



Article scientifique

Article

1973

Published version

Open Access

This is the published version of the publication, made available in accordance with the publisher's policy.

Ironie et distance dans "Les filles du feu"

Jeanneret, Michel

How to cite

JEANNERET, Michel. Ironie et distance dans 'Les filles du feu'. In: Revue d'histoire littéraire de la France, 1973, vol. 1, p. 33–47.

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:29094>

IRONIE ET DISTANCE DANS « LES FILLES DU FEU »

« Inventer, au fond, c'est se ressouvenir »¹. Cette formule sert souvent à définir l'esthétique de Nerval. Mais le contexte — dédicace des *Filles du Feu* à Alexandre Dumas — indique une réflexion plus nuancée, plus ambiguë, sur la création littéraire. Au moment de publier ses nouvelles, Nerval est loin de confondre l'écriture avec l'éclosion ou le déroulement des souvenirs. L'introduction et la composition du recueil dénotent un projet bien distinct, qu'on voudrait dégager ici.

En présentant *El Desdichado* aux lecteurs d'une revue, Dumas vient de rappeler publiquement, le 10 décembre 1853, la folie intermittente de son camarade. Soucieux, après plusieurs mois d'intermède, de réintégrer la vie normale et de retrouver sa place dans le monde des lettres, Nerval le prend au mot : dans quelques pages qu'il improvise pour ouvrir *Les Filles du Feu*, il cite son diagnostic — dont il écarte les passages réellement compromettants — et, sous couleur d'en préciser les termes, va en renverser la signification. « Il est, vous le savez, certains conteurs qui ne peuvent inventer sans s'identifier aux personnages de leur imagination » (p. 174). Tel est bien mon caprice, et la folie que vous me prêtez. Mais voyez un peu à quelles illusions, à quelles situations grotesques conduit cette manie : « Nodier racontait comment il avait eu le malheur d'être guillotiné à l'époque de la Révolution » et « Rappelez-vous ce courtisan qui se souvenait d'avoir été sofa » (p. 174-175). On ne se tire pas mieux d'affaire : l'aveu qui prenait une allure pathétique tourne à l'ironie. Pirouette facile ? J'y vois plutôt un démenti, parfaitement discret et efficace, des insinuations de Dumas : le ton adopté situe Nerval au-dessus du débat ; convaincu tout à l'heure de chevaucher des chimères, il traite maintenant son cas avec distance ; incriminé d'abord, le voilà qui se fait juge et partie. Il proteste de sa lucidité, et rappelle du même coup quelques principes de santé littéraire : l'auteur qui se cherche et se trouve dans des créatures rêvées ou des figures d'emprunt compro-

1. G. de Nerval, *Œuvres*, éd. A. Béguin et J. Richer, Paris, Bibl. de la Pléiade, 2^e éd., 1956, t. I, p. 174-5. Toutes les références, dans cet article, renvoient à ce volume.

met la cohésion de son œuvre ; la fusion des identités dégénère en confusion ; le moi multiplié se désagrège et ne présente plus que les débris épars d'un « livre infaisable » (p. 175). C'est ce danger, où le témoignage d'un Dumas paraît le précipiter, que Nerval doit conjurer à tout prix.

Le fragment inséré du *Roman tragique*, rédigé depuis une dizaine d'années, en offre une chance de plus. La démonstration qu'il propose s'étage même sur deux plans : la forme et le sujet du récit s'imposent chacun comme un apologue de la confusion en art.

Nerval raconte qu'en proie au syncrétisme littéraire observé par Dumas, il s'est emparé d'un personnage historique, Brisacier, et montre comment, capté par la force des ressemblances, il a fini par dresser son autoportrait. Entraîné par son récit, il se fascine pour des rencontres qu'il suscite lui-même, passe insensiblement de la biographie romancée à la confession, et ne distingue plus s'il parle de soi ou d'autrui. Mais le narcissisme, même par personne interposée, brouille toutes les pistes ; on sent le narrateur perdre pied et, après quelques pages, abandonner son œuvre à la dérive : le *Roman tragique* demeure une ébauche. Incohérence qui s'accompagne d'un beau galimatias : l'expression est touffue, l'ornementation est lourde, le pathétique sonne faux. Le lecteur de Nerval n'est pas habitué à pareil clinquant ; il devine que la maladresse est feinte. Par trop visibles, les signes de la passion et du désordre trahissent la parodie. L'écrivain qui outre ses effets semble bien se moquer de sa complaisance et souligner le ridicule de son entreprise. L'œuvre gauche et avortée porte donc sa morale : s'identifier à son héros, c'est menacer le récit et discréditer l'auteur.

La substance narrative répète la leçon des formes ; de l'intérieur du texte, Brisacier illustre à son tour les maléfices de la création par identification. Acteur improvisé, amant de comédie, il croit réaliser sur scène l'amour que lui refuse la vie. Exalté par les prestiges du théâtre, il s'identifie à son rôle, modèle sa passion sur celle qu'il joue et oublie qu'il porte un masque. Créature inconsistante, anonyme, il se satisfait d'imiter, toujours en quête de projections et de délégations : double transfuge, au reste, puisqu'il pense se retrouver à la fois dans le roman de Scarron et dans telle tragédie. Incertain sur soi, il enferme l'actrice dans la même indétermination : l'héroïne, sa personnification dramatique et son interprète, tout pour lui se mêle et, le temps du spectacle, incarne l'idéal. Hypnotisé par son art et celui d'autrui, il se meut dans un monde factice, il n'aime que les apparences empruntées, les attitudes dérivées. Ses poses sont des réminiscences et ses sentiments, des nostalgies littéraires. « Inventer, au fond, c'est se ressouvenir » : la formule lui convient à merveille. Mais il se trouve que cet artiste se paie d'illusions, et voile son infortune par les extravagances de son imagination. Ses transports ne font d'ailleurs que précipiter sa chute :

les compensations d'un art si mal dominé résistent mal à l'épreuve des faits.

Ce personnage serait quelconque s'il ne ressemblait tant au portrait que Nerval a dressé de lui-même : version caricaturale, mais juste. Ici encore, la parodie et l'outrance permettent de stigmatiser des penchants redoutables. A la manière de son double ridicule, Gérard façonne sa vie sur des modèles romanesques ou, inversement, demande à l'art d'accomplir ce que la vie ne réalise pas. Attentif aux mirages des analogies, il déploie dans le temps et l'espace de vastes réseaux de sympathies, et se multiplie en identités d'emprunt. Plus précisément, il se désigne volontiers en victime des révélations fallacieuses de la scène ; enchanté par les métamorphoses d'une actrice, il pense alors assouvir, sa passion aux lumières de la rampe, puis s'imagine seigneur-poète d'une troupe de comédiens, dans l'espoir d'étendre à la vie diurne les promesses du théâtre. Chez Gérard et sa projection malheureuse, c'est donc la même complaisance aux miroitements de l'art, le culte vertigineux de la ressemblance. Le moi se reflète dans un autre, qui à son tour se cherche en autrui : porosité des êtres poussée à l'extrême, mais si excessive, justement, qu'elle éveille le soupçon.

La parabole du *Roman tragique* semble confirmer, mais en fait réfute, le diagnostic de Dumas. A la faveur d'une longue citation, Nerval se donne l'air d'illustrer sa manie trouble des similitudes, et d'en dévoiler le pitoyable résultat : une œuvre sans queue ni tête, un sosie victime de ses fantômes. Mais l'effet esquissé plus haut — retournement par l'ironie — se répercute ici à une vaste échelle ; la confession tourne au grotesque et s'effrite en parodie, de manière à exclure l'impression de sincérité. Nerval feint de s'humilier, mais il se dépeint pour marquer mieux sa distance ; s'insultant juge, ou spectateur, des excès de Brisacier, il se soustrait au jugement et, montrant sa folie du doigt, s'en constitue le maître. Du coup, c'est Dumas, dans l'affaire, qui paraît léger.

En même temps, Nerval démontre discrètement un principe essentiel de son art d'écrire, qui situera *Les Filles du Feu* dans leur juste lumière. Il n'y a pas de création viable dans le prolongement immédiat de l'émotion ; le délire n'enfante que des ombres. « L'entraînement d'un récit » mène tôt ou tard à la confusion, et expose l'écrivain à l'« obsession », au « vertige » (p. 174). Les chefs-d'œuvre de sincérité, de sensibilité ou de fantaisie que Dumas laisse entrevoir sont voués aux limbes. A preuve le texte mort-né du *Roman tragique* ; imbu de lui-même, le narrateur s'est égaré dans le labyrinthe de ses intuitions ; faute de distance, son récit s'engorge dans l'afflux des sentiments, ou cède à la montée de la folie.

Une esthétique naïve, fondée sur des valeurs équivoques — la spontanéité, l'hallucination, la mélancolie —, découle de l'article de Dumas. Pour échapper à une représentation fautive et dégradan-

te, Nerval n'hésite pas à rappeler l'évidence : devant la menace de l'informe, il s'agit d'organiser et de « concentrer [ses] souvenirs » (p. 175) ; l'œuvre satisfaisante est celle qui pare à l'invasion des fantaisies ou des phantasmes en leur imposant un ordre significatif. Cette œuvre méditée, construite, sera *Aurélia*, annoncée ici pour réfuter une fois encore la théorie du laisser-aller : « Vous verrez qu'elle n'a pas été entièrement dépourvue de raisonnement si elle a toujours manqué de raison ». Des visions subies, des « vaines apparitions de [son] sommeil », l'auteur en quête d'un sens dégage peu à peu le « fil d'Ariane » (p. 182) : condition et promesse d'une victoire sur l'indifférencié. La faute n'est donc pas de parler de soi, de déchiffrer des ressemblances ou de revivre des aventures immémoriales, mais d'écrire en demeurant un témoin passif. L'œuvre-miroir, qui enregistre le désarroi et la folie, tourne court ; c'est pourquoi s'interpose ici un auteur critique, un *je* qui prétend dominer son discours et invite ses lecteurs à distinguer la création du délire.

L'échange avec Dumas ne fournit sans doute que l'occasion d'une mise au point plus générale, qui revêt alors une importance singulière. La dédicace des *Filles du Feu* doit dater de décembre 1853, puisque l'article-prétexte a paru le 10 et que le recueil, en cours de composition, sortira dès janvier 1854. La correspondance témoigne que le moment est crucial. Deux dangers menacent, que Nerval doit maîtriser pour échapper à la claustrophobie de la clinique et retrouver sa place dans la vie des lettres : après plusieurs crises, il s'est acquis la réputation équivoque de dément ou d'aimable fol ; et, s'il regarde en lui, c'est pour éprouver, au moment d'affirmer sa santé, l'angoisse de tourner en rond : « Ce que j'écris en ce moment tourne trop dans un cercle restreint. Je me nourris de ma propre substance et ne me renouvelle pas » (4 déc. 1853, à G. Bell, p. 1055-1056 ; voir aussi p. 1052 et 1058). Double péril, qu'il faut conjurer sans retard, en établissant clairement, pour moi-même et pour autrui, que je suis encore capable de me renouveler, de rompre la sphère étroite de mes obsessions, et que je suis assez clairvoyant pour analyser ma situation, distinguer les illusions des certitudes. L'intense activité littéraire de Nerval pendant cette période — il écrit, remanie, publie, republie avec hâte — correspond donc à une thérapeutique. Mais il ne suffit pas d'afficher une fécondité retrouvée ; il s'agit de déployer, dans le maniement de l'écriture, autant de rigueur que de lucidité. La réponse à Dumas et la sélection des nouvelles destinées aux *Filles du Feu* obéissent pour une bonne part, je crois, à cette exigence. Les lettres de ces jours-là ne laissent pas de doute sur la préoccupation centrale du moment : « Jamais je ne me suis reconnu plus de facilité d'analyse et de description » (2 déc. 1853, à son père, p. 1053) ; « A ces fantasmagories malades, succéderont des idées saines, et je pourrai

reparaître dans le monde comme une preuve vivante de vos soins et de votre talent » (3 déc. 1853, au Dr. Blanche, p. 1054) ; « Depuis quelques jours seulement je suis à même d'analyser ma situation [...]. La réflexion a amené le retour de ma raison [...]. Je sortirai, selon le conseil d'Antony, de cette disposition à n'écrire que des impressions personnelles, qui vient de ce que je tourne dans un cercle étroit. On me dira ce qu'il faut que j'écrive et ma santé littéraire reparaitra, ainsi que l'autre, et vous fera le même honneur » (10 déc. 1853, le jour même de l'article Dumas, au Dr. Blanche, p. 1057-1058). Espoir d'équilibre, auquel Brisacier servira de victime propitiatoire. Mais le projet de Nerval va se préciser tout au long du recueil. De la dédicace à *Angélique*, qui ouvre *Les Filles du Feu* par une réflexion sur l'objectivité en littérature, l'enchaînement paraîtra désormais évident.

* * *

L'auteur d'*Angélique* limite son initiative dans des bornes étroites ; l'amendement Riancey sur la presse l'oblige à bannir momentanément de son œuvre les textes de fiction, les « feuilletons-romans ». Le champ des sujets se ramène à l'histoire et au reportage objectif. La règle du jeu exclut les fantaisies gratuites, les errances de l'inspiration et prescrit un discours impersonnel, qui ne trahisse pas la vérité des faits. La biographie de l'abbé de Bucquoy devrait permettre de satisfaire la loi. Mais le volume requis est introuvable, et, feignant de s'égarer à sa recherche, Nerval construit sa nouvelle par défaut, en tirant une intrigue des préliminaires de l'œuvre définitive. Fidèle au cadre imposé, il se contente de transcrire la vie d'Angélique de Longueval, d'y mêler un commentaire assez anonyme et de jeter, au hasard de son excursion dans le Valois, des observations historiques et archéologiques : ensemble disparate, dont le désordre ne fait d'ailleurs qu'imiter une longue tradition littéraire². C'est dire que les différents plans du récit et la technique qui les relie obéissent tous à la consigne du plus grand effacement ; les sources et la véracité de l'information sont attestées, l'auteur se présente comme un interprète.

Quoi de mieux pour démentir les insinuations de Dumas et exorciser le fantôme de Brisacier ? Est-ce là le rêveur emporté par son imagination, le poète inspiré, ce Narcisse fasciné par son ombre ? Rien moins. L'auteur d'*Angélique* ressemble plutôt à l'interlocuteur de Dumas, qui se cite lui-même avec ironie. Après tout, l'un et l'autre apparaissent comme lecteurs, comme transcripteurs et comme commentateurs amusés : situation du critique qui a maintenu sa distance, point de vue dominant du narrateur qui regarde et donne à voir. Certes, l'affectation de dilettantisme et le refus

2. Voir les *Réflexions* finales.

de concentrer des matériaux autour d'un sujet unique conduisent à un « livre infaisable », comme le *Roman tragique*. Mais les motifs diffèrent : à la place d'un flux de sincérité et de la hantise des ressemblances, *Angélique* souffre d'un excès de réserve et de la répression de l'inspiration.

L'opposition de la subjectivité en art et de la chronique objective se renforce du contraste entre un style passionné et un style critique, surveillant et réfrénant ses moindres élans. *Angélique* décrit la genèse d'une œuvre qui s'éloigne ; elle assiste à la faillite du maître-livre, dont elle demeure jusqu'au bout l'insuffisant substitut. Provisoire et préalable, elle erre dans des zones périphériques, en deçà du texte abouti. C'est l'envers de la fiction, avec des données brutes qui ne trouvent pas à s'épanouir, et dans l'entrechoquement de genres discordants : reportage de journaliste, histoire provinciale, biographie, bibliographie, faits divers parisiens, poésie populaire... Œuvre en gestation, vouée au foisonnement de matériaux élémentaires. Si Brisacier était l'allégorie de la confusion et de l'entraînement en art, le chroniqueur d'*Angélique*, en proie à tous les obstacles de la création, incarne une autre figure de l'artiste, à l'extrême opposé : c'est l'écrivain conscient des difficultés et des pièges de la littérature, manipulant des techniques, s'interrogeant sur les sources du récit ; par crainte d'une fausse note, il n'en finit pas d'accorder son instrument. Il a si bien défendu sa distance, son autonomie critique, que l'œuvre achevée, où il puisse s'abandonner et se retrouver, se dérobe jusqu'au bout.

En soi, la nouvelle manque d'intérêt. La méfiance à l'égard de l'imagination, l'abus de métalangage en font une ébauche ingrate et assez banale. Elle revêt néanmoins, en tête des *Filles du Feu*, une signification frappante : c'est l'odyssée symbolique d'un auteur qui se soumet à une convention, se prend à réfléchir sur la création littéraire et revendique un contrôle infaillible sur son œuvre ; *Angélique* illustre donc, en termes narratifs, le principe implicite dans la dédicace. A la manière du *Roman tragique*, le texte s'offre comme une fable et contient son propre commentaire. Dans cette perspective, l'occasion explicite du récit — article dans la presse, amendement Riancey — apparaît comme un prétexte ; la censure, c'est celle de Nerval sur lui-même, et le dessein réel, l'expérience d'impersonnalité en littérature.

Au reste, l'hypothèse expérimentale vacille : le parti pris d'objectivité résiste mal à la montée des souvenirs et à la tentation de l'introspection. Le retour aux sites de l'enfance libère des nostalgies intimes, qui s'ingèrent dans la trame du récit impersonnel et viennent l'animer. Même rapportée fidèlement, l'histoire d'*Angélique* éveille des sympathies, suggère des rapprochements. Confidences dominées, avouées discrètement, qui défient néanmoins la loi du distancement et confèrent à *Angélique* sa profondeur. La

lucidité de l'auteur n'est plus en question, son contrôle sur soi et ses outils est maintenant établi. Cependant s'amorce une courbe, qui va s'accroître dans les nouvelles suivantes ; après la revendication d'extériorité, un compromis se dessine : Nerval s'achemine lentement vers la fusion du regard intérieur et du regard critique.

* * *

Chansons et Légendes du Valois et *Isis*, qui complètent le cycle valoisien et le cycle italien d'une note érudite, amplifient et assouplissent la perspective ouverte par *Angélique*, et occupent dans *Les Filles du Feu* une position importante. Nerval y poursuit son rôle d'éditeur et d'archéologue : il renonce même à la fiction et transmet une information empruntée. Ici, il publie et commente des chansons populaires, marquant avec autorité sa place dans le mouvement savant d'exploration du folklore ; là il étudie, à grand renfort d'érudition et de citations, le culte d'Isis et son expansion dans le monde antique. Mais l'étalage de savoir n'implique pas l'indifférence. Les deux sujets revêtent, dans la mythologie intime de Nerval, une importance si grande que l'observation et l'exposé des faits se colorent nécessairement des préoccupations et des partis pris de l'auteur. A peine enfreinte dans *Angélique*, la censure tend à se relâcher ; entre le sujet regardant et l'objet regardé, un lien s'établit, une affinité circule. La recherche de données objectives et la recherche de soi sont près de coïncider.

« [...] Je me rappelle avec ravissement les chants et les récits qui ont bercé mon enfance » (p. 298) : dans *Chansons et Légendes* comme à la fin d'*Angélique*, l'éclosion des souvenirs se superpose à l'étude des faits ; la démarche historique assume une valeur didactique, mais défie aussi le temps et récupère le passé : conciliation féconde de l'exigence discursive et d'une aspiration plus secrète. La composition d'*Isis* reflète à merveille la fusion progressive des deux attitudes. Les deux premiers chapitres — pour l'essentiel traduits de l'allemand — décrivent avec détachement le culte de la déesse. Mais le narrateur, jusqu'ici absent, intervient au chapitre 3 ; renonçant à son approche livresque, il explore lui-même le temple d'Isis, reconstitue en pensée telle cérémonie et, saisi par le site, participe intensément au spectacle qui se déploie : « je me sentis pris d'une vive émotion » (p. 323). L'objet d'abord indifférent le ramène à lui-même : touché au cœur de sa vie religieuse, il se prend à méditer sur ses croyances. L'information externe ne vaut plus, dès lors, qu'absorbée par le moi. Aussi démêle-t-on avec peine, dans le chapitre 4, les faits historiques des interprétations personnelles ; l'évocation lyrique d'Isis, figure universelle, de la « Mère sainte » (p. 326), personnification par excellence de la divinité, et l'explication génétique du christianisme comme une

dérivation des religions antiques, tout cela ressemble à une confession de foi syncrétiste et détient un fort potentiel affectif.

Il s'avère ainsi que je peux approfondir mes préoccupations sans renoncer à la distance rassurante d'une démarche scientifique. Cette conviction acquiert une valeur supplémentaire à la suite de *Sylvie* et d'*Octavie*. Dans chacune de ces nouvelles, Gérard, le personnage du récit, a laissé échapper par sa faute une réalité pour lui vitale. Retournant dans le Valois pour conjurer ses fantômes, il ne retrouve plus la pureté, la transparence de jadis ; les chansons de l'enfance sont oubliées ; c'est que lui-même et Sylvie ont perdu leur innocence, ternie par le progrès, par la culture et les livres. Séduit par des idées, envoûté par des ombres, Gérard a compromis le recours providentiel à la terre ; il a sacrifié la joie immédiate, ingénue, à la quête de l'utopie. On se demande dès lors si *Chansons et Légendes* ne restitue pas ce que le personnage de *Sylvie* avait perdu. Une partie du moi, livrée à des illusions, a gâché le pouvoir régénérateur des chansons ; un autre moi, opérant sur un autre plan, tente alors de raviver cette promesse. Le passage d'une dimension à l'autre, de l'introspection au traité savant, de l'échec au contrôle de soi, pourrait bien correspondre à un équilibre fondamental dans la personnalité de Nerval.

Parallèlement, le séjour napolitain d'*Octavie* devait permettre d'explorer, dans un milieu privilégié, la religiosité antique et les traces d'un syncrétisme toujours vivant. Mais cette recherche, pourtant capitale, tourne court : Gérard y mêle ses obsessions et ses frayeurs ; la poursuite des ressemblances, l'attraction des ombres l'emportent et font basculer les signes du culte dans la zone maléfique. Atténuer l'aveu de cette défaite par l'exposé plus serein, plus équilibré d'*Isis*, n'est-ce pas soustraire un sujet essentiel au domaine passionné de l'expérience pour lui garantir, dans un contexte plus discursif, le traitement propice ? S'emparer patiemment d'une réalité, sans l'absorber immédiatement dans le destin personnel, c'est sans doute assurer au moi l'expansion la plus harmonieuse.

* * *

Nul besoin, au reste, de chercher un renouvellement des points de vue dans le contraste de deux nouvelles. Le narrateur qui juge son expérience passée, qui la relativise et la dépasse, apparaît explicitement à la fin de *Sylvie* et d'*Octavie*. C'est, revenu plus tard sur la scène de son aventure, un *je* à la fois nostalgique et désabusé qui, mûri par l'éloignement, a atteint le temps de la réflexion et de la « fixation » par l'écriture. Moraliste qui se double d'un artiste, puisque ses souvenirs, encore chargés d'émotion, demandent à revivre, à retrouver dans les mots leur puissance affective et qu'il faut cependant, pour y mettre de l'ordre, les considérer d'un re-

gard impartial. Mais cet écrivain interprète et ordonnateur ne se contente pas de surgir *in extremis*. Son activité est constamment signalée, au long du récit, par des indices désignant l'opération créatrice. Ainsi, le tissu narratif est saturé d'allusions à différents arts — théâtre, musique, chant, sculpture, peinture, littérature — et au travail artisanal — broderie, tissage, dentellerie, ganterie, orfèvrerie — qui peuvent renvoyer, par réfraction métonymique, au texte qui les contient. Elles installent le lecteur dans un climat de production et de dégustation artistiques, qui l'invite à discerner, par transposition de plans, la nature créée, artificielle, de l'œuvre qu'il déchiffre.

Les nombreux signes de composition, dans *Sylvie* et *Octavie*, produisent le même effet. Le narrateur qui souligne les transitions — passage explicite d'un niveau temporel à un autre, brusque décalage de ton ou de points de vue — tient à rappeler la permanence et la toute-puissance de son intervention. Le réseau des parallélismes — répétitions ou contrastes — l'ensemble des éléments qui soutiennent la charpente du texte, tout cela témoigne de la vigilance d'un artiste régulateur, qui surplombe l'expérience immédiate et en soumet les données à un ordre signifiant.

Les nuances d'ironie ou d'émotion qui alternent dans *Sylvie* trahissent à leur tour une présence, sympathique ou critique, et fournissent comme un commentaire de l'état d'âme du narrateur. Si discret soit-il, le récit n'est jamais univoque : il raconte un passé et suggère un présent, il superpose sans les confondre deux aspects distincts du moi. Cette mise en perspective, indice du contrôle de l'artiste sur son œuvre, est particulièrement sensible dans l'usage ambivalent du thème du théâtre. En développant ce seul exemple, je voudrais montrer comment le débat instauré, dès la dédicace à Dumas, entre deux parties de l'être — la dupe et le critique — se perpétue jusqu'au cœur des *Filles du Feu*³.

Dans le *Roman tragique* déjà, les périls de la confusion entre l'art et la vie, la tentation néfaste de s'installer dans le monde contrefait de l'œuvre, comme si l'on pouvait y réaliser son rêve, sont illustrés par une situation théâtrale. Aux yeux du fiévreux Brisacier, la scène est le lieu magique où les identités s'enchevêtrent, où le particulier se transfigure et accède à l'idéal. Interprété, sollicité, le spectacle offre l'illusion de l'amour et du sublime ; les mécomptes, une fois le mirage évanoui, n'en sont que plus amers.

Jouer sur le théâtre, pour Nerval, c'est invariablement se laisser jouer ; de toutes les incarnations possibles, celle de l'acteur est la

3. Il ne s'ensuit pas que le dessein attribué ici à Nerval prétende expliquer l'ensemble des *Filles du Feu*. Il n'offre qu'une approche particulière des textes commentés et manque à rendre compte de l'insertion dans le recueil de *Jenny* et *Emilie*. On peut supposer néanmoins que Nerval a voulu établir, en republiant ces deux nouvelles, son talent de pur conteur, capable de développer un récit apparemment dénué d'incidences personnelles.

plus redoutable, puisque le comédien cache à son tour un personnage, ou une multiplicité de personnages : une première métamorphose en entraîne d'autres, le moi exposé aux faux semblants de la scène menace de s'éparpiller à l'infini. Tel est l'affolement qui saisit Brisacier, et que Gérard semble revivre dans *Pandora* : dès qu'il paraît, dans une charade montée à l'ambassade, « en comédien de province, comme le *Destin* dans le *Roman comique* »⁴, il est saisi de panique et s'enfuit ; le héros de Scarron, toujours approché par personnes interposées, semble cristalliser en lui les charmes et les maléfices du double-acteur. Autour de la comédienne Pandora s'organise d'ailleurs tout un réseau de données théâtrales — pièces et opéras, costumes et feintes, transfert d'identités... : l'artifice dramatique envahit les rues et les maisons, voile les êtres, couvre les choses d'une atmosphère factice. Monde de l'apparence et de la duplicité, qui, dans la nouvelle, figure le règne du mal, de la démesure, et entraîne la punition.

Dans *Sylvie* et *Octavie*, la passion du théâtre sert également de métaphore privilégiée à l'attraction des fantômes, à la tentation de l'interdit⁵. Gérard est maintenant spectateur : il s'en remet à l'actrice pour incarner son rêve. Captivé mais effrayé par les révélations du spectacle, il pense maintenir, de la salle à la scène, un semblant de distance : bien tenu, pourtant, puisque son imagination va anéantir l'espace interposé et forcer le jeu dans le cadre du drame personnel. Le système des ressemblances, l'intuition d'une figure unique pour plusieurs femmes aimées, tout ce qui, dans ces nouvelles, alimente l'obsession grandissante, semble se profiler aux lumières de la rampe, ou dans des situations équivalentes — la pelouse d'Adrienne, la chambre de la Napolitaine. L'actrice, c'est ici encore cette figure protéiforme, elle-même et autrui, ici et ailleurs, infiniment expansible dans le temps et l'espace ; la seule chose qu'elle ne soit pas, c'est, transfigurée par son rôle, divinisée par l'art, la femme réelle qui effraierait ou dérouterait. Protégé, dans le cercle magique du théâtre, des intrusions de l'extérieur, Gérard croit assister à la fusion de l'hétérogène et à l'exaltation de la femme aimée. Mais la scène est un lieu vide, insignifiant, qui se remplit des visions du spectateur et se peuple de fantômes. Les personnages ne sont eux-mêmes que des virtualités, dociles à tous les rôles, soumis à tous les caprices. Domaine profond, mais d'une profondeur captieuse, empruntée, qui ne m'offre que la projection d'un jeu intérieur ; mon regard ne scrute rien d'autre que le défilé de mes hallucinations. Le cercle magique, lors-

4. *Pandora*, éd. J. Guillaume, Namur et Gembloux, 1968, p. 96.

5. Toute lecture « ironique » de *Sylvie* doit rendre hommage à l'article d'A. Fairlie, « An Approach to Nerval », in *Studies in Modern French Literature presented to P. Mansell Jones*, Manchester U.P., 1961, p. 87-103, et au très beau livre de R. Chambers, *Gérard de Nerval et la poétique du voyage*, Paris, Corti, 1969.

qu'il m'enferme en un tête-à-tête narcissique, dégénère en cercle vicieux.

Le théâtre prolonge mon dialogue factice avec des ombres, mais il envahit aussi la moitié lumineuse de mon existence ; il contamine le recours que je m'étais assuré contre lui, il frappe de duplicité la figure une, innocente, qui devait m'arracher à ses sortilèges. Sylvie perd sa vertu apaisante, elle cesse de neutraliser l'image menaçante de la religieuse-actrice dès qu'elle adopte des poses théâtrales — « elle *phrasait* » — ou qu'elle se laisse imposer un rôle par Gérard — « que votre voix chérie résonne sous ces voûtes et en chasse l'esprit qui me tourmente [...] » (p. 289). Compromise dans le jeu des apparences, elle a épuisé son pouvoir de résistance. De même Octavie : force élémentaire, puissance diurne qui promettait d'exorciser mes phantasmes, elle finit par être absorbée dans la suite de spectacles où je me complais, elle pénètre dans mon Italie de carton-pâte ; « elle voulut jouer elle-même le personnage de la Déesse » (p. 315) : une actrice de plus qui, couverte d'un masque, verse dans l'inaccessible.

L'image d'un théâtre qui déroule à mes yeux un drame intérieur et qui s'empare de ma vie positive dépasse l'acception littérale, l'interprétation biographique ; dans sa dimension figurée, elle présente une variante de la folie ou du rêve : autant de relais entre l'inconnu et l'immédiat, autant de langages privilégiés de l'imaginaire. Selon *Aurélia*, les révélations du sommeil et de la folie, d'abord effrayantes, peuvent s'orienter vers l'acquisition de certitudes nouvelles. Mais le théâtre, justement, n'offre jamais cette chance. Les visions qu'il éveille demeurent mystificatrices, et les secrets qu'il dévoile restent provisoires et trompeurs. L'initiation subie dans « ces lieux d'épreuves qu'on appelle théâtres » n'aboutit pas ; « les bornes du non-sens et de l'absurdité » (p. 294) ouvrent sur le vide et ne vous renvoient qu'à vous-même, dans une introversion sans fin. Avant et après la chute du rideau, il y a la même angoisse avec, après, quelques illusions de moins et, en plus, le sentiment de l'échec et de la faute.

L'auteur de *Sylvie* et d'*Octavie* porte donc, sur le théâtre comme instrument de connaissance, un jugement sceptique. Cette attitude critique suppose un dédoublement : à côté du spectateur enchanté intervient un spectateur sagace, qui s'avise du mensonge dramatique. Cette relation, c'est celle qui s'instaure entre le personnage, soumis aux erreurs de l'expérience, et le narrateur qui, à distance, tire une conclusion. Une fois encore, le moi happé par l'illusion va être relativisé et scruté sans complaisance.

Dès que les promesses de la scène s'effondrent — Aurélie refuse de jouer son rôle jusque dans la vie — et que le recours à l'enfance, au pays, n'endigüe plus la passion envahissante pour l'actrice, le seul espoir, pour sortir d'un trajet circulaire, est la reconnaissance

de la défaite, le sursaut de la conscience. D'où le soudain détachement, le durcissement du point de vue extérieur, à la fin de *Sylvie* et d'*Octavie* ; l'intervention d'un *je* désabusé excède de loin la simple ruse narrative, qui permettrait de boucler facilement le récit : elle révèle une dimension nouvelle du moi, la faculté de mettre le passé en question. Il est vrai que le récit de *Sylvie* se termine comme il avait commencé, dans une salle de théâtre. Mais d'une représentation à l'autre, les circonstances ont changé. Le spectateur du premier chapitre n'a aucun recul ; il est seul, et captif des apparitions de la scène. Celui de la fin caresse encore sa chimère : « je lui ai demandé si elle ne trouvait pas que l'actrice ressemblait à une personne qu'elle avait connue déjà » ; mais l'intuition ne s'empare plus, comme tout à l'heure, de l'ensemble du moi : elle est soumise au jugement sceptique de Sylvie, elle s'expose à un démenti : « elle partit d'un grand éclat de rire en disant : « Quelle idée ! » (p. 297). Persiflage qui brise le charme de l'illusion et lui oppose la résistance des faits. Le personnage qui, dans sa dernière incarnation, engage un dialogue et prête à la raillerie laisse sentir le narrateur qui, déjà, germe en lui. Même retournement à la fin d'*Octavie* : un regard hâtif parcourt les ruines de l'aventure passée : « Je ne pus donner qu'un jour au spectacle de cette douleur » (p. 316). La nostalgie ne tourne pas à la complaisance. Il ne s'agit plus d'espérer ni de s'attarder, mais d'établir un constat qui permette le prochain recours à l'écriture.

Un spectateur se substitue donc au personnage ; les rôles s'inversent, puisque celui qui assistait à des pièces de théâtre est regardé à son tour. Le voilà qui se transforme en acteur et s'offre en spectacle à un témoin exigeant, lucide. S'arrachant à son passé pour en dégager le sens, le narrateur de *Sylvie* et *Octavie* se fait observateur et metteur-en-scène de lui-même. Tandis que Gérard se laissait fasciner par un théâtre « syncrétique » et réflexif, Nerval veut se voir à distance, comme l'interprète d'un drame écoulé, et contempler, comme autant d'actes distincts, ce qui paraissait indifférencié. Il est toujours au théâtre, si l'on veut, dans un théâtre où, comme auparavant, le moi est en face de soi. Mais de l'œil intérieur à la scène passe maintenant autre chose qu'un monologue subjectif ; le regard de la conscience déploie devant lui des figures nettes, qui jouent leur rôle en pleine lumière. Les formes qui s'estompaient dans la pénombre se dessinent désormais avec fermeté. Dans la représentation qu'il offre, le narrateur-metteur-en-scène bannit l'illusion et dépouille de ses beautés artificielles le théâtre trompeur. Devant ses yeux repasse la même pièce, mais les masques sont tombés, la peinture des décors déguise à peine le carton, les bijoux se ternissent en pierres fausses. Le héros, qui appartient maintenant au monde fantomatique du spectacle, se met à ressembler à une figure dramatique de deuxième ordre : vue à distance,

son aventure paraît banale — on la croirait inspirée du répertoire romantique — et ses malheurs éveillent une compassion assez tiède, çà et là un sourire.

Nerval s'observe et se fixe dans des poses sans équivoque : du même coup, il se donne à voir. Le regard intérieur se renforce de cette présence extérieure. En fait, la mise en place et la rédaction des événements vécus autorisent une double opération de distancement. Le narrateur articule son jugement et consacre son affranchissement d'avec le moi ancien par la vertu de l'écriture. Mais l'écriture postule en même temps l'échange avec des lecteurs : une nouvelle perspective intervient, une nouvelle mise en relief. Le spectacle du passé ne se déroule plus seulement aux yeux du moi critique, mais s'adresse à un public potentiel, qui contemple à son tour les illusions du personnage, d'un point de vue identique à celui du narrateur, puis s'élève au-dessus du narrateur lui-même, pour surplomber l'ensemble du trajet parcouru ; il constate alors la manœuvre de distanciation et sert de témoin à la rigueur de l'exigence critique.

Si le théâtre entretient la folie (ou lui sert d'emblème), il y a donc une autre forme de théâtre — la mise en scène de soi par soi — qui dénonce l'erreur. Le regard dupe se ressaisit et, devenu réellement transitif, démêle les malentendus. Par la distance narrative et par l'ironie, Nerval s'offre en spectacle comme le personnage d'un drame, et rachète ainsi les méfaits du théâtre.

Telle est, encore plus précisément, sa démarche dans *Corilla* : il recourt au théâtre — un théâtre authentique, cette fois, conçu pour la représentation — afin d'exorciser les maléfices du théâtre. C'est dire l'affinité, pourtant mise en question à maintes reprises, de cette pièce avec le reste des *Filles du Feu*. Une fois de plus, Nerval contemple et offre en spectacle un autre lui-même, un autre Brisacier fasciné par les lumières de la rampe : Fabio.

Captivé par les pompes de la scène et les prestiges de la culture, Fabio adore une actrice, être abstrait, image intime, en qui il cristallise ses espoirs et ses nostalgies. Le spectacle accueille ses rêveries, les protège de la résistance du réel et semble même les accomplir : de la loge au plateau, l'intervalle se resserre, un fluide amoureux paraît circuler, qu'alimente la magie de la représentation. Mais Fabio se leurre ; la scène n'est que le miroir de son moi hypertrophié, elle renvoie à ses yeux les fugitives incarnations de son état d'âme. Il croyait tenir l'amour ; mais l'idéal lui échappe dès que la comédienne quitte le théâtre pour descendre dans la rue. L'image vénérée, sortie du sanctuaire, ne communique plus le frisson, la proie ne vaut pas l'ombre. Le drame sublime dégénère en intrigue vulgaire, où Fabio, exposé à la brutalité d'une situation sans apprêts, sans artifices, se ridiculise et laisse échapper à la fois le rêve et sa réalisation.

Le héros de *Corilla* est un peu élémentaire et passablement conventionnel. Il nous intéresse parce qu'il partage de nombreux symptômes avec Brisacier et avec le *je* du récit, dans *Sylvie*. Sur-tout, il apparaît dans la même lumière, crue et ironique. La technique a changé, mais la relation, tout en distance, du narrateur et du personnage demeure semblable : l'un regarde l'autre agir, il le met en scène — ici littéralement — pour afficher ses ridicules et, du même coup, tenter de s'en affranchir. Pour Nerval déléguant à Fabio sa passion suspecte du théâtre, l'aventure vécue, les sentiments familiers, deviennent objets de contemplation ; objets littéraires, même, puisque, désarmorcés de leur charge passionnelle, ils fonctionnent comme un thème parmi d'autres et se dépersonnalisent au point de tomber au rang de lieux communs. La comédie, dans *Corilla*, et l'ironie qui, dans les nouvelles, nuance le discours, autorisent donc le même dédoublement de soi, la même opération de distanciation. L'homme qui, dans *Sylvie*, s'offre à lui-même en spectacle est le même qui, dans la pièce, s'expose sur scène comme un personnage de farce.

La compensation par le théâtre est à la mesure de l'illusion par le théâtre : puisque Fabio se laisse aveugler par la scène, Nerval, pour conjurer le Fabio qui repose en lui, utilise la scène comme instrument de démystification et comme témoin de sa vigilance. Triomphe de l'écrivain qui s'empare de l'image menaçante et la maîtrise au point de la faire se retourner contre elle-même.

* * *

Mais pareil succès, qui repose sur le divorce radical du moi spectateur et du moi acteur, est à double tranchant. Nerval ne témoigne à Fabio que désaveu et dérision. Parvenu à ce point, le dédoublement critique cesse d'être salutaire pour devenir dangereux. Il assure l'indispensable lucidité, mais menace de scinder l'être en deux fonctions irréconciliables : le juge et la dupe. Se regarder en affectant la froideur, se montrer en simulant l'indifférence, c'est peut-être la règle du jeu, mais d'un jeu souvent éprouvé comme une torture. Nerval écrivait une fois à Jenny Colon : « Je vous ai dit mes souffrances avec le sourire sur les lèvres, de peur de vous effrayer ; je vous ai raconté avec calme des choses qui me tenaient tellement au cœur, qu'il me semblait que j'en arrachais des fibres en vous parlant ; je faisais ainsi la parodie de mes propres émotions ; il me semblait qu'il était question d'un autre... » (p. 722). La distance qui se tend jusqu'à la cassure rompt l'équilibre acquis. Elle guérit un mal — l'adhésion passive aux obsessions du moi — par un autre mal — la dislocation totale de l'individu : états extrêmes, également redoutables, puisqu'ils avoisinent l'un et l'autre la folie.

Le détachement ironique, s'il est exclusif, soulève une autre difficulté : l'échec qu'il dénonce est en fait une catastrophe. Il sanctionne le triomphe du bon sens, mais resserre l'activité de l'esprit dans des bornes intolérables. Si vraiment l'espoir des ressemblances, la quête d'une permanence, la dimension surnaturelle de l'amour sont des chimères, où se tourner ? Désamorcer les illusions, c'est sacrifier à l'exigence de lucidité la recherche d'une vie meilleure : victoire douteuse et coûteuse. L'ironie paralyse les élans et réduit le moi à une activité partielle ; chargée de garantir l'équilibre, elle menace de devenir un facteur de rupture et d'étiollement. C'est pour éviter ce nouveau danger qu'il est vital de soustraire certaines zones à son investigation.

Une dernière réserve s'impose : après s'être défait, à grand peine, d'une image trompeuse de soi — celle qu'offrait Dumas —, Nerval va-t-il se fixer en un autre portrait, tout aussi simpliste ? Il s'en garde. Le danger n'est pas seulement de passer pour fou, mais de figer le moi en une représentation rigide, univoque, quelle qu'elle soit. S'immobiliser en une acception particulière, c'est non seulement se défigurer, mais c'est compromettre l'épanouissement de l'être et se livrer à la prise d'autrui. Les autobiographies, les appréciations morales, les jugements définitifs, tout cela menace l'intégrité du moi. Nerval ne se raconte pas pour substituer une image fixe à une autre : l'essentiel est de sauvegarder sa liberté et de reconquérir, par un effort toujours maintenu, son propre dynamisme⁶.

Pour toutes ces raisons, il est indispensable de nuancer la thèse des pages précédentes. Le mécanisme permanent de distanciation, l'exigence de discernement et de contrôle de soi qu'a révélés notre lecture des *Filles du Feu* n'entraînent pas que toute intuition succombe fatalement à l'inquisition d'un esprit positif. L'idéal serait de trouver le joint entre la logique et le rêve, de situer l'œuvre à l'intersection de la distance et de la participation. Sauf dans *Corilla*, c'est bien cette coexistence que le poète s'efforce de réaliser. Certes, la cohésion d'*Aurélia*, la fusion de toutes les parties du moi ne sont pas encore accomplies : méfiant devant les excès d'une imagination trop féconde, inquiet des conséquences sociales et littéraires de la folie, Nerval s'impose des compromis. Il n'en reste pas moins que la part du mystère, l'attraction de l'inconnu résistent, dans une certaine mesure, à la censure du narrateur ; les pressentiments de jadis et le scepticisme récent ne s'excluent pas nécessairement.

Ainsi, dès la dédicace du recueil règne une certaine ambiguïté : Brisacier a beau lui renvoyer une image caricaturale de lui-même, une image assez comique pour signaler l'affranchissement, Nerval ne s'y reconnaît pas moins ; la destinée de son héros le jette « dans

6. Voir mon article, « Nerval et la biographie impossible », in *French Studies*, 24, 2 (avril 1970), p. 127-44.

le plus étrange désordre d'esprit » (p. 182). Tandis qu'un Dumas démêlerait la situation d'un tourne-main, il est fasciné par le phénomène de réflexion et se sent lié à son double grotesque : relation complexe, de répulsion et de sympathie. Si violent que soit le désaveu, l'auteur se sent encore une familiarité secrète avec son personnage et souhaite peut-être la réconciliation des deux parties du moi. L'équivoque est bien plus sensible dans *Sylvie*, où le récit flotte entre l'ironie et la nostalgie. Aux yeux du narrateur, « les chimères qui charment et égarent au matin de la vie » (p. 295) paraissent désuètes et un peu éculées ; mais l'éloignement ne flétrit pas toutes leurs grâces, et leur vanité, colorée par la mémoire, se revêt parfois de profondeur. La nouvelle maintient son ambivalence jusqu'à la fin : toutes les illusions semblaient évanouies, lorsque resurgit, *in extremis*, le souvenir d'Adrienne : comble de l'ironie ou plutôt regain d'espérance ? Dans *Angélique* enfin, la règle d'objectivité n'entrave guère, au contact du Valois, la montée des souvenirs : de la biographie historique, le récit glisse vers l'introspection.

Cet affleurement de l'impalpable, cette disponibilité à l'irrationnel ont une résonance d'autant plus grande qu'ils émergent d'une structure solide, soumise à l'examen d'une conscience vigilante. C'est dans le délire d'un Brisacier, dans le désarroi de la folie que l'appel au mystère se dévalue et perd sa portée. Nerval le savait si bien qu'il s'attache d'abord à démentir les sous-entendus pernicious de Dumas. Mais il sait aussi qu'une fois assuré le contrôle de son œuvre, la moindre échappée sur la profondeur peut ébranler une certitude trop simple.

De là émane peut-être le ton énigmatique des nouvelles. Le texte dissimule à peine la tension de contradictions irrésolues. Sous la surface de légèreté et de détachement monte la poussée du rêve ou de l'angoisse. Le *je* se partage entre la résignation et la mélancolie, la clarté et l'ombre. Tenté de se désavouer, il balance à mi-chemin ; il a assuré son point de vue, mais revendique le droit de chercher encore.

MICHEL JEANNERET.