



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.

"Pandora de Nerval": essai d'interprétation

Jeanneret, Michel

How to cite

JEANNERET, Michel. 'Pandora de Nerval': essai d'interprétation. In: Critique, 1973, vol. 318, p. 977–996.

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:74202>

“PANDORA” DE NERVAL : ESSAI D'INTERPRETATION

- | | |
|--|--|
| G. DE NERVAL
Pandora
(Edition critique
par Jean GUILLAUME, s.j.) | }
} <i>Namur et Gembloux,
Bibliothèque de la Faculté
de Philosophie et Lettres
de Namur, fasc. 36, 1968</i> |
| ROSS CHAMBERS
Gérard de Nerval
et la poétique du voyage | }
} <i>Paris, Corti, 1969</i> |
| L'Ange et l'automate.
Variations sur le mythe
de l'actrice
de Nerval à Proust | }
} <i>Paris, Minard,
Archives des Lettres modernes,
128, 1971.</i> |

A peine paru et pendant plus d'un siècle, le texte de *Pandora* passa pour illisible. Rédigé en 1853-54, il semblait refléter l'égarement du poète, alors inquiet par la folie : œuvre réputée pittoresque et pitoyable, complaisamment versée au dossier de la pathologie nervalienne. Sans concession aux idées reçues, le Père Guillaume, en 1968, reprend toute la question. Il établit que le projet de Nerval est parfaitement sain et que les éditeurs, dès le début, l'ont défiguré, au point de nous en livrer une version morcelée, travestie. Il remonte aux sources et, pour la première fois, publie une *Pandora* douée de cohérence et de profondeur (1). Cette restitution du

(1) Ce texte est repris par Léon CELLIER dans *Proménades et souvenirs, Lettres à Jenny, Pandora, Aurélia*, Paris, Garnier-Flammarion, 1972. La différence essentielle d'avec les éditions courantes réside dans la partie

texte originel devait en outre coïncider avec deux études de Ross Chambers, qui révèlent l'importance fondamentale du théâtre et de la figure de la comédienne dans l'œuvre de Nerval. Conjoncture propice, qui invite à risquer aujourd'hui une interprétation globale de la nouvelle.

« La belle Pandora du théâtre de Vienne » est l'actrice par excellence : disponible à tous les rôles, exposée aux projections de tous les spectateurs, elle n'a pas d'identité propre. Son être est virtuel et son moi, poreux, revêt indifféremment tous les signalements. Tel est bien le sens que l'étymologie prête à son nom : posséder « tous les dons », c'est, simultanément, s'élever à l'universel et tomber dans l'anonymat. Pour qualifier cette forme vacante, le discours est réduit à la négation : « “Ni homme, ni femme, ni androgyne, ni fille, ni jeune, ni vieille, ni chaste, ni folle, ni pudique, mais tout cela ensemble...” Enfin, la Pandora, c'est tout dire, — car je ne veux pas dire tout. » L'objet du récit est dénoncé comme une absence d'être, comme un vide dans lequel pourrait s'engouffrer accidentellement n'importe quelle présence. Mais cette citation d'une « indéchiffrable énigme », qui ouvre le texte, se réfléchit également sur lui : comme contaminé par cette vaporisation de la substance, il installe en soi le doute, met en question son pouvoir d'expression et d'élucidation. Aussitôt intervenue, Pandora communique aux mots sa fondamentale carence et entraîne le lecteur dans la contemplation troublante d'une identité creuse.

Ce pouvoir maléfique, elle va l'exercer d'abord sur son vis-à-vis ; elle s'empare du spectateur fasciné et le précipite dans le monde inauthentique qu'elle habite. L'attraction du vide menace dans son être celui qui y succombe et compromet sa stabilité. C'est ce que montre la première rencontre des deux personnages, Gérard et Pandora, dans le boudoir de l'actrice : « Une lettre qu'elle faisait semblant d'écrire n'avancait guère, et les délicieuses pattes de mouche de son écriture s'entremêlaient follement avec je ne sais quelles arpeges mystérieuses qu'elle tirait par instant des cordes de sa harpe, dont la crosse disparaissait sous les enlacements d'une sirène dorée. » Pas un acte, pas une chose où ne s'infilte le mensonge. Dans l'intimité, la comédienne s'entoure du même climat de mystère et de duperie que sur la scène. Elle feint d'écrire et trace des caractères illisibles : son premier geste trahit l'artifice, il vise à donner le change. Plus précisément, il pervertit les

centrale de la nouvelle : à la citation extrinsèque d'un long fragment du *Voyage en Orient* (« Je suis obligé d'expliquer... Cet homme est profond »), le Père Guillaume substitue l'épisode déterminant des charades qui, au lieu de briser l'ensemble, en renforce la cohésion.

organes mêmes d'une communication saine — la lettre, l'écriture — arrachés à leur fonction transitive pour obéir à un dessein mystificateur. L'actrice, qui n'est personne ou indifféremment n'importe qui, ne saurait émettre un message positif. Tout en elle respire la duplicité.

C'est justement cela qui séduit le spectateur : l'énigme, l'indéchiffrable, l'équivoque. Car le vide d'un sens évident s'offre comme un lieu disponible à tous les sens ; la subjectivité s'en empare et le remplit à sa guise. Tel est, sous le signe de la sirène, le piège que Pandora tend à Gérard. Celui qui s'y précipite remplace la norme par l'intuition et adhère à tous les possibles. Il renonce à distinguer le vrai du faux, donne une signification à l'insignifiant et inversement dépourille le sens de sa substance. Il s'engage sans réserve dans l'illusion, dans l'indifférencié, où vérités et identités sont interchangeables. Du coup, il ébranle sa propre résistance et menace la cohésion de son moi. Dans l'aire du théâtre, acteurs et spectateurs, également vidés d'eux-mêmes, participent d'un déracinement commun. Aussi Pandora, dès qu'elle aperçoit Gérard, le force-t-elle immédiatement dans un rôle arbitraire : « Tiens, c'est un petit prêtre ! » Le voilà dépossédé de soi et couvert d'un masque ; déjà pointe la menace de l'aliénation. Et la relation, à peine ébauchée, semble totalement pervertie : il ne s'agit que de tromper et d'être trompé, chacun des interlocuteurs étant à la fois mystificateur et mystifié. Un dialogue de sourds s'instaure entre une tricheuse et un fantoche, livrés à l'apparence, réduits à une pure extériorité. Comment s'étonner qu'entre eux il ne soit guère question que de vêtements ? Leur existence ne tient déjà plus qu'à un spectacle.

Le récit continue sur ce thème : c'est la progressive déperdition d'être chez Gérard, happé par le monde maléfique de la comédienne. Humilié, contraint par Pandora à se renier lui-même, il est à peine sorti de chez elle qu'il exprime sa déroute : « Mais ma bourse était vide ! quelle honte ! vide, hélas ! » Le motif récurrent de la honte, à travers la nouvelle, trahit l'impuissance du sujet à assumer la responsabilité de sa conduite et à maîtriser les circonstances. Et le manque d'argent dénote également, dans ce contexte, une faille substantielle, une insuffisance de l'être, inapte à exercer sa prise sur les choses. La valeur sexuelle de « ma bourse était vide » et, plus haut, du « petit prêtre » ne fait que confirmer la notion fondamentale d'une pénurie, d'une défaillance. Privé de soi et de son énergie vitale, Gérard pourrait désormais prendre à son compte, comme Pandora, la définition de « l'indéchiffrable énigme » : en lui aussi, le noyau de résistance a

cédé ; le moi, prêt à se désavouer, s'expose à toutes les métamorphoses (2).

La même situation se répète plus bas : une autre femme associée au théâtre, Kathi (3), vient séduire Gérard, puis lui demande, à son tour, de témoigner de sa vigueur en exhibant de l'argent. Démarches contradictoires, puisque l'individu dépossédé de son être est également démuné de pouvoir matériel. Incapable de faire face, il ne lui reste qu'à consommer sa propre duplicité : « Je fis semblant de ne pas comprendre. » (4) C'est lui qui, maintenant, se prend à feindre ; devenu la proie du théâtre, il recourt naturellement à la ruse et adopte une personnalité d'emprunt.

Un autre épisode montre que le spectateur dépouillé de soi par l'actrice devient lui-même un acteur, c'est-à-dire un menteur. En quête d'argent, Gérard se rend à la poste ; on lui remet une lettre. Mais il a trop sacrifié aux ombres pour espérer retrouver quelque substance. Sa déroute va être doublement confirmée. Dans le monde où il s'est compromis, nous savons que l'écriture est viciée : la « lettre insidieuse » entretient d'abord l'illusion d'un gain puis, à celui qui manque de toute ressource, offre ironiquement des « conseils d'économie », le renvoyant ainsi à son propre néant. De surcroît, elle oblige le destinataire à revendiquer son bien en étalant de la monnaie. Pour cacher sa radicale pénurie, il va alors, proprement, jouer une scène de théâtre : « Je la rendis (la lettre) en feignant

(2) C'est ainsi que je comprends la citation de *Faust* placée en épigraphe : « Deux âmes, hélas ! se partageaient mon sein, et chacune d'elles veut se séparer de l'autre (...) » L'ensemble de la nouvelle invite à retenir de ce texte l'idée d'un déchirement de l'être, incapable de concilier les forces antagonistes qui menacent son intégrité. Malgré d'excellentes remarques, l'essentiel du commentaire de François Constans, qui interprète *Pandora* à la lumière de cette épigraphe, où il reconnaît le conflit platonicien de la sensualité et de l'amour spirituel, me paraît extrapolé : sauf le souvenir de l'« autre », de l'amie d'enfance, qui ne dure qu'un instant, je ne vois pas où réside, dans cette œuvre, l'aspiration au Bien ou à la Pureté, pas plus que je n'y trouve de dimension métaphysique (F. CONSTANS, « Nerval et l'amour platonique. La Pandora », in *Mercur de France*, 324 (mai 1955), p. 97-119).

(3) La familiarité de Kathi avec le monde du théâtre apparaît nettement dans les *Amours de Vienne*, au début du *Voyage en Orient*. Ce récit, qui précède et double *Pandora*, évoque le même séjour viennois et souève, mais avec moins de consistance, les mêmes problèmes.

(4) Juste après le désaccord avec Kathi, « je rencontrai Wahby la Bohème, qui m'adressa un regard languissant et plein de reproches ». D'après les *Amours de Vienne*, celle-ci n'appartient pas à l'univers du théâtre, mais à celui, antithétique, de la fête. C'est sans doute pourquoi elle déplore la situation de Gérard, compromis sans retour dans l'aliénation théâtrale.

prudemment une erreur de gilet, et je frappai, avec une surprise affectée, des poches qui ne rendaient aucun son métallique. » A celui qui accepte d'être dupé, il ne coûte guère de duper à son tour. Par mouvements centrifuges, l'inauthenticité qui émane de Pandora gagne les êtres et les choses.

Forcé hors de lui-même et envahi par le mensonge, Gérard s'éprouve maintenant comme une identité vacillante et creuse, exposée à toutes les usurpations. Le vertige communiqué par la scène s'empare de son propre sentiment de l'existence, au point de le faire douter qui il est et si il est. L'idée du suicide s'impose alors comme un aboutissement logique : « Je n'ai plus qu'à me percer le cœur, ou à m'en aller faire un tour vers l'île Lobau, là où se trouve la plus forte branche du Danube ? » Se tuer, ce ne serait d'ailleurs rien d'autre que précipiter le tarissement d'énergie qui, dès le début du récit, menace le moi.

Pour parer à l'aliénation et à l'envahissement du vide, il existe cependant quelques recours. A l'être qui se dissout se présentent çà et là des points de repère : c'est pour lui une chance de se ressaisir, de regrouper les fragments épars de son moi ou, si la dispersion est inéluctable, de mesurer, par rapport à une norme fixe, l'étendue de sa dérive.

Ainsi l'épisode heureux chez l'ami, à qui Gérard demande de l'argent et qui, un instant, offre la ressource d'une assise stable. Certes, son intégrité est en partie entamée par des compromis avec le théâtre : il chante en adoptant des « poses de ménestrel » ; sa maîtresse est figurante et répond à deux noms inquiétants : Rosa, qui la rapproche de Röschen, la suivante de Pandora, et Dalilah, qui annonce l'intervention prochaine de l'un des avatars de l'actrice, la femme fatale. A l'agression perpétrée par autrui, l'ami substitue cependant un rapport d'égal à égal ; il reconnaît le péril qui menace Gérard et le sauve du suicide en lui rendant, par « deux écus d'Autriche », quelque force vitale. C'est qu'à l'opposé de Pandora qui s'entoure d'objets artificiels et brouille les voies de la communication, il entretient avec les choses et les mots un rapport authentique : il dispense de l'argent, il chante et fait l'amour parmi des « vases remplis de fleurs ». Même ridicules, ses vers sont spontanés et son langage n'est fêlé d'aucun double sens. C'est après tout le seul poète du récit, le seul chez qui la parole et l'acte, l'être et le paraître coïncident.

A quoi s'ajoute l'implantation de l'ami dans un faubourg populaire. En contraste aux lieux clos et frelatés où se rencontrent Gérard et Pandora, un vaste arrière-plan de rues et de foules s'offre comme un nouveau recours. Les salons où règnent le théâtre et les prestiges de l'apparence sont voués à l'artifice, à l'arbitraire, et menacent l'intégrité du moi. La

claustration arrache l'être à ses racines naturelles, dans le peuple, dans un terroir consistant, et le livre aux ruses d'une société mondaine et frivole. D'où le besoin de s'affranchir, de descendre dans la rue, de s'installer dans une taverne et de participer aux réjouissances de la Saint-Sylvestre. Pénétrer dans la joie collective, manger et boire en compagnie, ce serait renouer avec des impulsions primordiales et, dans un contact plénifiant avec le monde, fortifier sa conscience d'être.

Mais il est trop tard. Devant l'épanouissement de la fête, la chaleureuse densité des matières et la vie heureuse qu'elles alimentent, Gérard ne peut que mesurer la portée de sa perte. Avec Pandora, il appartient à la sphère de la culture et du factice (5). Une nouvelle lettre malveillante vient précisément lui rappeler, jusque dans sa demeure des faubourgs, « chez des blanchisseuses », qu'il doit participer à une représentation à l'Ambassade de France. « Je pris mon rôle avec humeur. » La manie du théâtre, pourtant, l'a déjà investi au point que, même dans la rue, il ne trouve qu'à étudier son personnage : le contrefait s'infiltrer partout, il affaiblit les points de résistance et altère l'efficacité du recours. La coupure d'avec le monde ambiant ne tarde pas, d'ailleurs, à se faire explicite ; c'est l'image menaçante et inhibante de Pandora, qui, deux fois, s'interpose : « Une fille charmante m'apporta un verre de *Bayerisch Bier*, et je n'osai l'embrasser parce que je songeais au rendez-vous du lendemain » ; « Je n'osai me mêler à cette foule éclatante. » L'expérience du théâtre condamne l'individu à la solitude ; pour celui qui s'y est voué, la communion spontanée et l'effusion des cœurs sont frappées d'interdit. Le sujet a aliéné son être et éprouve que le peuple, qui coïncide avec lui-même, le rejette.

Il faudrait enfin, pour renouer avec un univers plein et assurer sa propre cohésion, pouvoir s'installer quelque part, s'y concentrer dans le sentiment de la maîtrise de soi et de l'échange dominé avec le monde. Mais l'être déraciné ne trouve à se fixer nulle part. « Je ne pouvais tenir en place. » Une force excentrique le précipite d'un lieu à l'autre, en une quête affolée et sans but, comme s'il fuyait partout le spectacle de son vide intérieur. Tragiquement léger, toujours poussé en dehors de soi, il répand les bribes de son identité fractionnée à travers un espace discontinu. D'ailleurs, Pandora sillonne elle aussi la ville selon des itinéraires extravagants : les personnages que le théâtre a dépouillés de leur substance errent comme des âmes en peine, en proie à une animation centrifuge.

(5) L'opposition du théâtre et de la fête, centrale dans plusieurs œuvres de Nerval, est analysée par Henri BONNET, « Nerval et la fête interrompue », in *Gérard de Nerval*, Paris, Bordas, 1973.

Au reste, l'implantation de Gérard dans Vienne correspond, dès le début du récit, à un échec. Serrée dans ses murs, fondée sur la permanence de ses traditions populaires, la ville semblait pourtant offrir d'abord l'occasion de s'inscrire dans une collectivité et une continuité authentiques. A la menace de vaporisation, elle paraissait opposer un centre de résistance et de convergence : « Ta montagne d'aimant attire invinciblement la pointe des épées » : mouvement opposé à la dispersion et à l'impulsion de fuite qu'inspire Pandora. Mais le sujet qui, dans Vienne, préfère le théâtre et l'actrice est condamné à demeurer périphérique : « Je n'ai pu moi-même planter le clou symbolique dans le tronc chargé de fer. » Le voilé qui se répand alors dans un espace indéfini, dans les rues et les parcs, présent à mille endroits et cependant, à force de se multiplier dans des lieux hétérogènes, fondamentalement absent. Incapable de rester nulle part et, simultanément, de manifester sa maîtrise par des actions contrôlées et consistantes, le moi passionné s'abandonne à des conduites involontaires, il échappe à soi-même : « J'ai versé mes plus douces larmes et les plus pures effusions de mon cœur (...) J'ai attendri (...) J'ai promené mes rêveries (...) J'adorais (...) Les chimères (...) m'ont ravi mon cœur. » Jugée d'abord accueillante, la ville se dérobe à la prise d'un sujet fantomatique et finit par se durcir dans la distance ; à celui qui s'égaré et qui flotte, elle apparaît maintenant inerte et froide, comme si la vie et les hommes s'en étaient retirés. Pour interlocuteurs, Gérard ne trouve qu'un décor indifférent, des bêtes et des êtres de pierre ; il contemple amoureuxment des statues, puis une « image, peinte sur une enseigne de magasin » : substituts dérisoires d'un contact humain et plénifiant.

Le délaissement du moi est d'autant plus vif qu'il contraste avec l'expérience passée d'un enracinement heureux. Aux maléfices de Pandora, le narrateur oppose, dans le jaillissement soudain et éphémère d'un souvenir, la figure rassurante de l'« autre », l'amie d'enfance qui, liée à un terroir, garantissait à l'être un fondement dans le temps et l'espace. A la cité déserte, disloquée ou artificielle répond alors la nature foisonnante et stimulante de Saint-Germain-en-Laye, qui « me remplissait de joie et d'amour. » Ici, les matières palpitent et abondent ; elles accueillent le sujet qui, en retour, se sent assez fort pour les dominer. Il glissait tout à l'heure à la surface des choses mais s'empare maintenant du pays avec vigueur : il franchit des distances qui mènent à un but, il communique avec un paysage qui affermit son intégrité et, cheminement significatif, part de la plaine pour s'élever à un point de surplomb, « le plateau de la montagne », d'où il

embrasse victorieusement dans son regard l'ensemble de la contrée.

Mais, rêve ou souvenir, cette plénitude ne surgit que par association fortuite et demeure une image mentale, trop lointaine, trop différente pour enrayer l'envahissement, à Vienne, de la mélancolie et du vide. Sur ce fond, la femme et la ville théâtrales ne ressortent que plus creuses et menaçantes.

*

Que la première moitié de la nouvelle s'organise autour d'une réflexion sur la dépossession de soi, Nerval a voulu le confirmer en inscrivant dans son texte le souvenir d'une autre œuvre propre à orienter la lecture dans ce sens-là. Les références aux *Aventures de la nuit de la Saint-Sylvestre* d'Hoffmann, dont la signification n'est pas ambiguë, sont autant de repères fournis par le narrateur pour assurer le déchiffrement correct du récit. Le temps de l'événement, « le jour de la Saint-Sylvestre » deux années de suite, est une première allusion évidente. Et les « boutiques illuminées » qui, ce soir-là, animent la ville contribuent à ébaucher un décor commun. A ce spectacle, précisément, « Diable de conseiller intime de sucre candi ! m'écriai-je en souvenir d'Hoffmann. Et je descendis rapidement les degrés usés de la taverne des *Chasseurs* » ; l'exclamation et le nom du cabaret sortent encore du même conte (6). La piste est nettement tracée : où conduit-elle donc ?

Dans un salon qui rappelle ceux de *Pandora*, le héros des *Aventures de la nuit de la Saint-Sylvestre* rencontre une femme aimée avec passion, puis perdue et qui revient insidieusement le tourmenter ; on reconnaît en elle les traits de la fiancée fatale et diabolique. Fasciné, hors de lui, il prend la fuite et se plonge dans la nuit d'hiver sans chapeau ni manteau : le voilà dépouillé, comme privé d'une partie de soi-même par la figure menaçante. Il se réfugie dans un cabaret, où la perte vitale qu'il vient de subir va se trouver redoublée et actualisée à ses yeux par deux êtres également aliénés : Peter Schlemihl qui a perdu son ombre et Erasme Spikher qui a perdu son reflet. Chacun d'eux, attiré par l'interdit, y a compromis son intégrité : individus séparés d'eux-mêmes, morts vivants, d'au-

(6) Dans le conte, il est question de la *rue des Chasseurs* ; mais le héros s'y rend, comme ici, pour s'abriter dans une taverne. Nerval lui-même a traduit les deux premiers chapitres de cette œuvre (*Le Mercure de France au XIX^e siècle*, 34, 9 juillet 1831), dans lesquels l'exclamation plagiée dans *Pandora* n'apparaît pas. Il pouvait trouver dans la traduction de Th. Toussenel, Lefebvre, 1830, une formulation qui l'a sans doute inspiré : « Maudit conseiller de sucre-candi ! » (cf. éd. Guillaume, p. 88).

tant plus vulnérables que l'année à son terme aiguise le sentiment d'une déperdition, d'un épuisement inéluctable des énergies.

Le projet de Nerval n'est pas douteux : ce qu'il marque par ses références, c'est l'affinité de son personnage avec des individus enlevés à eux-mêmes et voués à la recherche désespérée de leur identité. Et l'actrice Pandora semble taillée sur le portrait des ensorceleuses diaboliques d'Hoffmann : elle aussi prélève chez sa victime un tribut fatal et laisse sur son passage un être vidé de substance.

*

L'épisode central de la nouvelle — représentation de deux charades et d'un proverbe à l'Ambassade de France — va renforcer le vertige de l'interchangeable et précipiter la disjonction de l'être. Mais le discours change imperceptiblement de niveau : l'effroi du vide, thématique jusqu'ici en termes d'expérience vécue, tend maintenant à se conceptualiser et le récit, dans un mouvement de retour sur soi, se met à s'interroger sur la catégorie des signes. Du même coup, le personnage qui prend la relève ressemble davantage à un écrivain : il découvre que les mots, la communication, l'opération littéraire sont à ce point creux et inauthentiques que tout message risque de sombrer dans l'équivoque ou l'insignifiant.

L'espoir de s'implanter dans la ville et de pénétrer dans la fête une fois perdu, il n'y a plus de recours contre l'atmosphère viciée des salons ; le palais de France est un lieu clos, absorbé dans la pratique artificielle de ses propres conventions, coupé de tout référent extérieur. Alors que le théâtre empruntait jusque-là des formes déguisées, il règne ici ouvertement et exclusivement ; l'assimilation progressive du sujet à un acteur débouche normalement sur l'identification de la vie à la fiction dramatique. D'emblée, le faux règne partout. Premier spectacle, un prince, « grotesquement vêtu en étudiant de carnaval », « avait dérobé à l'office une chandelle des six dont il s'était fait un poignard. Il en menaçait les tyrans en déclamant des vers de tragédie ». La parole, l'habit, l'objet, tout glisse vers l'altérité. Les signes égarent et cultivent l'ambiguïté, la ruse. Lorsqu'il s'agit, à peine plus tard, de représenter le second terme d'une charade, *schall*, « un aimable diplomate rendait visite à la dame de ses pensées ; il avait un quatrain à la main et laissait percer la frange d'un *schall* dans la poche de son habit » : autre mise en scène captieuse, puisqu'elle recouvre d'un épisode mystificateur — une déclaration d'amour — le message qu'elle prétend transmettre — *schall*.

La seule loi reçue ici — l'empire du paraître — est une

norme à l'envers, puisqu'elle cautionne toutes les feintes et repose sur la pratique systématique de l'illusion. Le danger est alors de s'égarer dans l'infinie polyvalence des signes, qui renverraient indifféremment à n'importe quel sens et aboliraient la distinction du vrai et du faux, de l'authentique et du fictif. C'est ce qu'éprouve Gérard en montant lui-même sur la scène pour jouer un proverbe : accepter d'être acteur n'est qu'une première infidélité à soi, et entraîne d'autres métamorphoses. Car il ne suffit pas d'incarner un personnage quelconque : il faut consentir à un mensonge au second degré en représentant un « comédien de province » : jouer le rôle de qui, à son tour, joue des rôles et emploie son métier pour duper (7). Et adopter ce double masque, c'est encore avoir l'air du « Destin dans le Roman comique », c'est se confondre avec un personnage de roman. Dès le moment où l'apparence remplace la vérité, les identités peuvent se superposer arbitrairement, s'enchaîner en une succession illimitée de feintes ressemblances. Comment s'étonner que Gérard se trouve alors réduit au mutisme ? Pour parler, il devrait savoir qui il est, quel rôle il joue, et distinguer l'un de l'autre ; or il ne trouve en lui qu'une série d'existences latentes, une aptitude à de perpétuelles mutations.

Mais la conformité de la pratique théâtrale avec le sentiment d'une dislocation intérieure était acquise avant l'épisode des charades. Il y a désormais une raison supplémentaire de garder le silence : le doute, qui s'est porté jusqu'ici sur les apparences, ambigus, et sur le moi, poreux, s'étend désormais au langage même. C'est que les mots sont des signes, et que tout signe offre une surface sensible qui n'est pas nécessairement cautionnée par l'être. Entre la chose et sa formulation, il va se révéler un écart, un glissement du même ordre qu'entre le sujet authentique et les différents rôles dans lesquels il se vaporise. Comme le théâtre voile l'être, les sons voilent le sens. Sur cet autre terrain — celui de l'expression — les résistances vont céder et, dans la profusion des messages équivoques, affranchir les signes linguistiques de leur référent. A leur tour, les mots vont contribuer à la déroute de l'individu obsédé par l'interchangeable et menacé par la polyvalence.

Cette dérive du langage, les charades, précisément, servent à l'illustrer. Elles poussent jusque dans ses conséquences extrêmes l'arbitraire du signe et démontrent que le revêtement sonore de l'idée — l'apparence que se donne le sens — est gratuit, donc trompeur. Décomposer *maréchal* en *marée* +

schall, et *mandarin* en *mandat* + *Rhin*, c'est dénoncer la rupture du signifiant et du signifié. C'est montrer que le sens et la transmission du sens n'entretiennent entre eux aucun rapport nécessaire. Les mots flottent, coupés d'avec la substance qu'ils prétendent reproduire ; ils associent des éléments hétérogènes et établissent des relations fictives. Dépourvus de motivation, déracinés, ils proposent un système de correspondances absurdes, qui pervertit l'ordre réel et la nature des choses (8). Opération redoutable, puisqu'elle consacre l'envahissement du signe poreux et l'absence d'un référent authentique. Comme Pandora, l'idée travestie par les mots n'a plus qu'une identité éclatée ; enlevée à sa signification originelle et spécifique, trahie par les formes, elle menace à son tour de revêtir n'importe quelle acception.

Ainsi s'infiltrèrent partout l'écart et l'erreur, au point que l'illusion théâtrale semble désormais le mode selon lequel fonctionne toute communication : l'échange repose sur des signes, et les signes trompent. *Marée* et *schall* sont à *maréchal* ce que le « petit prêtre » ou le « comédien de province » sont à Gérard : des substituts arbitraires, produits par le jeu superficiel des apparences. Dans l'espace qui se creuse entre la chose et sa figure, il y a place pour toutes les falsifications. Nous savions dès le début de la nouvelle que les mots du dialogue avec Pandora étaient pipés. Après la découverte, avec les charades, de la radicale défaillance du langage, il est normal que le discours, comme impuissant à garantir la compréhension réciproque, perde sa fonction transitive. Les signes furent, mais sans transmettre de message cohérent. De l'émetteur au récepteur, il n'y a qu'obstacles et méprises : « Ils se mirent à causer dans une langue que j'ignorais (...) Je brisai cette conversation ridicule (...) Je parlai confusément (...) » C'est comme un entrechoquement de mots sans signification ni pertinence, qui renvoient toujours le locuteur à lui-même, dans un échange perpétuellement avorté.

Mais la débâcle des signes doit pervertir la communication dans toutes ses dimensions : traitée d'abord comme le thème directeur de l'expérience racontée, comme un objet de description et d'analyse, elle va se répercuter dans le langage même du récit. Le désarroi du personnage — Gérard — se reporte maintenant sur le narrateur — Nerval — qui, dans la relation de son aventure, semble buter une fois de plus sur l'ambiguïté des mots. Au lieu de dénouer les ruses et de rectifier les fausses

(8) Dans le même épisode, un prince « vêtu en étudiant de carnaval » est désigné comme « ce jeune renard » : autre tromperie des mots, puisque l'allemand *Fuchs* (étudiant nouvellement admis dans une société), traduit littéralement, devient inintelligible.

(7) Nerval ne s'est pas attribué ce rôle sans raison : le personnage de Florimon, qu'il incarne dans *Madame Sorbet*, utilise son savoir-faire d'acteur pour simuler l'amour et tromper la limonadière.

apparences, il se contente d'enregistrer ou d'amplifier l'illusion. On attendrait qu'il se constitue en norme : il se fait, au contraire, l'écho du mensonge et accueille l'équivoque. Dans l'évocation des charades, il mentionne par exemple « l'apparition d'un véritable *Mandarin* » et présente un autre acteur en train « de se plonger dans le cœur la pointe de son épée de gala » : expressions suspectes, où voisinent les indices de l'illusion et de la critique de l'illusion, comme si le point de vue était vacillant, que l'artifice soit indissociable de l'authentique et que les mots ne puissent que reproduire le doute. La formulation de la scène du *schall* est également amphibologique : Nerval transcrit ce qu'il a vu et entendu : « Assez, suspends ! (sur ce *pan*) disait la maligne Pandora en tirant à elle le cachemire vrai-Biétry, qui se prétendait *tissu* de Golconde. » Parler d'un « vrai-Biétry », c'est accréditer l'erreur selon laquelle un cachemire fabriqué à Paris (par Biétry) puisse passer pour véritable, c'est confondre le vrai et le faux. Surtout, l'auteur de cette phrase accumule les calembours, comme pour marquer sa complicité avec les pièges du langage ou sa soumission à l'inévitable tricherie des mots : les homonymies *suspend*/*sur ce pan* et *se prétendait tissu/issu* illustrent avec évidence la duplicité des signifiants, dans laquelle le sens se fractionne et s'égare. Enfin *cachemire* qui, répété plus bas, esquisse un leitmotiv, peut se lire à son tour comme une charade (*cache + mire*) et désigne alors le thème même du passage, mais à condition de trahir l'acception reçue.

Ainsi coïncident négativement la forme et le contenu : deux langages minés et mouvants se superposent, où le vrai et le faux sont interchangeable, où les identités se brouillent. Monté sur scène pour la seconde charade, Gérard prend le rôle significatif d'un filou : « Cela commençait par un *mandat*, qu'on me fit signer, et où j'inscrivis le nom glorieux de Macaire (Robert). » Devenu narrateur, il fait exactement la même chose : les signes qu'il utilise sont eux aussi de fausses signatures, les pages qu'il couvre semblent aussi vides et incertaines que des billets sans provision. Ses mots sont creux et dévalués, capables tout au plus de dénoncer, dans un mouvement de réflexivité négatrice, leur propre défaillance.

Après la soirée à l'Ambassade, Gérard rentre chez lui et fait un rêve ; ici encore, on dirait que le désarroi du personnage contamine le narrateur et perturbe la transitivité du récit. Sur une longue page se pressent, à une cadence précipitée, des images oniriques qui, livrées telles quelles, semblent extravagantes et défient l'interprétation. Associations gratuites et situations énigmatiques rappellent les mystifications de la scène : le théâtre et le rêve paraissent ici deux lieux où le sens périlite dans l'anarchie de signes dépourvus de référent.

Comme tout à l'heure, l'actrice est cette figure polymorphe, qui revêt indifféremment plusieurs identités, donc plusieurs noms : elle s'appelle tour à tour Pandora, Catherine, Impéria et Jésabel. Le *je* aussi se multiplie jusqu'à la dissolution : il meurt puis ressuscite, change d'incarnation et se répand à travers le temps et l'espace en un voyage délirant. Mais son parcours est surtout verbal : il tient aux caprices de mots qui se succèdent et s'appellent sans nécessité apparente. Le déracinement géographique, déjà sensible dans les charades, symbolise le fractionnement de l'être incapable de réaliser sa propre cohésion et d'extraire des signes un message consistant.

Cet afflux de l'aberrant, le narrateur le subit et l'enregistre, sans l'organiser ni le décrypter. Une telle faillite de l'activité critique frappe d'autant plus qu'elle s'oppose à la démarche adoptée dans *Aurélia*. Nerval abandonne ici sa vision en vrac, comme un témoignage supplémentaire de l'opacité des signes, alors que, dans l'autre texte, il interroge et interprète systématiquement ses songes, pour y déchiffrer des lignes de force et leur imposer, selon le cheminement rigoureux d'une initiation, un sens satisfaisant. Le rêve de *Pandora* est d'ailleurs relayé par un mouvement significatif : « Je me jetai hors du lit comme un fou. » Précisément, subir l'agression de signes absurdes, c'est s'installer dans le non-sens, c'est être fou, mais d'une folie exactement contraire à celle d'*Aurélia*. Au lieu de lui restituer, comme au songe, une pertinence et de la forcer victorieusement dans un réseau de significations, Nerval se laisse envahir et écarteler par elle. Comme personnage et comme narrateur, il se donne pour aliéné.

Le théâtre et le rêve débouchent donc sur la folie : langages délirants, où le sens est menacé par deux extrêmes également redoutables : l'absence de sens ou la prolifération du sens. C'est toujours le même défaut de motivation, l'empire de l'incertain et du glissant. Trois expériences à peine distinctes — théâtre, rêve, folie — qui, dans d'autres œuvres, promettent des révélations, mais représentent dans *Pandora* autant d'étapes dans la dégradation des signes et des êtres. De l'une à l'autre cependant, on sent qu'il y a moins succession causale, ou temporelle, que relation métaphorique : par-delà les situations théâtrales ou oniriques qu'il explicite, le récit pourrait bien désigner en fait, dans son langage figuré, les symptômes de la folie. Le cadre narratif offert par le souvenir d'un hiver viennois et d'une aventure dans le monde du théâtre permettrait à Nerval d'analyser les différents indices de son aliénation — et d'une aliénation qui, dominée dans *Aurélia*, apparaîtrait ici comme une force sauvage et triomphante.

Il reste que le récit de la faillite du sens porte sens, et que le narrateur envahi par l'absurde n'émerge qu'au passage. L'affabulation accueille sans doute les marques de la folie, mais se propose en même temps de les maîtriser, par la forme qu'elle se donne. Car le texte reçoit les signes délirants de l'expérience pour les interroger et les dépasser ; il situe l'insignifiant dans un ensemble significatif et obéit à un dessein qui n'est pas équivoque. Lui-même fournit d'ailleurs des repères propres à orienter la lecture et à étayer la compréhension. Si l'objet du récit est l'arbitraire des signes, le récit lui-même se veut nécessaire et son champ d'interprétation limité. C'est ainsi que les dernières pages de la nouvelle abondent en indices critiques ; il s'agit, pour achever notre parcours, de les déchiffrer maintenant.

La volonté de comprendre et de faire comprendre émerge déjà chez le personnage, lorsqu'il se livre à un acte spécifiquement littéraire : la rédaction d'une « lettre de quatre pages » adressée à Pandora. Non seulement il se distance de l'aventure subie jusqu'alors passivement : « Je critiquai sa boîte à malice (...) J'osai même m'attaquer à ses pieds serpentins », mais, pour la première fois, il explique le nom de l'actrice : elle s'appelle Pandora par analogie avec l'héroïne du mythe grec. Du même coup, Gérard se désigne comme Prométhée : voilà son identité et sa relation avec la comédienne définies avec une précision nouvelle. Dans ce contexte pertinent, l'événement singulier et incertain acquiert une portée spécifique. Nommer et situer les protagonistes, c'est exorciser le sentiment angoissant de l'indifférencié, de l'anonyme ; c'est s'élever à un niveau d'interprétation qui dénote l'avènement d'une conscience lucide.

Qu'apporte donc cette référence mythologique, dans la lettre et à la fin de la nouvelle ? La donnée déterminante est celle-ci : « Je lui rappelais les souffrances de Prométhée, quand il mit au jour une créature aussi dépravée qu'elle. » Les deux qualités du héros — géniteur et souffrant — orientent vers une version particulière, et d'autant plus significative, du mythe. Dès l'Antiquité, Prométhée, outre ses attributs de civilisateur et de rebelle, passe souvent pour le démiurge créateur de l'humanité. Il est alors représenté comme un sculpteur qui façonne puis anime ses statues ; sa première créature est Pandora, la femme par excellence, la sœur grecque de l'Eve chrétienne (9). Inspirés par une longue tradition, les romantiques discernent en lui la figure idéale de l'artiste, capable

(9) Sur l'histoire et les métamorphoses du mythe, voir R. TROUSSON, *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Genève, Droz, 1964, 2 vol.

de fabriquer par ses propres ressources une œuvre parfaitement belle et achevée. C'est le génie qui, à partir de rien, suscite un monde où il règne tout puissant, le Titan orgueilleux qui donne forme et vigueur à son rêve. Mais son pouvoir peut provoquer la démesure et son défi appeler un châtement. Les agents punisseurs, alors, ne sont pas nécessairement les dieux : Prométhée peut souffrir par l'être même qu'il a engendré, qui se retourne contre lui et le persécute ; c'est par exemple le sort de Frankenstein, dans le conte de Mary Shelley.

Le créateur harcelé par sa créature : voilà la variante du mythe où Nerval se reconnaît et à laquelle il emprunte un modèle pour mieux articuler son expérience. Cette Pandora qui vaporise l'être et le sens jusqu'à frapper d'inanité tout ce qu'elle touche, ce principe de confusion et de destruction, Gérard en assumerait donc l'invention ? Il porterait en soi la force agressive qui l'érode et serait ultimement son propre bourreau ? Cette intériorisation du conflit postule chez le sujet un sentiment de culpabilité et un penchant à l'auto-répression. Il aurait créé Pandora comme une expression de la menace que lui-même a provoquée et comme une incarnation de la punition qu'il s'inflige. On peut expliquer ce complexe de la faute et du châtement en recourant aux termes mêmes qu'utilise Nerval : ceux du théâtre.

La faute est d'avoir succombé à l'illusion de la scène, qui donne une apparence de réalité à des projections subjectives ; c'est d'avoir voulu entretenir un dialogue avec des ombres et de s'être laissé séduire par elles. L'erreur était de croire que le moi et ses phantasmes peuvent s'emparer du spectacle et s'y objectiver, comme si le rêve allait s'y accomplir. Et le châtement, c'est d'être absorbé par les chimères qu'on a soi-même enfantées. A celui qui l'accepte sans recul, la fiction communique son inauthenticité ; vide, arbitraire ou artificielle, elle frappe de vertige ou d'inanité celui qu'elle captive. L'actrice, c'est précisément cela : une figure façonnée par l'imagination du spectateur, et qui s'en empare au point de l'isoler radicalement du réel ; elle l'entoure de signes sans fondement et l'installe dans un univers dévalorisé, où tout est également vraisemblable, où l'être et le non-être coïncident dans le neutre ou le virtuel.

Cette menace de l'introversion et de l'indifférencié, il est évident, une fois de plus, que le théâtre et l'actrice ne la représentent que métaphoriquement et qu'elle correspond pour l'écrivain à une inquiétude bien plus générale : la peur de s'enfermer dans le cercle clos de ses illusions, de s'abandonner à une subjectivité affranchie de tout référent. Sous la forme figurée qu'il revêt ici, ce danger, dont l'origine est intérieure

et qui lentement envahit l'être, ne peut que désigner l'un des facteurs du déséquilibre dont souffre alors Nerval.

La dimension mythique qui se greffe sur le récit nous a permis d'en préciser et d'en actualiser la portée. Encore s'agit-il d'une interprétation particulière du mythe, qui pourrait demeurer incertaine et laisser le lecteur perplexe. Comme il faut à tout prix, par mesure de compensation, endiguer le sens et en assurer l'intelligibilité, Nerval va introduire dans son texte une référence supplémentaire, qui contribue au déchiffrement correct de la nouvelle. Cette fois encore, il demande à Hoffmann, mais par l'intermédiaire de ses imitateurs français, de se constituer comme guide.

Conformément à la tradition, Pandora brandit une « boîte fatale ». Cependant, « Je l'ai remplie pour toi, dit-elle, des plus beaux joujoux de Nuremberg. » Ecart singulier, que Nerval propose à notre investigation. Plus haut déjà, dans les rues de Vienne, « mille fanfreluches, bamboches et poupées de Nuremberg grimaçaient aux étalages, accompagnées d'un concert enfantin de tambours de basque et de trompettes de fer-blanc. » Ces deux passages renvoient sans le moindre doute au livret d'un opéra-comique, *La poupée de Nuremberg*, représenté en 1852 (10) et inspiré de *L'homme au sable* d'Hoffmann. L'action est située à Nuremberg, et son décor correspond exactement au spectacle des vitrines de *Pandora* : « Le théâtre représente l'arrière-boutique de Cornélius. Elle est encombrée de poupées, de pantins, de tambours, de fusils, de trompettes ; enfin de joujoux de toute espèce qui garnissent les murs. » Un témoignage externe révèle même que Nerval avait l'intention de souligner le parallèle des deux textes en illustrant sa nouvelle, dit-il dans une lettre de novembre 1853, « avec les vignettes de la Poupée de Nuremberg » : ces images existent — Jean Richer les a retrouvées (11) —, et devaient confirmer la ressemblance de Gérard avec le pitoyable héros de l'opéra, victimes l'un et l'autre de leur propre créature.

L'artisan Cornélius a construit un automate de grandeur humaine, qu'il se promet d'animer : « nouveau Prométhée... je lui donnerai le mouvement... la parole... ». Une feinte de

(10) DE LEUVEN et A. DE BEAUPLAN, *La poupée de Nuremberg, Opéra-comique en un acte, Musique d'A. Adam, Représenté pour la première fois, à Paris, sur le théâtre de l'Opéra-National, le 21 février 1852*, Paris, D. Giraud et J. Dasneau, 1852.

(11) Lettre du 30 novembre 1853 à Daniel Giraud (NERVAL, *Œuvres*, Pléiade, vol. 1, 1956, p. 1048-9). J. Richer reproduit les vignettes, parues dans le journal *L'Eclair* en avril 1852, dans *Nerval. Expérience et création*, Paris, Hachette, 1963, planche D.VII ; le projet de Nerval n'a pas été réalisé.

son apprenti, qui substitue sa fiancée au mannequin mécanique, lui fait croire que la poupée a réellement accédé à la vie. Terrifié et impuissant, il assiste alors au soulèvement de la jeune fille, qui l'humilie en le soumettant à des exercices dégradants, puis sème la panique dans la maison et détruit tout sur son passage : « C'est, sur mon âme, Un démon que j'ai créé là ! » — « Oui, tu l'as dit... un démon effroyable Qui, chez toi, tu l'as mérité, Va, jusqu'au jour, faire le diable Pour te punir de ta témérité ! »

Peu importe la méprise de Cornélius. L'essentiel est que sa situation ait frappé Nerval et qu'il la rapproche de la sienne. Dans ce Prométhée malheureux, cet autre Frankenstein asservi à l'être postiche qu'il a fabriqué, il se trouve et se montre. Du même coup, il désigne en Pandora un avatar de l'automate hoffmannesque : femme fausse, tirée du néant, mais qui, diabolique à force d'être vide et stérile, finit en mangeuse d'hommes (12). Nous voilà en plein lieu commun romantique : opter pour les paradis artificiels, substituer des créatures fictives aux êtres de chair, c'est refuser les conditions de la vie et immanquablement compromettre son propre équilibre.

La poupée de Nuremberg n'est pas une œuvre isolée ; elle dérive d'un succès théâtral de l'année précédente, *Les contes d'Hoffmann* (13), conçu d'abord comme un drame, puis transformé en opéra et remis en vogue par Offenbach. Il est vrai que le texte de *Pandora* ne contient pas d'allusion directe à cette pièce ; il y a bien des chances, pourtant, que Nerval l'ait vu représenter à l'Odéon ou qu'il en ait entendu parler (14). Elle avait, en tout cas, de quoi le frapper : elle associe le

(12) Dans la seconde charade, Pandora « chanta comme une ange la romance de Déjazet : "Je suis Tching-Ka !..." ». Cette chanson, extraite de *Mademoiselle Dangeville*, comédie en un acte de Villeneuve et de Livry, 1838, célèbre également la domination de la femme sur l'homme (voir J. SÉNELIER, *G. de Nerval. Recherches et découvertes*, Paris, Minard, Archives des Lettres modernes, 49, 1963, p. 20).

(13) Jules BARBIER et Michel CARRÉ, *Les contes d'Hoffmann, Drame fantastique en cinq actes, Représenté pour la première fois, à Paris, sur le théâtre national de l'Odéon, le 21 mars 1851*, s.l.n.d.

(14) Elle fut représentée à un moment où Nerval était à Paris, et à l'Odéon, où il avait beaucoup d'attaches : son ami Bocage en avait été le directeur jusqu'en 1850 ; on y avait joué des adaptations de lui et il rendait souvent compte, dans la presse, des spectacles qu'il y avait vus. Coïncidence troublante, J. Richer rapporte que « M^{me} Laurent, qui avait été (...) l'Aspasie de *L'Imagier de Harlem*, interprétait les quatre rôles féminins successifs de la pièce » (*op. cit.*, p. 268) : comme l'actrice aux quatre visages des *Contes d'Hoffmann*, l'Aspasie de Nerval, dans *L'Imagier*, est une comédienne diabolique qui, pour séduire, se charge indifféremment de tous les rôles. Raison de plus, pour Nerval, de se sentir concerné par le drame.

thème de l'automate destructeur à la figure de l'actrice et montre comment la manie du théâtre engendre toutes les variétés de femmes creuses et fatales. S'il manquait un joint entre le mannequin de *La poupée de Nuremberg* et la comédienne de *Pandora*, le voilà rétabli (15). Il est même possible d'aller plus loin et de reconnaître, dans *Les contes d'Hoffmann*, une cristallisation de thèmes qui a pu jouer un rôle déterminant, pour Nerval, dans la conception de sa nouvelle.

Le personnage central de la pièce est Hoffmann, promu figure dramatique. Il raconte ses amours de jeunesse, comme s'il avait vécu lui-même les aventures qu'il narre dans trois de ses contes. A trois reprises, il connaît une passion malheureuse, où la femme aimée, associée au diable, cherche à s'emparer de lui et à le détruire : « L'une a failli perdre mon âme ! L'autre ma vie, et l'autre ma raison ! » C'est d'abord Olympia, l'automate, « roide et guindée comme une marionnette », qui ne laisse à son fiancé éperdu qu'un monceau de rouages et de ressorts (*L'homme au sable*) ; puis Antonia, l'artiste qui sacrifie tout, même l'amour, à la beauté de son chant (*Le chevalier Crespel*) ; enfin Giulietta, la courtisane démoniaque, qui dépouille ses amants de leur reflet ou de leur ombre (*Les aventures de la nuit de la Saint-Sylvestre*).

Mais ces trois femmes maléfiques et dévoratrices ne sont, dans le drame, que les incarnations d'un personnage unique, qui concentre en soi toutes les menaces : l'actrice, la vedette par excellence, Stella. Amant infortuné d'une maîtresse capricieuse et polymorphe, Hoffmann, dans le « cauchemar de son imagination », l'a multipliée en différentes figures, qui pourtant se ressemblent, puisque toutes l'assiègent et cherchent à le déposséder de lui-même. Aimer une comédienne, selon *Les contes d'Hoffmann*, c'est donc découvrir en autrui et projeter en soi le multiforme et le difforme, qui coïncident. C'est se répandre en mille aventures, épouser les métamorphoses de la femme-Protée, et en fait consumer son énergie, entamer son intégrité jusqu'à la complète aliénation.

*

A l'avant-dernière scène du drame, Hoffmann, épuisé, encore persécuté par Stella, succombe ivre-mort. Mais tout n'est pas dit : de sa dépouille va surgir un être nouveau. Le dernier

(15) La rencontre n'a d'ailleurs rien d'extraordinaire : le réseau esquissé autour de *Pandora* par un filon de la tradition hoffmannesque pourrait être élargi et complété. On retrouverait alors, dans la perspective ouverte par Ross Chambers, les multiples variantes d'un thème fondamental : la coïncidence de la comédienne et de l'automate.

tableau le montre retiré dans sa chambre, enfin capable de se concentrer dans la solitude ; la Muse l'assiste, et va susciter en lui un poète :

*Prends la plume !... c'est moi ! moi, ta dernière amie !
Des cendres de ton cœur réchauffe ton génie !
Pour cet éclair soudain qui te vient enflammer,
Il te fallait souffrir, il te fallait aimer ! (...)
Dans ton âme aujourd'hui redescends à ton gré,
Ta force et ta vigueur sont toutes dans ta tête !
Cesse d'être homme, Hoffmann ! je t'aime ! sois poète !*

Vers dérisoires et dénouement simpliste, mais qui ajoutent, malgré eux, une dimension fondamentale à la destinée du personnage : anéanti, il reprend consistance par le recours à l'écriture. L'expérience du vide prépare l'avènement d'une plénitude nouvelle. Ici encore, Nerval pouvait se retrouver : l'épilogue de la pièce lui présente, incarné et comblé, son projet d'écrivain. Il est vrai que *Pandora* n'offre pas de conclusion heureuse. Un narrateur émerge pourtant, qui prétend dominer l'anarchie des signes et dépasser la confusion de l'expérience. Dès le moment où le personnage rédige une lettre par laquelle il marque sa défiance à l'égard de l'actrice et sa volonté de comprendre, il échappe, dans une certaine mesure, au non-sens ; il nomme l'indéfini, il fixe l'indéterminé dans le cadre significatif du mythe.

Ainsi connoté au niveau thématique, le dessein du narrateur, qui consiste précisément à douer l'événement d'une valeur, à assigner aux choses et aux êtres une fonction, apparaît avec évidence. Activité vitale, puisqu'elle pense nier, dans la mesure même où elle l'exprime, la menace de l'absurde. Dans cette entreprise de compensation réside le mobile fondamental de Nerval : chez lui, la volonté d'un discours ferme et univoque est en proportion inverse de la faillite du sens vécue par le personnage ; il entend formuler l'indifférencié, le relativiser et finalement le rejeter par la vertu d'un langage qui étale les marques de sa pertinence. Entre l'épisode des charades, où sombrent les signes, et le texte porteur, qui les interroge et les domine, il y aurait idéalement rapport d'opposition et, puisque l'un succède à l'autre, tentative de dépassement et de neutralisation.

Mais du projet à sa réalisation s'interpose précisément l'écriture, dont le fonctionnement n'est pas réductible à une opération de décodage et de maîtrise. En une ultime prise de conscience, Nerval va découvrir que sa tentative d'exorcisme et l'entreprise poétique ne coïncident pas nécessairement. Les mots servent peut-être d'instruments d'élucidation, mais ne se laissent pas forcer dans des significations simples et fixes,

où l'exigence d'intelligibilité trouve à se satisfaire définitivement. Mis côte à côte au sein d'une œuvre qui engendre ses propres valeurs, intégrés à un ordre nouveau, ils acquièrent une profondeur et une complexité inattendues. Le réseau d'associations que le texte trace autour d'eux multiplie à l'infini leur charge significative et leur puissance d'invention. L'ambiguïté et la polysémie, dont le personnage subissait l'agression et que le narrateur prétendait bannir, l'écriture, par sa nature même, les restaure. Si Nerval comptait sur l'expression pour désamorcer le péril de l'indistinct, il le retrouve, malgré lui, au cœur même de ses phrases : ainsi la superposition, en un tout indissociable, du théâtre, du rêve et de la folie.

L'œuvre conçue comme un outil se révèle autonome et, attentive aux modalités de sa propre genèse, s'affranchit des pressions externes, au point de se constituer comme son propre référent. L'écrivain qui se proposait de conjurer le Prométhée surpris en lui s'éprouve, plus que jamais, Prométhée. Créateur d'une figure destructrice, le voilà créateur d'une œuvre qui, elle aussi, échappe à son contrôle et menace son intégrité. Comme l'actrice, le texte se dérobe, se masque et impose des masques à celui qui prétend s'y représenter. Gérard pensait s'accomplir dans l'amour de Pandora — il s'y perd ; Nerval projetait de se ressaisir dans la formulation de son trouble — les mots ravivent son incertitude. Comme dans le plan du vécu, les signes de l'œuvre glissent et se dérobent à la communication univoque ; ils oscillent entre le vide d'un sens apparent et la saturation de sens possibles : faillite de part et d'autre, puisqu'il s'agissait d'assurer à l'analyse de soi un support stable.

Le texte devait briser un maléfice : en fait, il le redouble à un autre niveau. Pandora et *Pandora*, par la menace commune qu'elles incarnent, se réfléchissent mutuellement. Le personnage et l'auteur répètent la même expérience : c'est toujours Prométhée, trahi ou tourmenté, dans la vie comme dans l'écriture, par sa création. Le projet d'affranchissement échoue, les temps et les plans se confondent en une défaite permanente : « Le nom de Prométhée me déplaît toujours singulièrement, car je sens encore à mon flanc le bec éternel du vautour dont Alcide m'a délivré. O Jupiter ! quand finira mon supplice ? »

MICHEL JEANNERET.