



Article scientifique

Article

1970

Published version

Open Access

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

---

## Nerval et la biographie impossible

---

Jeanneret, Michel

### How to cite

JEANNERET, Michel. Nerval et la biographie impossible. In: French studies, 1970, vol. 24, p. 127–144.  
doi: 10.1093/fs/24.2.127

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:29215>

Publication DOI: [10.1093/fs/24.2.127](https://doi.org/10.1093/fs/24.2.127)

## NERVAL ET LA BIOGRAPHIE IMPOSSIBLE

LES SCÈNES d'enfance, dans *Sylvie*, sont empreintes de bonheur et de luminosité; mais la vision du passé se brouille dès que le présent cherche à s'y superposer. Au lieu de sanctionner la valeur des souvenirs et de ranimer la plénitude de jadis, le retour au Valois n'amène que désillusions: Sylvie, puis Aurélie, se dérobent au rôle que voudrait leur imposer Gérard et échappent à ses prises; aux chimères du poète — identification de figures distinctes, dédain des frontières temporelles, idéalisation de la femme — s'oppose la résistance du réel. Il n'y a plus, sur les différents fronts, qu'à battre lentement en retraite. La poursuite de Sylvie se boucle, au chapitre XIII, sur une défaite et l'espoir placé en Aurélie s'effondre à la fin du chapitre suivant; ici et là, un malentendu surgit, une distance se creuse.

Empêché par l'opacité des êtres et des choses de diriger son rêve à sa guise, incapable d'assigner à la réalité un sens et un ordre subjectifs, Gérard ne semble envisager, après la faillite successive de ses deux amours, qu'une seule ressource. Il prend ses distances, afin de voir plus clair dans la confusion de l'expérience vécue et, démarche complémentaire, se met à écrire, comme s'il cherchait à susciter, par la vertu de l'expression littéraire, l'unité et la transparence refusées par le réel. Tel est bien, au chapitre XIII, l'enchaînement des événements: vaincu par l'éloignement de Sylvie, Gérard revient à Paris, et repart aussitôt pour l'Allemagne: « Qu'allais-je y faire? Essayer de remettre de l'ordre dans mes sentiments ». En même temps qu'il s'écarte du théâtre d'épreuves ingrates, il déploie, pour la première fois dans le récit, une intense activité littéraire: il rédige des lettres, mentionne l'idée d'un roman, compose un drame et accompagne une troupe « en qualité de *seigneur poète* ». Sylvie perdue, il concentre son espoir sur l'actrice, mais, déjà blessé par la rigueur des contacts directs, choisit de communiquer par le canal de l'écriture: il y trouve une protection, aussi bien qu'une lucidité accrue.

Cependant, le sursis n'est pas long: à son tour, Aurélie se soustrait à la passion fantasque de son adorateur. L'échec est donc consommé, Gérard a laissé échapper les deux moitiés de son amour, d'où, comme tout à l'heure, la reconversion nécessaire, au niveau de l'écriture: c'est la fonction du chapitre XIV, *Dernier Feuillet*. Par un brusque détachement, le narrateur rejette son histoire dans le passé, pour l'examiner à distance et la commenter:

Telles sont les chimères qui charment et égarent au matin de la vie. J'ai essayé de les fixer sans beaucoup d'ordre, mais bien des cœurs me comprendront. Les illusions tombent l'une après l'autre, comme les écorces d'un fruit, et le fruit, c'est l'expérience. Sa saveur est amère [ ... ]

Si ce dernier chapitre a un sens, c'est bien de méditer sur le contenu du récit et, davantage, d'illustrer, comme sous une forme allégorique, l'acte même de « fixer » quelques scènes vécues. De même qu'en composant *Sylvie* il a réuni les éléments disparates d'une aventure écoulée pour lui imprimer ordre et signification — on connaît l'architecture complexe de la nouvelle —, Gérard, en un dernier coup d'œil circulaire, s'entoure ici des principaux acteurs de son drame — jeunes filles aimées, villages et étangs du Valois, personnages favoris de la mythologie enfantine. La conclusion amère qui se dégage de la narration, il la reconstitue au contact même de ces figures, mais le temps les a altérées, elles présentent un visage fané, moribond. Ce regard désabusé, c'est celui du poète qui, « fixant » son aventure, l'a dépouillée de ses chimères et s'est convaincu de la perte de son idéal. Moins sombre que cet adieu, le voyage à Dammartin, juste après, ne signifie pas autre chose :

On me donne d'ordinaire une chambre assez propre tendue en vieille tapisserie avec un trumeau au-dessus de la glace. Cette chambre est un dernier retour vers le bric-à-brac, auquel j'ai depuis longtemps renoncé. On y dort chaudement sous l'édredon, qui est d'usage dans ce pays. Le matin, quand j'ouvre la fenêtre, encadrée de vigne et de roses, je découvre avec ravissement un horizon vert de dix lieues, où les peupliers s'alignent comme des armées. Quelques villages s'abritent çà et là sous leurs clochers aigus, construits, comme on dit là, en pointes d'ossements. On distingue d'abord Othys, — puis Eve, puis Ver; on distinguerait Ermenonville à travers le bois, s'il avait un clocher [ ... ]

Ce « dernier retour vers le bric-à-brac » du passé et cette vue plongeante sur le paysage même de l'action rendent à merveille la situation du narrateur, qui revit une fois encore les actes divers de son récit, tout en adoptant déjà, par rapport à eux, une position dominante et critique.<sup>1</sup> Cette fenêtre ouverte sur le décor de l'enfance, ce pèlerinage dans un monde de souvenirs ne promettent pas le bonheur : ils débouchent sur des êtres et des choses distants, encore pleins de sève émotionnelle, mais déjà hors de portée : en train de se figer en objets littéraires. Ce *je* qui contemple une dernière fois le Valois, qui rend une dernière visite à Sylvie, n'est plus le *je* conquérant d'autrefois, avide de bonheur et

d'universalité: c'est un écrivain désillusionné, qui a cueilli le fruit de l'expérience.

L'opération de la « fixation » assure donc l'éloignement qui console, mais oblige en même temps à reconnaître un échec. Cette réserve s'exprime plus clairement dans le chapitre précédent, où l'acte d'écrire paraît impuissant à améliorer une situation déjà compromise. La première lettre à Aurélie demeure anonyme et la seconde « était si empreinte de mysticisme germanique, que je n'en devais pas attendre un grand succès, mais aussi je ne demandais pas de réponse ». Certes, plus tard, et grâce à ces mêmes lettres, une communication s'établira entre Gérard et l'actrice; bien fragile, pourtant, et entretenue de malentendus, puisqu'elle ne fera que retarder la crise finale. L'écran protecteur offert par l'écriture ne favorise que l'illusion d'une relation normale. Le poète connaît d'ailleurs le danger d'une création unilatérale, fondée sur la contemplation de soi-même:

J'avais entrepris de fixer dans une action poétique les amours du peintre Colonna pour la belle Laura, que ses parents firent religieuse, et qu'il aima jusqu'à la mort. Quelque chose dans ce sujet se rapportait à mes préoccupations constantes.

Quelle portée garantir à une œuvre qui repose sur un soliloque? L'auteur qui se nourrit de sa propre substance s'expose à être incompris: « Si j'écrivais un roman, jamais je ne pourrais faire accepter l'histoire d'un cœur épris de deux amours simultanés ». Le recours à la littérature ne fait donc qu'aggraver le divorce d'avec le réel et menace, paradoxalement, d'accroître la solitude du poète.

*Dernier Feuille*, où je propose de reconnaître une illustration et un commentaire de l'entreprise même du narrateur — « fixer » ses souvenirs —, porte également la trace d'un malaise devant le phénomène de l'écriture. C'est ce que suggèrent les deux derniers paragraphes, avec les paroles de Sylvie, tout à la fin du récit:

« Pauvre Adrienne! elle est morte au couvent de Saint-S ..., vers 1832 ».

Cette conclusion bizarre, appendice inattendu au moment où tout semble résolu, ne manque pas d'intriguer.<sup>2</sup> Adrienne a disparu dans son couvent, Sylvie et Aurélie se sont détournées, et Gérard, vaincu par une réalité hostile, vient de tirer de son échec le fruit de l'expérience. Selon les lois de la « fixation », il s'est penché, avec le recul nécessaire, sur un épisode de sa vie, il en a dégagé les éléments dominants, les a soumis à une organisation rigoureuse, puis en a tiré une histoire et sa morale. Chaque composante paraît à sa place, la trajectoire est bouclée,

la logique est satisfaite, et le vécu relégué dans un passé déjà figé. Démarche rassurante, qui éveille pourtant une inquiétude; car l'écriture pétrifie l'expérience en une acception unique et définitive; elle sélectionne, elle structure et, ce faisant, confirme une faillite sans espoir de retour. C'est pourquoi il est essentiel, avant de clore le texte, de briser le cercle où déjà s'immobilisent des fantômes, de restituer à la vie, à l'avenir, ce qui déjà paraît perdu. Il faut récuser l'évidence d'une morale limitée et rendre à l'aventure tout son potentiel: telle est la signification de l'épilogue. Adrienne morte, c'est, pour Gérard, une promesse de salut, car elle lui appartient pleinement, dans sa mort bien plus que dans sa vie. Au-delà de la « fixation », qui paralyse et invite à la résignation, s'ouvre ainsi un inconnu, qui autorise tous les espoirs. La logique nervalienne refuse le dernier mot à « ce que les hommes appellent la raison »<sup>3</sup> et qui se traduit dans la structure fermée d'un récit. Plus loin, dans l'intimité du rêve, en dehors des conventions humaines, il y a Adrienne, la sainte de l'abîme, qui transcende l'échec et offre son intercession: la voie s'ouvre pour des révélations d'un autre ordre, et *Aurélia*, dans ce sens, s'impose comme la suite naturelle de *Sylvie*.

*Aurélia* semble prolonger le mouvement d'ouverture amorcé à la fin de *Sylvie*. Mais, comme pour assurer cette continuité et garantir à la quête du salut toute sa portée, le récit se déroule d'abord selon un schéma qui, avec des variantes, reprend le développement de *Sylvie*: nouveau départ qui, au lieu de se limiter à une simple incursion, promet, cette fois, de conduire plus avant dans l'inconnu.

La section commune couvre les chapitres 1 à 8 de la première partie, relatifs à la première crise de Gérard, en 1841. Le contenu et la méthode d'exploration ne présentent aucune ressemblance avec *Sylvie*; je souhaite montrer cependant qu'au delà de différences majeures, les deux textes se déploient selon une orientation similaire et que, malgré la dissemblance des matériaux, une évolution analogue préside de part et d'autre.

Vus dans leurs grandes lignes, les trois premiers chapitres d'*Aurélia* rappellent le premier de *Sylvie*: quoique perdue pour lui, Gérard continue à adorer Aurélia d'un amour platonique; exalté par sa passion, il est envahi de visions et se persuade qu'il appartient à un autre monde: c'est le début de « l'épanchement du songe dans la vie réelle », qui entraîne l'admission dans une maison de santé. Au commencement de *Sylvie*, le poète éprouve un même attachement désespéré pour une figure idéale, il manifeste le même goût de l'irrationnel et du métaphysique; à cette situation trouble correspondent l'afflux des souvenirs et le départ pour le Valois. Le premier grand rêve d'*Aurélia*, au chapitre

4, raconte une visite au monde des ancêtres, mêlée d'images de l'enfance, et introduit l'idée d'une continuité entre le présent et le passé. Parallèlement, dans *Sylvie*, l'apparition d'Adrienne fait surgir un souvenir lointain et suggère une permanence à travers la durée. A cette première exploration succède, de part et d'autre, la crainte d'avoir sollicité indûment l'inconnu : « Aimer une religieuse sous la forme d'une actrice ! ... et si c'était la même ! — Il y a de quoi devenir fou ! » (*Sylvie*, chap. III) ; « Étais-je allé trop loin dans ces hauteurs qui donnent le vertige ? Il me sembla comprendre que ces questions étaient obscures ou dangereuses » (*Aurélia*, chap. I, 5). Dans *Aurélia* surgit néanmoins une nouvelle révélation : Gérard découvre une race primitive et pure, dans un monde de lumière et d'innocence, vision harmonieuse qui lui rappelle le paradis perdu. Même évolution dans *Sylvie*, où la deuxième plongée dans le temps ramène les scènes heureuses de l'adolescence, l'attachement candide pour la jeune paysanne, le décor clair et serein du Valois. Cependant l'évocation rassurante du passé se brouille, dans *Aurélia*, la nature s'assombrit et, devenue inculte, annonce la mort de l'aimée. Pareillement, dans l'autre récit, avec la remontée dans le présent, au chapitre 8, commence l'éloignement progressif de Sylvie, tandis que la campagne se fait morne et opaque. Lente déroute, au terme de laquelle le cycle se boucle : Gérard retourne à Paris, puis s'éloigne, et entreprend le processus de « fixation ». Avec la mort de la femme, dans *Aurélia*, se clôt également la première série de visions : on est ramené, au début du chapitre 7, à la maison de santé :

La maison où je me trouvais, située sur une hauteur, avait un vaste jardin planté d'arbres précieux. [...] La vue, qui s'étendait au-dessus de la plaine, présentait du matin au soir des horizons charmants, dont les teintes graduées plaisaient à mon imagination. Je peuplais les coteaux et les nuages de figures divines dont il me semblait voir distinctement les formes. — Je voulus fixer davantage mes pensées favorites, et, à l'aide de charbons et de morceaux de brique que je ramassais, je couvris bientôt les murs d'une série de fresques où se réalisaient mes impressions.

Le parallèle avec la fin de *Sylvie* est saisissant : revenu à son point de départ — la clinique —, après une séquence de rêves qui s'achève sur la perte de l'idole, Gérard adopte une position dominante, exactement comme à l'hôtel de Dammartin, et se met à « fixer » ses impressions : il s'agit bien, comme dans l'autre texte, de mettre de l'ordre dans ses idées, d'extraire de songes incohérents leur substance et leurs liens.

Sur la longue relation de ce que « fixe » le poète — « je m'appliquai à représenter, par mille figures accompagnées de récits, de vers et

d'inscriptions en toutes les langues connues, une sorte d'histoire du monde mêlée de souvenirs d'études et de fragments de songes » — s'achèvent les découvertes propres à la première attaque de folie, en 1841. Cependant, malgré le calme revenu, Gérard n'entend pas se résigner au vide laissé par la mort d'Aurélia; l'étape de la « fixation » ne fait que retarder une solution plus satisfaisante. De même qu'à la fin de *Sylvie* il avait soudain tout remis en question, il reprend la narration, après la fin de la première crise, exactement là où il l'avait laissée: il enchaîne sur le début de la deuxième crise, en 1851, et les circonstances de sa rechute indiquent que la blessure est demeurée béante:

Un ami [...] voulut me faire voir sa propriété, et, dans cette visite, il me fit monter sur une terrasse élevée d'où l'on découvrait un vaste horizon. C'était au coucher du soleil. En descendant les marches d'un escalier rustique, je fis un faux pas, et ma poitrine alla porter sur l'angle d'un meuble. [...] La fièvre s'empara de moi; en me rappelant de quel point j'étais tombé, je me souvins que la vue que j'avais admirée donnait sur un cimetière, celui même où se trouvait le tombeau d'Aurélia.

Étonnante continuité: tout recommence du haut d'une position élevée. Seulement, au lieu d'y trouver distance et protection, par la vertu de la « fixation », Gérard y est frappé du souvenir de la mort d'Aurélia, et s'écroule. Rien n'est résolu, il faut revenir au bas de la courbe, redescendre au niveau de la réalité douloureuse et, à partir de la même situation que tout à l'heure — la perte de la femme —, tenter une quête nouvelle, qui, loin d'enregistrer le désespoir, suscite la confiance. C'est à quoi vont servir les visions de la seconde partie.

Nul besoin de retracer ici le mouvement ascendant qui aboutit à la conviction du pardon et de l'immortalité. Décidé à surmonter l'adversité du réel, Gérard se persuade que la morte, devenue « la même que Marie, la même que ta mère, la même aussi que sous toutes les formes tu as toujours aimée » (II, 5), intercède et promet le salut. Cette sanctification de la femme, cette assimilation de l'actrice avec la religieuse, vivantes au delà du tombeau, combrent donc une double expectative: elles assurent à la première crise un prolongement heureux, puisque la mort d'Aurélia devient le gage d'une vie meilleure, et complètement en même temps *Sylvie*, dont l'ultime message, demeuré latent, acquiert ainsi sa pleine signification.

A deux reprises, une évolution apparemment terminée se trouve donc contestée et, dans la deuxième moitié d'*Aurélia*, projetée à une dimension supérieure, orientée vers une solution positive. La fin de la nouvelle contient un dernier exemple de ce processus de dépassement;

Gérard interrompt le compte rendu de ses méditations pour décrire (II, 6) la pièce même, dans la clinique du D<sup>r</sup> Blanche, où il rédige son récit :

Ma chambre [...] a seule le privilège d'une fenêtre [...]. L'on aperçoit vaguement une rue assez fréquentée, à travers des treillages peints en vert. Au couchant, l'horizon s'élargit; c'est comme un hameau aux fenêtres revêtues de verdure ou embarrassées de cages [...]. J'ai trouvé là tous les débris de mes diverses fortunes, les restes confus de plusieurs mobiliers dispersés ou revendus depuis vingt ans. C'est un capharnaüm comme celui du docteur Faust. [...] J'ai retrouvé avec joie ces humbles restes de mes années [...] où se rattachaient tous les souvenirs de ma vie. [...] Avec quelles délices j'ai pu classer dans mes tiroirs l'amas de mes notes et de mes correspondances intimes ou publiques [...].

Même situation, une nouvelle fois, qu'à l'hôtel de Dammartin : Gérard prend sur le paysage une vue plongeante, il s'entoure d'un capharnaüm (il disait, dans *Sylvie*, un *bric-à-brac*) où se gravent plusieurs couches de souvenirs et, encore plus clairement qu'ailleurs, conjugue cette position symbolique avec son activité d'écrivain : illustration parfaite, comme dans *Dernier Feuillet*, de l'effort de réminiscence et d'organisation qu'il est en train de tenter. Ce retour au présent, cette réflexion critique sur l'entreprise du narrateur pourraient servir, logiquement, de conclusion à *Aurélia*. Il n'en est rien : la conquête spirituelle qui domine la deuxième crise n'est pas encore achevée ; craintes et doutes subsistent, qu'un dénouement prématuré rendrait définitifs. C'est pourquoi s'impose un nouveau départ, qui s'ouvre, non sur un ordre provisoire et insatisfaisant, mais sur une révélation propre, enfin, à satisfaire aux aspirations du poète : c'est le rôle des *Mémorables*, qui interviennent normalement après l'étape de la « fixation », puisqu'elles cherchent à exprimer l'inexprimable et que l'intensité de leur message ne saurait se mouler dans aucun cadre littéraire clos ; dans cette matière en fusion, perméable au surnaturel, gît enfin la promesse du bonheur.

Selon le témoignage de *Sylvie* et d'*Aurélia*, Gérard s'interroge donc sur le problème de l'autobiographie et de la restitution du vécu par l'écriture ; la solution qu'il envisage est double. Il a dit lui-même, et maints critiques l'ont répété, que la « fixation » lui était indispensable pour garantir cohérence et signification à la complexité désordonnée de l'expérience ; la vertu thérapeutique d'une telle alchimie n'échappait ni au D<sup>r</sup> Blanche ni à son patient. Je voudrais suggérer néanmoins qu'à côté de cette confiance dans le pouvoir de l'expression, il y a place

pour une certaine méfiance, voire un refus. La mise en forme littéraire trahit les métamorphoses incessantes d'une pensée en expansion; elle fige des identités mouvantes dans des poses particulières, elle canalise l'irrationnel, elle donne l'illusion de communiquer l'ineffable; toute structure fermée altère la réalité, essentiellement mobile.<sup>4</sup>

Pareil conflit exige la recherche d'un équilibre entre fermeture et ouverture, fixation et dynamisme: *Sylvie* et *Aurélia* y tendent, chacune à sa manière. Deux autres textes, *Les Chimères* et *La Pandora*, pourraient bien, de leur côté, présenter quelques variations sur le même thème.

Un examen des *Chimères* n'a pas sa place ici. Les sonnets les plus denses, pourtant, — « El Desdichado », « Artémis » — ne parviennent-ils pas à concilier les deux exigences relevées plus haut? Ils concentrent une incroyable richesse d'idées qui, à la fois, sonnent une note précise et se prêtent à maintes interprétations. Ils se coulent dans une architecture rigoureuse et ne ménagent pas les déclarations directes; en même temps, leurs innombrables valeurs suggestives créent des réseaux de signification mouvants et interchangeables, qui ne s'immobilisent jamais dans une acception unique. L'affirmation *Je suis* se double naturellement de l'interrogation *Suis-je?*; ce que je suis n'exclut pas tout ce que je pourrais être, tout ce que je ne suis pas; je peux être à la fois le *vainqueur* et le *ténébreux*; j'affirme, je « fixe » et pourtant je me soustraïs à toute déclaration définitive. L'infinité des possibles, l'inextricable complexité du vécu se cristallisent dans le sonnet et celui-ci en extrait la logique spéciale en même temps qu'il en reflète tout le foisonnement.

Cet équilibre, réalisé par juxtaposition dans *Sylvie* et *Aurélia*, par concentration dans quelques sonnets, se trouve brisé dans *La Pandora*. La nouvelle et ses personnages semblent vouloir s'affranchir des lois de la fixation. Gérard refuse de se laisser immobiliser dans une attitude bien définie, il cherche à suggérer la portée illimitée de ses amours viennoises, l'identité multiple et indéterminée de son amie:

« 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.

Cette note initiale donne le ton du récit: il s'agit d'embrasser la réalité la plus ample, de dégager toutes les valeurs latentes de l'individu: disponibilité totale des hommes et des événements, succession délirante de métamorphoses. Animé de puissantes impulsions centrifuges, le narrateur bouleverse les barrières géographiques et temporelles, et fait

éclater en fragments désordonnés la structure de son texte. Toute tentative de fixer l'être en une image particulière échoue : symboliquement, Gérard se soumet avec humeur, ou se dérobe, à ses fonctions d'acteur à l'ambassade française ; dans le même sens, il est question de plusieurs lettres, qui, tour à tour fictives, fallacieuses, malvenues, incompréhensibles, ne remplissent jamais leur rôle. Les rapports normaux, les liens logiques sont rompus ; les causes et les conséquences, l'actuel et le virtuel se confondent. Gérard refuse la simplification qu'imposent les conventions littéraires, il s'abandonne au mystère, à l'insaisissable (et se soustrait, en cela, à la volonté d'organisation qui domine dans *Aurélia*). Subjugué par l'intensité de ses aspirations, il constate l'impossibilité d'un récit suivi<sup>5</sup> et, à la formule traditionnelle des mémoires intimes, substitue un portrait fluide et indécis ; c'est comme si *La Pandora* contenait, en germe, les ferments d'une anti-biographie.

Pareilles interprétations, latérales et partielles, ne prétendent pas rendre justice à des textes si denses. Sans porter préjudice à aucune autre approche, j'ai voulu souligner, dans quatre œuvres des dernières années, le souci d'épargner au moi des limitations trop étroites et, parallèlement, une méfiance à l'égard des cadres rigides du discours littéraire. Ce refus des structures fermées correspond sans doute à des motivations complexes, liées à la folie de Gérard, à ses préoccupations syncrétistes, à sa vision dynamique et embrassante du monde. Plus simplement, cette inquiétude trouve à s'alimenter dans la vie quotidienne : à différentes reprises, le poète a vu sa biographie livrée au public, et ses réactions montrent avec quelle gêne, quelle impatience, il a ressenti cette violation sociale de la personnalité. Sans prétendre « expliquer » le phénomène relevé jusqu'ici, je voudrais dégager, à d'autres niveaux, certaines variantes du même problème.

Ainsi, à l'époque même des grandes créations, en été 1854, Gérard s'alarme de voir circuler sa propre biographie, due à Eugène de Mircourt, accompagnée d'un portrait.<sup>6</sup> Il la mentionne plusieurs fois dans sa correspondance pour en souligner l'inexactitude et l'ambiguïté :

C'est exagéré et plein d'erreurs, mais vrai au fond, à moins qu'il n'y ait une trop forte raillerie dans l'éloge absolue [*sic*] qu'il fait de moi.<sup>7</sup>

Ailleurs, il la dénonce comme une source de dangers et de malentendus :

Suis-je éreinté ? suis-je flatté ? — Danger des deux parts. — J'ai fait un jour le portrait à la plume de mon meilleur ami. Je croyais l'avoir *adonisé*. On m'a dit : « Que vous a-t-il fait ? ».<sup>8</sup>

Visiblement, Gérard accepte mal d'être figé avant l'heure en un personnage historique;<sup>9</sup> « j'ai bien fait de mettre à part ma vie poétique et ma vie réelle », écrit-il à son père.<sup>10</sup> Comment assisterait-il sans dépit à la réduction de ses rêves au rang de l'univers étroit d'un homme de lettres? Il ne s'inquiète pas moins du portrait joint à la brochure et se révolte contre la menace d'une identification fallacieuse:

Dites donc, je tremble ici de rencontrer aux étalages un certain portrait pour lequel on m'a fait poser lorsque j'étais malade, sous prétexte de biographie nécrologique (...). Dites partout que c'est mon portrait ressemblant, mais *posthume*, — ou bien encore que Mercure avait pris les traits de Sosie et posé à ma place.<sup>11</sup>

Parmi les annotations dont le poète entoura la gravure apparaissent le dessin d'un oiseau en cage et la mention: *Je suis l'autre*: obsession de se trouver immobilisé dans une pose unique et, quoique rétabli, d'être assimilé au patient du D<sup>r</sup> Blanche. Le convalescent se voit présenté sous la figure du malade: attentat douloureux à son espoir de guérison.

Cette occasion n'est pas la première où Gérard, impuissant, est exhibé en public sous des traits qu'il désavoue. Une expérience similaire remonte à 1841. Au lendemain de sa première crise de folie, il voit paraître, dans le *Journal des Débats*,<sup>12</sup> sa « biographie anticipée »,<sup>13</sup> composée par Jules Janin qui le croyait mort. C'est un article aimable, apparemment anodin, où le poète est présenté comme un bel esprit, un rêveur charmant, une âme innocente, sensible et capricieuse. Hors la méprise qui motivait cet éloge funèbre, il n'y avait guère de quoi s'offenser; dans une lettre à Janin, écrite dix ans plus tard en tête de *Lorely*, Gérard rappelle l'épisode sur un ton léger, et, à première vue, n'en conserve aucune rancune. Il ne semble pas effleuré, ici, par l'horreur de la « fixation » qui l'obsédera dans ses dernières années.

Néanmoins, quelques remarques, dans cette même lettre, sonnent une note moins sereine: comment, donné pour mort, revenir à une vie normale? comment, traité de fol délicieux, retrouver sa position sociale? C'était, avait écrit Janin, « un de ces jeunes gens sans fiel, sans ambition, sans envie, à qui pas un bourgeois ne voudrait donner en mariage même sa fille borgne et bossue »;<sup>14</sup> plaisanterie cruelle et malfaisante, dont Gérard, dix ans plus tard, n'a pas oublié l'effet:

Dans les villes où j'étais connu personnellement, on ne m'accueillait pas sans quelque crainte en songeant aux vieilles légendes germaniques de vampires et de morts-fiancés. Vous jugez s'il était possible

que, là même, quelque *bourgeois* m'accordât sa fille *borgne* ou *bossue*. C'est la conviction de cette impossibilité qui m'a poussé vers l'Orient.<sup>15</sup>

Cette dernière phrase, où s'inscrit la trace d'un bouleversement secret, en dit long: tout se passe comme si Gérard, accablé d'une identité qu'il réprouve, était parti pour l'Orient afin d'échapper au masque qu'on lui plaquait sur le visage.

Mieux que la dédicace de *Lorely*, où le choc est atténué par le temps, une double lettre à Janin écrite quelques mois après l'article fatal, trahit le désarroi du poète:

Mon cher Janin,

Pardon de vous écrire avec quelque amertume, mais comprenez donc que voici sept mois que je passe pour *fou*, grâce à votre article nécrologique du 1<sup>er</sup> mars. Faites insérer ma lettre ou analysez-la en l'arrangeant, mais ma réclamation est juste; je suis toujours non moins reconnaissant qu'affecté de passer pour un *fou sublime* grâce à vous, à Théophile, à Lucas, etc., je ne pourrai jamais me présenter nulle part, jamais me marier, jamais me faire écouter sérieusement. Réparez le mal en reprenant les éloges ou constatez bien votre erreur! Imprimez ma lettre, il le faut. Je compte sur vous.

Votre ami de cœur,  
Gérard.<sup>16</sup>

Suit le texte qui aurait dû paraître dans le *Journal des Débats*.<sup>17</sup> Il n'est pas moins amer. Gérard éprouve qu'on le regarde désormais avec méfiance ou commisération; pire que cela, le travesti que lui impose l'opinion publique repose sur tant de malentendus qu'il résiste à tous les démentis.<sup>18</sup> Dans sa vie littéraire et dans sa vie intime, Gérard ne peut plus coïncider avec lui-même; l'acte social par excellence consisterait à renier sa personnalité réelle pour ratifier, contre l'évidence, le témoignage de Janin.

Une année après cet épisode, où Gérard, pour la première fois, se voit forcé dans une image fixe et fallacieuse, surgit, dans son œuvre, une tentative d'anti-biographie. *Un Roman à faire*, article non-signé, paraît en décembre 1842 dans *La Sylphide*. Il s'agit d'une affabulation, assez maigre, construite autour de six lettres d'amour; ces lettres, écrites quelques années auparavant pour Jenny Colon, semblent donc désaffectées de leur charge émotionnelle et greffées à un récit banal et anonyme. Mais l'impression est trompeuse: comment Gérard, après la crise de 1841 qui bouleverse toute sa vie profonde, après la mort de Jenny survenue en juin 1842, prendrait-il à la légère les témoignages

d'une passion qu'il est en train d'idéaliser et qui, lentement, s'installe au cœur de son panthéon personnel?

La fiction du *Roman à faire*<sup>19</sup> est élémentaire: les lettres sont attribuées à un certain chevalier Dubourjet,<sup>20</sup> mort en mer; le présentateur hésite à tirer ces documents intimes de l'oubli et, pour reconstituer leur histoire, se prétend réduit à des conjectures: le paquet qui les contenait, explique-t-il:

[ ... ] était enveloppé d'une lettre plus grande [ ... ] annonçant la mort de la comtesse Pall\*\*\*. [ ... ] Il est probable que ces lettres trouvées par le comte Pall\*\*\* après la mort subite de sa femme, avaient été renvoyées par lui au chevalier avec le billet mortuaire. Un romancier moderne percevrait là toute une mystérieuse vengeance italienne. [ ... ] Mais nous n'acceptons aucun de ces moyens vulgaires de conclure des citations où apparaît l'éclair d'une âme qui a réellement pensé et souffert; on ne peut mêler le faux au vrai sans risquer une sorte de profanation.

Et, à propos d'une autre anecdote, qu'il refuse également d'exploiter:

D'ailleurs le monde n'a-t-il pas déjà bien assez de romans? c'en est encore un de moins à lire et un de plus à rêver.

L'entreprise est singulière; Gérard envisage de construire un roman, mais en refuse les conséquences, projet avorté aussitôt qu'entrevu. Parvenu au moment où son expérience acquiert une dimension nouvelle, se hausse au niveau du mythe,<sup>21</sup> le poète éprouve comme le besoin de hasarder en public quelques gages d'une aventure sacrée: « fixation » nécessaire à la divinisation de la figure aimée, à l'avènement du vécu au rang des archétypes? Mais de quelle prudence, de quelle défiance n'accompagne-t-il pas son dessein! Il abandonne son texte à l'anonymat et, surtout, se garde de laisser filtrer aucune précision sur le contenu réel des lettres. Il répugne — et on devine la portée intime de ces remarques — à profaner le secret d'un amour, à vulgariser des sentiments authentiques par des effets romanesques et faciles. Entre un souvenir qui se gonfle peu à peu de vie pour éclore au monde des images primordiales, et un récit achevé, hostile à l'espoir et au rêve, il y a totale incompatibilité. L'œuvre idéale demeure virtuelle: un roman à faire.

La conscience d'un interdit ou d'une impossibilité frappant l'expression littéraire est si forte, que certaines des lettres citées ne font que reprendre le même thème. La première et la dernière, surtout, portent en elles-mêmes leur propre condamnation:

Les lettres ne sont bonnes que pour les amans froids ou pour les amans heureux [ ... ]. Les phrases écrites deviennent des témoins éternels [ ... ] Le beau roman que je ferais pour vous si ma pensée était plus calme ! Mais trop de choses s'offrent à moi ensemble [ ... ] Il y a des années de rêves, de projets, d'angoisses qui voudraient se presser dans une phrase, dans un mot.<sup>22</sup>

Ou bien :

J'ai tant de choses à vous dire encore, que je ne veux pas les perdre dans une froide lettre ... Quoi de plus triste qu'une lettre ? [ ... ] La pensée se glace en se traduisant en phrases [ ... ] Songer que ce peut être par là qu'on vous juge et que l'on peut jouer sur un morceau de papier son avenir et son bonheur, sa vie et sa mort ! Non ! non ! je ne vous écris pas sérieusement aujourd'hui, et je garde les belles fleurs de mon amour, qui ne veulent plus s'épanouir que près de vous et sous vos yeux.<sup>23</sup>

Écrire une vraie lettre d'amour, c'est expliquer pourquoi l'entreprise même en est irréalisable. Les mots dénaturent les sentiments, ils ne transmettent que la superficie des choses et fixent pour l'éternité une version faussée de la réalité : avertissement solennel, au début et à la fin du recueil. Les lettres désavouent leur contenu, comme le roman qui les réunit s'avoue infaisable.

Douze ans après l'affaire Janin, Gérard se voit une nouvelle fois traiter publiquement de fou, sur le ton le plus affable, par un autre ami, Alexandre Dumas.<sup>24</sup> Il lui répond longuement, dans son introduction aux *Filles du Feu*. Contrairement à l'interprétation généralement admise,<sup>25</sup> je voudrais suggérer que le poète, ici encore, cherche à établir l'impossibilité de restituer, dans un article ou une biographie quelconques, une image fidèle de son moi. Il explique à Dumas qu'il appartient à cette catégorie de conteurs « qui ne peuvent inventer sans s'identifier aux personnages de leur imagination ».<sup>26</sup> C'est ce qui lui est arrivé, continue-t-il, en racontant la vie d'un certain Brisacier : au lieu de suivre les documents historiques, il est parti à la recherche de lui-même, de ses incarnations antérieures, si bien que ce récit ...

[ ... ] serait le Songe de Scipion, la Vision du Tasse ou la *Divine Comédie* du Dante, si j'étais parvenu à concentrer mes souvenirs en un chef-d'œuvre. Renonçant désormais à la renommée d'inspiré, d'illuminé ou de prophète, je n'ai à vous offrir que ce que vous appelez si justement des théories impossibles, un *livre infaisable* [ ... ].<sup>27</sup>

La leçon est claire: sous une figure d'emprunt — un aventurier du XVIII<sup>e</sup> siècle — Gérard a voulu écrire ses propres souvenirs; il avait entre les mains les matériaux d'un chef-d'œuvre; mais incapable de « concentrer » des données foisonnantes et en perpétuelle évolution, il avoue son échec et présente un texte ébauché, le chapitre isolé d'un roman illusoire. Ce que proclament ce dessein, à la fois idéal et utopique, ce *livre infaisable*, c'est l'impossibilité de toute autobiographie; en même temps, ils ridiculisent aimablement l'entreprise de Dumas et, par-delà, celle de Janin; le ton est léger, mais la condamnation est péremptoire.

L'échantillon de la vie de Brisacier, cité à l'appui de la démonstration, confirme la mise en garde du poète. Le héros n'est qu'un prêtre-nom, par l'intermédiaire duquel Gérard cherche à raconter un fragment de sa propre existence. Mais l'épisode n'a ni queue ni tête, il paraît choisi arbitrairement, aucune physionomie cohérente ne s'en dégage. Personnages et sentiments se profilent un instant, démunis de passé et d'avenir, pâles apparitions d'un monde caché, si bien que, à peine se sont-ils évanouis, il ne vient à l'esprit que des questions:

Que faire maintenant de ce héros abandonné de sa maîtresse et de ses compagnons? N'est-ce en vérité qu'un comédien de hasard [ ... ]? Comment arrivera-t-il à prouver qu'il est le propre fils du khan de Crimée [ ... ]? Comment de cet abaissement inouï s'élancera-t-il aux plus hautes destinées?<sup>28</sup>

Problèmes condamnés à demeurer ouverts, à moins d'être éclaircis d'une lumière surnaturelle; l'exploration du rêve, demande enfin Gérard, l'élargissement du récit biographique à des dimensions plus vastes rendront-ils justice à la complexité du vécu? *Aurélia* tâchera d'y répondre. Quant aux *Filles du Feu*, ainsi introduites par un constat d'échec, le poète ne semble pas leur accorder, comme témoignages de sa vie profonde, beaucoup de crédit...<sup>29</sup>

La première nouvelle du recueil, *Angélique*, reprend le même thème et, illustrant à son tour les difficultés de l'autobiographie, invite à des conclusions analogues. Gérard se propose d'écrire l'histoire de l'abbé de Bucquoy, selon un livre du XVIII<sup>e</sup> siècle qu'il a entrevu à Francfort et se promet de redécouvrir à Paris. Mais le volume, unique et indispensable témoin d'un personnage mystérieux, se dérobe aux investigations, si bien que le poète, frustré dans son dessein, ne trouve à raconter que ses recherches infructueuses:<sup>30</sup> lente et laborieuse approche du sujet, qui finit par envahir tout le texte. Dans un réseau complexe de bibliothèques et de cabinets d'archives, d'un collectionneur à l'autre, puis à

travers le Valois, Gérard se perd en quête de l'introuvable. Il bute contre maints obstacles qui, accueillis au rang d'objets littéraires, interrompent la narration d'innombrables digressions: substituts fragiles, impuissants à voiler le défaut de consistance, le caractère négatif de l'œuvre. Angélique peut bien être la grand-tante de l'abbé disparu, son histoire ne représente jamais qu'un pis-aller; les anecdotes plaisantes ont beau se succéder, elles ne font que souligner la carence d'une figure dominante. Quant au récit, qui n'atteint jamais son indépendance mais se regarde évoluer, il est soumis à une autopsie permanente et trahit le malaise d'un conteur qui doute de son instrument.

Tout n'est pas sérieux, bien sûr, dans cette intrigue inaboutie: il faut faire la part des conventions littéraires — Gérard cite lui-même Diderot et d'autres devanciers plus lointains; il faut compter avec les obligations du journalisme et, pourquoi pas, un certain goût pour la mystification. Il n'en reste pas moins que, entre la dédicace *A Alexandre Dumas* et *Sylvie*, et dans le contexte plus général étudié ici, *Angélique* revêt une signification précise, qui nous ramène à un thème familier. Car le héros énigmatique de la nouvelle, c'est, à travers l'abbé de Bucquoy, Gérard lui-même, et la biographie infaisable, c'est, en définitive, la sienne propre.

La relation de l'auteur et de son personnage prend racine dans un terroir commun, le Valois. C'est que la curiosité du poète n'a pas été attirée sans raison: « les Bucquoy, dit-il, dont le nom a toujours résonné dans mon esprit comme un souvenir d'enfance ».<sup>31</sup> Reconstituer la vie de l'abbé, ce serait donc combler un vide dans le vaste domaine de la mythologie personnelle et s'assurer d'une parenté vaguement ressentie. Le sol des ancêtres crée des affinités si fortes que les individualités se rejoignent et que, parti sur la trace des Bucquoy Gérard va se retrouver en face de lui-même. Il accomplit un pèlerinage dans son passé et, occupé à arracher à son silence l'univers magique du Valois, ne fait, en définitive, que chercher sa propre réalité. Le château des Bucquoy, lointaine promesse au terme d'une longue quête, n'est qu'une de ces citadelles intimes à gagner sur l'oubli, par un cheminement au-dedans de soi-même: les étapes qui y conduisent — Senlis, Châalis, Ermenonville ... — sont des hauts lieux de la géographie nervalienne, elles renferment des souvenirs-clés — paysages brumeux, chansons populaires ... — et conservent l'image de figures primordiales — Adrienne, Sylvain, Rousseau. C'est pourquoi le récit, à mesure qu'il s'avance dans ces terres de prédilection, devient plus personnel: la forteresse des Bucquoy, une fois atteinte, se révèle comme une ruine dérisoire.

Absorbé dans son enquête, Gérard mande à ses lecteurs: « Les sou-

venirs des lieux où je suis m'oppressent moi-même, de sorte que je vous envoie tout cela au hasard ».<sup>32</sup> Certes, il aura fixé, sous prétexte d'exploration historique, quelques fragments de son propre univers, mais aucune perspective cohérente ne se dégage: trop d'obstacles s'opposent à la reconstitution d'un portrait fidèle. La frustration est double, puisque ni l'auteur ni son personnage n'émergent complètement de l'ombre. Décidément, l'un et l'autre ont partie liée: cet abbé omniprésent et pourtant inatteignable ressemble étrangement à ce moi où Gérard, dans tant d'œuvres, cherche en vain sa réelle identité.

A peu près au même moment, *Les Nuits d'Octobre* reflètent des préoccupations semblables. Au lieu de forcer le vécu dans les cadres rigides du roman, Gérard cherche à restituer le foisonnement, la confusion du réel.<sup>33</sup> A la lecture d'une page de Dickens, où il découvre avec joie la prééminence de l'observation sur la convention littéraire, il s'interroge: « Le roman rendra-t-il jamais l'effet des combinaisons bizarres de la vie? »<sup>34</sup> Hostile à la simplification et à l'arbitraire d'un récit apprêté, il décide de « daguerréotyper la vérité »:<sup>35</sup> *Les Nuits d'Octobre* procèdent de cette tentative.

« J'avais formé le projet d'un simple voyage à Meaux »;<sup>36</sup> mais Gérard n'arrivera à destination qu'au chapitre XVI. Mille obstacles le retardent, qu'au nom de son principe réaliste il accueille dans sa narration; son histoire suit le fil des circonstances, elle absorbe les matériaux les plus variés, se dérobe à une cohérence artificielle. La première moitié du texte se déroule à Paris: à deux reprises, Gérard manque le train, un badaud l'entraîne dans toutes les impasses, l'imprévu jaillit à profusion. Parvenu à Meaux, le poète continue à enchaîner des faits divers, il feint de raconter sous l'inspiration de l'instant, au mépris de la mise en forme romanesque. Il ajoute d'ailleurs à l'improviste une étape à son voyage: c'est vers Creil qu'il se dirige, pour une chasse à la loutre; mais l'itinéraire est complexe, les errances se multiplient, aussi, « il est inutile de dire que je suis arrivé trop tard pour la chasse à la loutre. Mon ami [...] était parti [...]. Sa femme m'a montré la loutre empaillée ».<sup>37</sup> Comme dans *Angélique*, le récit s'est survécu tant bien que mal, d'une digression à l'autre, sans atteindre son but.

Gérard s'est laissé guider par l'aventure, il a cédé aux caprices d'une technique « réaliste » et, pour avoir trop embrassé, s'est trouvé réduit à l'accessoire. Son texte s'est répandu sur une vaste surface, aux dépens d'un centre de gravité. Tels sont les dangers, en littérature, de l'observation pure: l'expérience apparaît dans sa complexité, mais elle s'éparpille en menus fragments. Dans *Les Nuits d'Octobre* comme dans *Angélique*, Gérard, de manière significative, est surpris sans passeport

au milieu de ses pérégrinations: son identité n'est-elle pas mise en question par l'éclatement continu du récit? ou par la recherche même d'une forme adéquate à se définir? Tout compte fait, la manière de Dickens n'est pas convaincante: « le vrai, c'est le faux »;<sup>38</sup> un tissu d'anecdotes, un déroulement libre donnent l'illusion du réel, et ne font que voiler l'être.

La conclusion est entièrement négative, puisque ni le romanesque ni le réalisme ne restituent une image fidèle de la vie. L'idéal serait de conjuguer les avantages de chaque méthode, d'assurer un statut littéraire à tous les faits, sans se laisser aller, pourtant, à la futilité ou la confusion. A défaut d'y atteindre, Gérard, au moins, nous divertit d'un conte qui séduit tout en démontrant sa propre faillite.

Le problème demeuré pendant à la fin des *Nuits d'Octobre* surgit dans bien d'autres œuvres: quelle forme donner à la narration de sa propre vie? Peut-on jamais composer son autobiographie ou restituer par la littérature une séquence limitée de son expérience? Dans plusieurs textes majeurs, Gérard constate que l'écriture simplifie, canalise et crée des malentendus; il s'insurge contre cette réduction, ce durcissement du vécu. Mais il sait aussi qu'il a besoin des mots pour organiser ses idées, pour fixer ses chimères. Conflit vital, dont le dénouement se fait longuement attendre. L'impatience domine dans *Un Roman à faire*, dans l'introduction aux *Filles du Feu*, dans *Angélique*, *Les Nuits d'Octobre* et *La Pandora*: selon des formules diverses, le poète soustrait son moi à un cadre rigide, il refuse de conclure, rejette le prestige de la fixation. Ailleurs, avec quelle subtilité, il concilie les deux exigences opposées: *Sylvie*, *Aurélia* et quelques sonnets, chacun à leur manière, isolent un pan de vie, lui confèrent une orientation particulière, et, en même temps, assurent au récit une marge d'impondérable, ménagent une ouverture, suggèrent des profondeurs sans fin. L'écriture garantit un équilibre, elle assume une fonction existentielle: c'est pourquoi elle doit demeurer provisoire et rester assez souple pour enregistrer tous les mouvements de l'âme.

MICHEL JEANNERET

GENÈVE

<sup>1</sup> A. Fairlie a signalé que, dans ce passage, Nerval réunit « a series of tiny details, each of which is deliberately directed to calling up something almost unnoticed from earlier in the story, and through both details and tone to convey the rebirth of all that seemed lost in a cycle of repetitive and satisfying pattern » (« An Approach to Nerval » in *Studies in Modern French Literature presented to P. Mansell Jones*, Manchester, 1961, pp. 87-103; p. 99).

<sup>2</sup> G. Poulet y voit « un cri de désespoir » (« *Sylvie* ou la pensée de Nerval », in *Trois Essais de mythologie romantique*, Paris, 1966, p. 81). Au contraire, F. Constans (« *Sylvie* et ses énigmes », in *Revue des Sciences humaines*, 1962, pp. 237-50), J. Richer (*Nerval, Expérience et Création*, Paris, 1963, pp. 312-13) et R. Jean (*Nerval par lui-même*, Paris, 1964, p. 81) y reconnaissent, chacun à leur manière, une perspective positive.

<sup>3</sup> *Aurélia*, I, 1, in *Œuvres*, éd. A. Béguin et J. Richer, Paris, Pléiade, 2<sup>e</sup> éd., 1955, 2 vols. ; I, 363. Sans autre indication, toutes les citations renvoient à cette éd. des *Œuvres*.

<sup>4</sup> Dans trois lettres des 2, 4, et 10 décembre 1853, Gérard s'inquiète de voir ses idées tourner « dans un cercle étroit », comme si, en proie à ses obsessions, il ne pouvait plus garantir le renouvellement de sa pensée. (Cf. le commentaire de G. Poulet in *Les métamorphoses du cercle*, Paris, 1961, p. 262).

<sup>5</sup> A propos de *La Pandora*, Nerval parle de « fragments bizarres que Dumas a imprimés sans faire observer que cela n'a ni queue ni tête » (Lettre à L. Ulbach, nov. 1854, in *Œuvres*, I, 1129-30). Mais voir maintenant l'édition critique de *Pandora* par Jean Guillaume, Namur: Gembloux, 1968, 2 vols.

<sup>6</sup> Eugène de Mirecourt, *Les Contemporains: Gérard de Nerval*, Paris, 1854; portrait de E. Gervais.

<sup>7</sup> Lettre à G. Bell, 27.6.1854, in *Œuvres*, I, 1097.

<sup>8</sup> Lettre à G. Bell, 31.5.1854, *ibid.*, p. 1079.

<sup>9</sup> Vers la même période, Gérard remarque encore: « N'est-on pas aussi, sans le vouloir, le sujet de biographies directes ou déguisées? » (*Promenades et Souvenirs*, *ibid.*, p. 163).

<sup>10</sup> 12.6.1854, *ibid.*, p. 1087.

<sup>11</sup> Lettre à G. Bell, 31.5.1854, *ibid.*, p. 1079. Le portrait est reproduit, avec les annotations de Gérard, in J. Richer, *G. de Nerval et les doctrines ésotériques*, Paris, 1947.

<sup>12</sup> Gérard fut interné le 21 (ou 23) février, et l'article de Janin parut le 1<sup>er</sup> mars.

<sup>13</sup> *A Jules Janin*, en tête de *Lorely*, in *Œuvres*, II, 734.

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 741.

<sup>16</sup> 24.8.1841. Publiée pour la première fois par M<sup>me</sup> Dussane in *Le Figaro littéraire*, 22.3.1958, cette lettre a été recueillie dans la 3<sup>e</sup> éd. des *Œuvres*, 1960, I, 901.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 902-3; repris in R. Jean, *Nerval par lui-même*, pp. 168-9.

<sup>18</sup> Peu après celui de Janin, deux autres articles lançaient dans la presse l'image de Nerval comme un aliéné récemment rendu à la raison: cf. J. Richer, *Nerval, Expérience et Création*, pp. 438-9.

<sup>19</sup> Publié in *Œuvres*, I, 1249-51.

<sup>20</sup> J. Richer signale, *ibid.*, p. 1249, qu'une lettre du 8.10.1853 est signée J. Duburgue: c'est dire le rôle que devait jouer le chevalier du *Roman à faire* dans la vie souterraine du poète.

<sup>21</sup> M.-J. Durry date du *Roman à faire* l'accession de l'aventure personnelle au niveau du mythe (*G. de Nerval et le mythe*, Paris, 1956, pp. 67-71).

<sup>22</sup> *Lettres à Jenny Colon*, I (= lettre I du *Roman à faire*), in *Œuvres*, I, 721-2.

<sup>23</sup> *Lettres à Jenny Colon*, XIII (= lettre VI du *Roman à faire*), *ibid.*, p. 736.

<sup>24</sup> Article du 10.12.1853, in *Le Mousquetaire*, où Dumas présente *El Desdichado*.

<sup>25</sup> Elle porte sur l'identification de l'auteur avec ses personnages; « inventer [...] c'est se souvenir »; la décision de raconter « cette descente aux enfers ». Cette lecture demeure bien sûr valable; j'en propose simplement une autre.

<sup>26</sup> *Les Filles du Feu*, *A Alexandre Dumas*, in *Œuvres*, I, 174.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>29</sup> Gérard écrit, à propos de l'introduction des *Filles du Feu*, qu'elle « donnera la clé et la liaison de ces souvenirs » (Lettre à Abel, 30.11.1853, *ibid.*, p. 1048).

<sup>30</sup> Le fait que la biographie de l'abbé de Bucquoy figure dans *Les Illuminés* n'altère en rien le sens d'*Angélique*.

<sup>31</sup> *Angélique*, in *Œuvres*, I, 211.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 250.

<sup>33</sup> *Promenades et Souvenirs* se présente également comme un récit impromptu, sans recherche d'ordre: « J'ai tracé quelques souvenirs que je n'ose intituler *Mémoires*, et qui seraient plutôt conçus selon le plan des promenades solitaires de Jean-Jacques » (*ibid.*, p. 157).

<sup>34</sup> *Les Nuits d'Octobre*, *ibid.*, p. 104.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 133. Gérard indique clairement, dans une lettre, que l'expérience « réaliste » des *Nuits d'Octobre* est satirique: « Vous avez raison de croire que le spectacle continu de scènes de cabarets et de bals de barrière n'a rien de bien sain pour l'esprit. Aussi ne faut-il pas s'y complaire [...] ». Le seul article que j'ai écrit dans le genre *réaliste* dont vous parlez n'était qu'une sorte d'imitation satirique de Dickens » (Lettre à L. Picard, 30.1.1853, *ibid.*, p. 1004).