites des mondes en versant sans effort dans les univers flous du passé ou du paradis : « Là, je sentis amèrement que j'étais un passant dans ce monde à la fois étranger et chéri, et je frémis à la pensée que je devais retourner dans la vie². »

Le sujet nervalien est un moi bohème, un moi nomade. Il sait l'art de s'aliéner. Il n'hésite pas à se quitter, à se dépayser de soi ; à quitter le rôle d'être soi. Cette opération intime, il la pratique par exemple en Orient, où son goût du métissage n'est pas réductible au bain d'exotisme un peu puéril de l'occidental jouant avec les codes et les coutumes. Le dépaysement libère l'être dans l'espace et le temps : non seulement le sujet nervalien change de personnage, mais il *se change*, littéralement. S'il quitte le « costume franc » pour revêtir le « machlah, manteau patriarcal », s'il coupe sa barbe à l'occidentale, comme le relève Sarga Moussa, « cette métamorphose ne se réduit pas, ici, à une simple forme d'exotisme superficiel, comme c'est parfois le cas chez tel ou tel voyageur contemporain amusé par l'idée de se déguiser et de se représenter (ou de se faire représenter) habillé à l'orientale. Il s'agit bien d'un désir de remonter le cours du temps, de se réapproprié un corps séduisant à travers une mue symbolique³. » Le narrateur nervalien abandonne plus qu'un vêtement : il change de peau. Son geste, non pas superficiel mais profond, va jusqu'au dénuement dans une rue nocturne, dévoilant la nudité originelle du sujet qui rejette, avec ses vêtements, tout le cortège et les carcans de déterminations qu'ils imposent : « En même temps, je quittais mes habits terrestres et je les dispersais autour de moi⁴. » Cependant, un sujet nu n'est pas pour autant un sujet rendu à lui-même dans l'exaltation d'une pureté fantasmatique : c'est un sujet *déplacé*, dépris de ses repères individuels et collectifs, qui s'égare dans le délire en marge de la société – Adam n'est plus qu'un exhibitionniste « parmi les hommes ».

¹ Nerval, *Promenades et Souvenirs*, op. cit., p. 91.

² Nerval, *Aurélia*, op. cit., ch. V, p. 138.

³ Sarga Moussa, « Orientalisme et intertextualité : Nerval lecteur de Lamartine », *Quinze études sur Nerval et le romantisme*, Paris, Kimé, 2005, p. 82.

⁴ *Aurélia*, p. 129.

Il en résulte un série de scissions au sein du moi, qui déconstruisent ses représentations traditionnelles. Dans *Les Nuits d'octobre*, le « Chœur des gnomes » s'attaque ironiquement à la cohérence du sujet dans son sommeil, en défonçant les parois de son « crâne philosophique » à coups de marteau : « travaillons, frères, travaillons pendant qu'il dort¹. » Par conséquent, « Le moi et le non-moi de Fichte se livrent un terrible combat dans cet esprit plein d'objectivité ». « La causalité, – oui, la causalité, – le ramènera au sentiment de sa subjectivité ». Le non-moi menace d'anéantir le moi pendant sa mise en sommeil : selon les catégories de l'idéalisme subjectif, il ne lui est pas extérieur, mais existe à l'intérieur même du moi, suivant un processus de réflexion que Fichte emprunte à l'optique. Encore faut-il souligner que ce chœur ne peut être retranscrit que par la conscience du rêveur. Un tel décloisonnement, qui témoigne de l'épanchement du rêve dans la vie réelle, n'est exprimable que depuis une certaine forme de détachement, qui rompt avec l'immersion panique de l'expérience : le sujet se regarde à distance, spectateur autant qu'acteur², et se reprend par la médiation de l'écriture. Un tel exercice de lucidité implique de se voir au miroir, de se regarder voir.

Instable, le moi est sujet au dédoublement, non seulement avec ce qui le nie (le non-moi), mais avec ce qui l'altère (ou l'aliène). On se souvient de la légende qu'écrivit Nerval sous son propre portrait : « je suis l'autre ». Il se situe à ce point de l'expérience où il se confronte à son double, cet autre qu'il est sans relâche pour lui-même. La scission dans le miroir naît d'une rencontre frontale avec son image, scénarisée comme telle. Une telle réflexivité manifeste la conscience du détachement et de l'étrangeté à soi, omniprésente dans *Aurélia* : le narrateur s'y heurte à son double, son « sosie³ », avec une violence plus ou moins grande. Il trouve la certitude de son existence *contre* cet autre ténébreux (« Quoiqu'il fasse dans l'ombre et la nuit, j'existe⁴ »). Le dédoublement y est alors duel. Mais il est aussi le fait même de l'écriture, qui cherche à saisir un moi épars et changeant, suivant les mille naissances et les mille morts qui ponctuent le temps. Ce n'est pas seulement que Gérard Labrunie ait pris le pseudonyme de Nerval. Dans *Soi-même comme un autre*⁵, Paul Ricœur a montré comment le processus de mise en récit entraîne la réaffirmation d'un sujet éthique, qui n'est jamais le même (*idem*) suivant une identification simple, mais le même au sens latin d'*ipse*, dans un acte toujours réitéré d'affirmation de soi. Tel serait en somme le *cogito* de l'écrivain : je dis que je suis, donc je suis. Il assume alors sa dimension tautologique, voire sophistique : l'identité n'est posée que comme un effet de langage.

« DES ÉLANS DE PERSONNALITÉ »

La littérature romantique, et particulièrement la poésie, a procédé au nouage essentiel du sujet et de la vérité. En ce sens, le moi ne peut pas mentir, et affleure sans cesse, que ce soit dans les poèmes, les « Mémoires » ou différents types de fictions. Nerval l'affirme sans détour : on n'est jamais, dès qu'on entre en littérature, que « le sujet de biographies directes ou déguisées ». Le moi revient, et c'est toujours le même – surtout quand il trahit, précise-t-il dans *Promenades et souvenirs*, « ses plus intimes émotions dans un volume de poésies ». C'est donc sous le signe de l'attestation de sincérité que Nerval semble placer son œuvre, de sorte que la vie de l'auteur s'épancherait dans son œuvre. « Qu'on nous pardonne, ajoute-t-il, ces élans de personnalité, à nous qui vivons sous le regard de tous, et qui, glorieux ou perdus, ne pouvons plus atteindre au bénéfice de l'obscurité⁶ ! » Pour le sujet nervalien, c'est trop tard. Il ne s'appartient plus ; il n'est

¹ *Les Nuits d'octobre*, p. 56.

² « Il y a en tout homme un spectateur et un acteur, celui qui parle et celui qui répond » (*Aurélia*, *op. cit.*, p. 151).

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Éditions du Seuil, 1990. Voir en particulier la cinquième étude, « L'identité personnelle et l'identité narrative ».

⁶ *Promenades et souvenirs*, *op. cit.*, p. 113.

déjà plus qu'image. Entré en écriture, il a basculé de l'autre côté du miroir, où il vit, obscur ou célèbre, « sous le regard de tous », c'est-à-dire d'une vie potentiellement publique, publiée.

Il s'en défend pourtant, dans une lettre adressée à Giraud, le 30 novembre 1853 : « Une fois débarrassé de ces inquiétudes, je sortirai, selon le conseil d'Anthony, de cette disposition à n'écrire que des impressions personnelles, qui vient de ce que je tourne dans un cercle étroit¹. » La littérature « d'impressions personnelles » est rapportée à son contexte de production, à savoir l'étranglement et le manque d'horizon du « cercle étroit », comme si, être prisonnier entre quatre murs, c'était aussi être prisonnier de soi-même, et contraint de se prendre pour sujet de ses livres, faute d'ouverture. Il s'agira donc d'ouvrir le cercle, de pratiquer une brèche² (vers autrui, vers l'expression communicable d'un sens) ; de sortir de la ronde aliénante de la confidence et du solipsisme comme de la réclusion entre les murs, matériels ou figurés, d'une maison de santé, ou encore de la ronde de nuit qui procède à son arrestation, dans *Aurélia*, enfermant le sujet à l'extérieur de la société, mais aussi de l'ego lui-même. En ce sens peut être interprétée la fenêtre que seul il a, souligne-t-il, dans sa chambre³.

Sur la foi de ces affirmations, en tout état de cause, on pourrait croire que Nerval, puisant à discrétion dans sa matière autobiographique pour la transmuter en texte, a fait le choix de la littérature « personnelle ». La première personne est récurrente, posée comme telle en tête de phrases, servant de scansion et de guide, modulant son chant orphique ; le passé, convoqué, démêlé tant bien que mal, déroulé suivant son écheveau complexe. L'auteur laisserait ainsi attendre un corpus poétique tourné vers la confidence et l'épanchement, suivant la manière de l'encore jeune école romantique, qu'il fréquente avec assiduité. Or, qu'a-t-il écrit, en matière de poésie ? Des traductions (*Poésies allemandes*), une anthologie (*Choix de poésies de Ronsard*), visant à fonder une poésie nationale et populaire, pratiques littéraires qui impliquent, chacune à sa façon, l'effacement devant la voix de l'autre ; des chansons, qui là encore ne sont que la retranscription d'un vieux fonds populaire, et non pas du tout l'expression d'un quelconque moi d'auteur⁴ ; *La Bohème galante*, qui, en même temps que des chapitres autobiographiques en prose, présente des « odelettes rythmiques et lyriques », les plus susceptibles de toucher à l'expressivité directe d'un sujet ; les *Petits Châteaux de Bohème*, qui recomposent en partie le corpus de *La Bohème galante*, et tressent ensemble la prose narrative, revenant sur son parcours d'homme écrivain, et des vers.

Ce procédé d'autocitation et d'enchaînement dans un commentaire conditionne en partie la lecture des pièces en les rapportant à un sujet qui se cherche en littérature, jusqu'à emprunter à d'autres sa voix et sa manière. « *En ce temps, je ronsardisais* – pour me servir d'un mot de Malherbe⁵ », commence le chapitre V, au moment où Nerval évoque ses *Juvenilia*, qu'il va insérer. Nerval met l'accent de façon symptomatique sur une double dépendance, qui dit son rapport à la poésie : « ronsardiser », c'est-à-dire écrire à la manière de Ronsard ; encore ce néologisme vient-il de Malherbe, qui signe le verbe qu'emploie Nerval, jusqu'à le déposséder de sa propre énonciation. L'ensemble du dispositif nervalien vise ainsi à prouver qu'il n'est pas la source de sa propre parole. Comme Nerval l'écrit avec ironie à la fin de sa lettre-préface à Alexandre Dumas, « la dernière folie qui me restera probablement, ce sera de me croire poète : c'est à la critique de m'en guérir⁶. » Dernier rôle, rejoignant l'être dans sa pure indétermination ; dernière illusion sur l'identité, usurpation probable d'une posture, d'un état, d'un titre : Nerval se prend pour un poète, comme il dit s'être cru monstre ou dieu dans *Aurélia*. Le prosateur reste malade de la poésie, poète intermittent mais surtout poète impénitent, affichant malgré tout la poésie comme

¹ *Correspondance ; Œuvres complètes*, éd. J. Guillaume, Cl. Pichois et al., Bibliothèque de la Pléiade, t. III, p. 830.

² Cf. Gisèle Séginger, notamment sur la ronde des jeunes filles et le risque de fascination et d'enfermement narcissique qu'elle représente, dans *Nerval au miroir du temps*, Paris, Ellipses, 2004.

³ *Aurélia*, p. 181. Sa chambre « a seule le privilège d'une fenêtre ».

⁴ « J'entendis là cette chanson : « La belle était assise – près d'un ruisseau coulant » (*la Bohème galante*, p. 188-189).

⁵ Premier château, « Primavera », V, *Petits Châteaux de Bohème*, op. cit., p. 207.

⁶ « À Alexandre Dumas », *Les Filles du feu*, op. cit., p. 82.

nostalgie d'un jeune âge¹ et comme délire revendiqué, c'est-à-dire système de représentation du monde à part, usage de la langue déviant.

Le prosimètre nervalien marque donc le choix d'un dispositif critique, où les vers de jeunesse sont cités avec une distance mélancolique, celle d'un retour sur soi (« Puis, revient un souffle épuré de la première jeunesse », dit le « Troisième Château² »), qui est aussi un retour sur tous. Nerval insiste, en écho à Hugo, sur les « trois âges³ » du poète, et les trois châteaux (« château de cartes, château de Bohême, château en Espagne ») qui constituent les points de passage obligés de « tout poète ». « La vie d'un poète est celle de tous », affirme-t-il dans sa lettre-dédicace des *Petits Châteaux de Bobême*⁴. C'est dire que le « je » a conscience d'emblée de ne pas se limiter à son expressivité individuelle ni à son vécu : le parcours en vers et prose qu'il retrace se donne à la fois comme un itinéraire singulier, et comme une initiation inévitable, dont il indique les stations symboliques. Certes, Nerval la rattache à sa propre errance : « en attendant, je crois bien que j'ai passé une fois par le château du diable⁵ ». Il n'empêche que ces poèmes, repris d'un recueil l'autre, imités de Ronsard, médiatisés et tenus à distance à la fois par le geste anthologique et par le discours critique d'un prosateur « revenant » (sur le passé) et revenu de cette esthétique, ne peuvent apparaître comme la confiance spontanée du moi. Au résultat, au regard de ce corpus poétique, les « élans de personnalité » qu'avoue Nerval, et qu'il demande au lecteur de lui pardonner, relèvent très peu d'un pacte lyrique qui poserait l'identité de l'homme et de l'instance en première personne qui régit les poèmes.

UNE POÉTIQUE SANS SUJET ?

Au contraire, ils ne cessent de problématiser cette identification et de l'empêcher en déliant le « je » de sa propre parole. Cette tension, cet écart, c'est ce que Pierre Jourde appelle le « neutre », dans une étude qu'il donne des *Chimères*⁶ : « Le seul, c'est le neutre, qui superpose le personnel et l'impersonnel. » Il précise en effet que « la parole de Nerval, aussi pathétique soit-elle, paraît en quête d'un détachement⁷ ». On pourrait croire à une poésie de la confiance, qui épanche sa peine : le « je » éploré dit sa solitude et son deuil. Pourtant, dans « El Desdichado », la pièce liminaire, les assertions, « je suis », tournent en interrogations, « Suis-je⁸ ? », qui rappellent la charade, ce jeu mondain mis en scène dans *Pandora*⁹. Le « je » essaie sur soi, vainement, des identités qui ne lui vont pas, provoquant ses mues successives. Dans le dérèglement du système nominatif, le « je », en se creusant, a la disponibilité, voire la vacance de l'acteur, épousant et rejetant tour à tour des personnalités d'emprunt : aucun nom propre ne lui colle à la peau. Il ne décline pas tant son être, ou son nom, qu'il ne pose d'emblée la question de l'être, et du nom, autrement dit encore il pose d'emblée l'être-soi comme une question. Il le montre labile, dans un défilé de propositions qui n'auront pas de réponses, empêchant toute définition. Comment s'y reconnaître ? Le processus d'authentification se trouve mis en échec. La maladie d'impersonnification dont est atteint le moi se manifeste en particulier par le tremblement des noms propres.

Le fait de ne pas choisir, de ne pas pouvoir choisir, constitue la faille. Il y a là un affolement des possibilités de figurations que le poète subit, comme s'il fallait, au « je » et tout aussi bien au

¹ Cf. Christian Leroy, *Les Filles du feu, Les Chimères et Aurélia, ou « La poésie est-elle tombée dans la prose ? »*, Paris, Champion, 1997.

² *Petits Châteaux de Bobême, op. cit.*, p. 242.

³ « À un ami », *Petits Châteaux de Bobême, op. cit.*, p. 197.

⁴ *Petits Châteaux de Bobême, op. cit.*, p. 197.

⁵ *Ibid.*

⁶ Pierre Jourde, « Les Chimères : la voix du neutre », journée d'agrégation de la Sorbonne : *Nerval*, sous la direction d'André Guyaux, Presses universitaires de la Sorbonne, 1997, p. 101.

⁷ *Ibid.*, p. 91.

⁸ « Suis-je Amour ou Phébus ?... Lusignan ou Biron ? » (« El Desdichado », *Les Chimères, op. cit.*, p. 29).

⁹ *Pandora*, p. 81.

« tu¹ », puis au lecteur qui devient ce « je » et ce « tu », se choisir un personnage, sous le déguisement d'un nom. Aussi se manifeste-t-il sous la forme d'incarnations-éclaircies qui donnent aussitôt au « je » une dimension supérieure à celle de la personne (du quelconque, du tout le monde). *Les Chimères* seraient-elles le creuset d'une poétique sans sujet ? L'autobiographie croise le rôle comme pur déterminant culturel (Lusignan, Biron, Bélus, Antée, Orphée...) : l'énumération a pour effet de gommer les particularités saillantes de ces figures, qui semblent s'équivaloir dans « l'essayage » vain de différentes identités. Le sujet poétique devient un personnage de fiction, soit plusieurs personnages de fiction, puisque son être n'est plus limité à l'enveloppe ni aux caractéristiques d'un individu déterminé.

Ce que proposent *Les Chimères*, et en premier lieu le premier poème, dans son tournoiement de noms, serait donc un manifeste de poésie a-subjective, qui puise dans l'expérience personnelle, mais pour l'élargir aussitôt dans une expérience mythique et la fonde dans un référent littéraire universel. L'univers nervalien des *Chimères* qui, autrement, resterait fermé sur lui-même (par les allusions nombreuses à des noms de femmes et à des lieux aimés), comme c'est le cas dans la folie (hermétique, enfermante), est saturé de références, c'est-à-dire intégralement signifiant, en même temps qu'il s'impersonnalise. Le retrait du « moi » marque en effet l'apparition d'une instance impersonnelle qui embrasse les temps et les mythes tout en pouvant continuer à s'énoncer en première personne. La parole n'y a pas le rôle de « fixateur », pas plus que le nom n'a le pouvoir d'identifier. Mais parce qu'elle est porteuse d'une mémoire qui transcende les limites (physiques, temporelles) du sujet, elle lui confère une identité qui ne lui appartient pas, ou ponctuellement.

Enfin, dans le dernier poème des *Chimères*, « Vers dorés », le « je » a tout à fait disparu devant une énonciation prescriptive, qui veut, à travers le rappel du pythagorisme, initier le lecteur à un degré d'être encore inconnu : « Respecte dans la bête un esprit agissant. » Dans ce poème, pas de première personne ni de noms propres, alors que dans *Aurélia*, qui en décline une version en prose, cette intense communication initiatique est rapportée à l'expérience du sujet : « tout dans la nature prenait des aspects nouveaux, et des voix secrètes sortaient de la plante, de l'arbre, des animaux, des plus humbles insectes, pour m'avertir et m'encourager². » En revanche, la scène élocutoire reste implicite dans la structure de leçon que prend « Vers dorés ». Le « je » universel qui s'adresse à l'homme en général semble émaner lui-même, par son autorité supérieure et son savoir profond du cosmos, de ces forces mal connues qui parcourent la nature. Pas de bouche d'ombre résonnant d'arrière-monde métaphysique, mais une bouche de pierre ou d'insecte, c'est-à-dire un mystère immanent, capable de révéler à chacun la saturation de présences qui s'adressent à lui sans langue : « L'impersonnel n'est pas dit, commente Pierre Jourde : il résonne dans cette voix neutre qui s'adresse à l'homme pour lui révéler qu'il n'est pas seul³. » Oscillant au seuil du matériel et du spirituel, la « voix neutre » parle à l'homme de l'inhumain et l'initie à une langue cryptée, capable de restaurer en secret l'harmonie universelle. « Dans ce monde où la vie éclate en toute chose », tout communique, même si ces regards extérieurs, portés sur le sujet, lui retournant son regard dominateur, ne sont pas exempts de menace (« Crains dans le mur aveugle un regard qui t'épie »), inquiétant l'individu quant à son règne sans partage : « Et tout sur ton être est puissant ». L'homme n'est plus le seul maître et possesseur de la nature : des forces concurrentes mûrissent et se réveillent. La vie « éclate » hors de ses catégories antérieures, et nul ne peut la contenir, l'homme pas plus que les autres, siège lui aussi de cette manifestation

¹ Serge Meitinger, considérant le sonnet conclut de l'ensemble des trois textes étudiés, et en particulier du sonnet « À J — y *colonna* » « que le *je* et le *tu*, contrairement à l'option lyrique traditionnelle et à l'usage du langage commun, deviennent transpersonnels et assument pleinement cette situation en refusant toute « identification » stricte pour promouvoir dans le suspens une *individualisation* flottante des actants dont seul un mythe pourrait peut-être rassembler les qualités essentielles en une forme plausible. » (« L'Hermétisme des *Chimères* », *Le Rêve et la Vie*, Aurélia, Sylvie, *Les Chimères de Gérard de Nerval*, Sedes, 1986, p. 141).

² *Aurélia*, p. 178.

³ Pierre Jourde, « Les Chimères : la voix du neutre », *Nerval, op. cit.*, p. 101.

explosive de la vie, malgré le rôle régulateur de la « libre pensée ». Le moi, en passe d'être détrôné, est un roi rappelé à l'humilité, un roi pulvérisé.

ÉLARGISSEMENT

Ainsi, l'impersonnalité telle qu'elle se manifeste dans l'écriture nervalienne pourrait s'entendre d'abord en un sens négatif, comme la privation de ces marques de la personne auquel tout un chacun peut prétendre, à savoir une certaine constance dans le temps, l'adéquation simple de soi à soi, l'affirmation tenue d'un caractère un et reconnaissable. D'où la mélancolie énonciative d'un sujet qui sait qu'il ne cesse de se perdre, et qui en subit la fatalité dans la dispersion et l'effacement, contrebalancés par le souvenir construit du délire. Mais l'impersonnalité intervient aussi sur un autre plan, qui transcende largement celui de l'assignation psychologique, et qui tend à inverser la souffrance d'une identité vide en une formidable capacité identificatoire du sujet : l'impersonnalité dépend de plusieurs paramètres qui tiennent, par le dédoublement ou l'inscription mythique, à ce que nous pourrions appeler la vocation expansive du moi, qui outrepassa les attributs traditionnels du sujet pour se dilater aux dimensions du cosmos. Le « je » postule ainsi l'ancrage d'une subjectivité en creux : non pas tant un sujet absenté qu'un sur-sujet, embrassant les siècles, affranchi des lois de l'espace et du temps, comme fait par définition le dormeur. Depuis cette marge il peut être tous, et tout. Ce *moi en expansion* propose donc un versant ontologiquement positif à la déperdition d'être dont il se dit victime. Et c'est un des paradoxes d'*Aurélia* de montrer à quel point le sujet reclus, enfermé dans une maison de santé, connaît en même temps un formidable *élargissement*. « Une ronde de nuit m'entourait ; – j'avais alors l'idée que j'étais devenu très grand ». Le cercle des hommes est trop étroit (de même, au début des *Nuits d'octobre* : « Le cercle se rétrécit de plus en plus, se rapprochant peu à peu du foyer¹ »). Le sujet les surpasse, c'est pourquoi il en vient à « ménager les forces et la vie des soldats qui [l']avaient recueilli² ». Et plus loin, quand il s'aperçoit dans son double : « Ô terreur ! ô colère ! c'était mon visage, c'était toute ma forme idéalisée et grandie³... » La folie est une épreuve qui passe, physiquement et mentalement, par l'étape de la prison. Mais elle est simultanément une formidable libération : elle implique l'initiation à un espace qui anéantit la forme même de l'ego pour lui substituer un sujet multiple, ressourcé à un récit des origines, et riche d'innombrables potentialités. Ce « je » nervalien devient intimement lui-même où il n'est plus : familier des ombres, frayant avec la mort qui s'épanche dans la vie, il n'est personne et il est plusieurs ; de « tombeau vivant », de plus un seul, il devient tous. La littérature prend acte de l'accroissement du réel par les perceptions et les mondes possibles. Le mémoriel fusionne avec l'immémorial, le moi avec le non-moi. La dilatation cosmique du moi et l'ouverture à des expériences qui ressortissent de plusieurs temporalités créent un sujet mythique, syncrétique, maître de l'harmonie, qui peut vivre plusieurs vies, à la fois au temps du paganisme et au temps du christianisme, et déployer ce monde en expansion dans sa langue en dehors des prisons traditionnelles de l'expression et de la pensée.

Le moi peut-il prétendre demeurer le dernier *point fixe*, à partir duquel se déploierait le récit ? « Tout changeait de forme autour de moi⁴ » note le narrateur dans *Aurélia*. Mais il est loin d'être indemne lui-même d'une telle métamorphose. Si l'énonciateur s'affirme comme un « je », c'est pour constater son caractère illusoire et volatile, placé sous le signe d'une essentielle théâtralité qui affecte l'ensemble du réel et de ses *représentations*, dont le sujet ne sera qu'un pâle acteur en mal

¹ *Les Nuits d'octobre*, p. 23.

² *Aurélia*, p. 129.

³ *Aurélia*, p. 150.

⁴ *Aurélia*, p. 136.

de rôle et ignorant de son texte¹. Les frontières qu'on croyait fermes et les mieux établies se déplacent et deviennent poreuses. Le moi nervalien, loin d'observer les constantes de la « personnalité », rompt avec les assignations traditionnelles du sujet pour porter le deuil de lui-même.

C'est pourquoi son œuvre s'érige en vacillant sur les ruines de la représentation ; en un siècle qui a le mal du moi, elle met en scène un sujet en souffrance, travaillé par des forces de dissolution. Ce « je » que cherche à retranscrire Nerval est un sujet atteint, souffrant, mais c'est aussi un « héros² » : pionnier des espaces inconnus du rêve et de la folie, transcritteur acharné d'images qui tourbillonnent jusqu'à la terreur, il se présente comme un hyper-sujet, sorti des limites de sa condition, incompréhensible parce qu'il en devient inhumain, au sens où il n'apparaît pas sujet à la mort. La surrécurrence du moi pose sa dispersion à travers la singularité revendiquée de l'acte d'écrire. Il se charge d'archiver des événements qui se sont produits dans un monde d'une autre nature que la société, celui, mouvant, des formations imaginaires, qui entretient un rapport mimétique à la réalité (comme l'est l'univers fictif du théâtre). D'où la nécessité justement de dire « je », de poser ce « je » au principe pour montrer à quel point il est menacé par des forces de dislocation, et comment il y résiste à travers sa reprise.

Aurélie FOGLIA
Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle

Dans l'œuvre nervalienne, l'identité du sujet n'est jamais sûre ni donnée. Le « je » fluctue dans le temps, aspiré par un vertige d'images. Il s'altère avant de s'aliéner, et fait l'épreuve lucide de la dépossession de soi. C'est pourquoi la mise en récit du passé n'aboutit pas chez lui à une pratique traditionnelle de l'autobiographie, mais à un creusement impersonnel qui représente, dans le même temps qu'un enregistrement rétrospectif de la pathologie, un formidable élargissement du moi aux dimensions du mythe et du cosmos.

¹ Cf. *Pandora*, p. 82 ; « Je parus en comédien de province, comme le *Destin* dans le *Roman comique*. Ma froide *Étoile* s'aperçut que je ne savais pas un mot de mon rôle et prit plaisir à m'embrouiller. »

² Cf. *Aurélia*, p. 178 : « je me jugeai un héros vivant sous le regard des dieux. »