



Maxime Abolgassemi : « Nerval, et le double du temps »

Conférence prononcée au lycée Chateaubriand de Rennes le mardi 14 janvier 2014.

Mise en ligne le 15 janvier 2014.

Maxime Abolgassemi est professeur de Chaire Supérieure au Lycée Chateaubriand.

© Maxime Abolgassemi. Site personnel : [www.abolgassemi.fr](http://www.abolgassemi.fr)

---

## Nerval, et le double du temps.

J'aimerais partir d'un des effets du texte les plus évidents, qui est le brouillage des figures féminines. « Le temps vécu » ne sera donc pas ici abordé directement, par exemple en examinant la construction du chronotype, la façon dont Nerval imbrique les époques par reculs successifs, mais retrouvé, d'une certaine manière, dans le cadre de notre enquête. Nous verrons aussi pourquoi ce temps est double, et l'impossibilité d'aimer qui en résulte. À vrai dire, ce titre m'a été inspiré, si l'on peut parler d'inspiration – qui a plutôt failli être l'inverse d'ailleurs – à un moment précoce de la conception de cette petite conférence, c'est un peu la loi du genre. Je ne le renie pas, ce titre, j'y aurais probablement placé aussi ce qui sera l'objet de mon premier point, l'idée de *la trinité amoureuse*. Ce terme de trinité me semble convenir en ce qu'il implique de circulation entre les trois figures de femmes, par-delà cette triple dispersion.

Je vous propose de suivre une démarche par approfondissement, en reprenant un premier niveau d'analyse simple, par lequel nous allons commencer.

Il y aura quatre parties, dont je marquerai l'étape. La question posée pouvant se ramener à « pourquoi diable notre texte s'intitule-t-il *Sylvie* ? ».

Pour établir cette labilité des figures féminines, partons du premier indice, ce titre qui pose en amont un point fixe évident, la figure d'attente du prénom éponyme.

Mon premier point donc, « la trinité amoureuse ».

### 1. La trinité amoureuse.

Une petite remarque avant de commencer. Je vais régulièrement parler du « narrateur » : j'y tiens, car c'est toujours un appauvrissement que de réduire un texte pareil à sa dimension autobiographique, supposée totale. On en néglige le travail purement littéraire, et, évidemment, ce qu'il offre de recomposition du seul substrat biographique.

Le narrateur (donc) confesse, dès les premières lignes du texte, une passion éperdue pour une femme, une actrice dont « l'apparition » l'aimante tous les soirs au théâtre. Le lecteur aurait pourtant tort de la prendre pour la Sylvie annoncée. Son

prénom est Aurélie. Prénom que nous n'apprenons que tardivement, au chapitre XI, et sous une modalité intéressante : il semble alors presque échapper au narrateur lorsqu'il lâche entre parenthèse « Aurélie (c'était le nom de l'actrice) ». Ce retardement dans l'identification ne résulte aucunement d'un oubli fortuit, évidemment, mais d'une stratégie revendiquée, qui fait de dix chapitres de retenue l'équivalent d'une année : « depuis un an, je n'avais pas encore songé à m'informer de ce qu'elle pouvait être d'ailleurs ; je craignais de troubler le miroir magique qui me renvoyait son image ».

Tous les lecteurs sont donc leurrés dans ce premier chapitre sur l'identité de l'actrice. Et le texte paraît thématiser cela en sous-main. Dans « la société d'un cercle où l'on soupait en grand nombre », la première question que s'adressent les jeunes admirateurs est « Pour laquelle ? ». « Pour laquelle » ils sont venus, sur quelle actrice ils ont l'espoir d'en apprendre plus.

Le chapitre II vient tout de suite complexifier encore la situation : il s'intitule « Adrienne » - et le lecteur perspicace se trompe encore en émettant l'hypothèse que cette actrice du début, si elle n'était pas Sylvie, pouvait être cette Adrienne.

Dès cet instant, la trinité est posée : il y a l'actrice du chapitre un ; puis l'Adrienne annoncée et la Sylvie du titre qui apparaissent à ce chapitre deux. Ce brouillage est renforcé par des phénomènes de concomitance très troublants.

Le premier, c'est le surgissement de l'autre aussitôt que l'une est décrite. Voyez ce chapitre deux, lors d'une fête simple du pays de Valois, son pays de cœur, à laquelle le narrateur participe avec Sylvie. « Sylvie, une petite fille du hameau voisin, si vive et si fraîche, avec ses yeux noirs, son profil régulier et sa peau légèrement hâlée ! ». « Tout d'un coup », dans la danse, « une blonde, grande et belle, qu'on appelait Adrienne », et qu'il a vaguement aperçue précédemment, se retrouve à ses côtés.

La Sylvie attendue n'est donc enfin présente que pour s'effacer aussitôt derrière Adrienne, dans une mise en concurrence basée sur un principe d'opposition simple et efficace : « petite » vs « grande », « noir et hâlé » vs « blonde ». Les deux femmes sont donc mystérieusement liées, et c'est « cette double image » qui hante le narrateur de retour à Paris.

Le second phénomène de concomitance manifeste une sorte de *pensée bipolaire* ici à l'œuvre. *Penser à l'une implique de penser à l'autre*. On laissera le sens psychiatrique de côté, retenant plutôt de l'expression le « pôle » au sens de l'électricité et des champs, sans en négliger les connotations stellaires, celles de « l'étoile » si essentielle à Gérard.

Par exemple, cela donne au chapitre V : « cette nuit m'avait été douce, et je ne songeais qu'à Sylvie ; cependant l'aspect du couvent me donna un instant l'idée que c'était celui peut-être qu'habitait Adrienne ». « Je ne songeais qu'à Sylvie » est donc immédiatement nié par ce qui suit, introduit par la brèche de la concession du « cependant ». Ce n'est donc pas vraiment ne « songer qu'à Sylvie » si, même pour un instant, l'idée d'Adrienne s'impose ! Mais parler de déni serait ne pas bien saisir ce que révèle cette logique ambivalente : *songer à l'une consiste précisément à songer à l'autre*.

À ce premier couple Sylvie / Adrienne, va s'ajouter la « combinaison » complémentaire, liant Adrienne et Aurélie, l'actrice. Notez que cela témoigne déjà de la place de pivot d'Adrienne, présente à chaque fois, et autour de laquelle sont sommées de tourner et Sylvie et Aurélie. La « Résolution », qu'indique le titre du chapitre III, repose ainsi sur cette certitude : « Cet amour (...) pour une femme de théâtre (...) (Aurélie) avait son germe dans le souvenir d'Adrienne ».

Celle-ci se singularise encore, c'est son « souvenir » qui est l'impulsion initiale de l'amour pour l'autre ; pas son amour directement, comme si un décrochage s'effectuait par rapport au plan existentiel d'Aurélie. Ce qui est corroboré par tout le chapitre II, présenté comme des souvenirs à demi rêvés, le produit d'une somnolence dirigée.

## 2. La dimension auratique.

Afin de mieux comprendre les ressorts de cette étrange fusion féminine en une trinité concurrente, il est nécessaire d'en regarder plus en détail les traits distinctifs.

C'est ma deuxième partie.

Après tout, pourquoi trois femmes ? Pourquoi la nouvelle ne porte-t-elle pas comme titre le prénom « Adrienne », puisqu'elle est si centrale ? Rappelons que le titre du recueil de 1854 (« Sylvie » n'en est qu'une des nouvelles, publiée en revue en 1853), élaboré dans l'urgence des dernières années, est *les Filles du Feu*. Et qu'il offre avec « Angélique », « Sylvie », « Octavie », « Isis », « Corilla », un bouquet de personnages féminins éponymes. Or, nous le constatons, le pluriel est aussi interne : *les « Filles du Feu » sont plusieurs à l'intérieur d'un seul récit.*

Voyons donc quels sont les traits de chacune de ces figures féminines. Ce que l'on appellerait, dans une démarche vaguement structuraliste, des « identitèmes ».

Commençons par Aurélie. Qu'avait donc retenu le narrateur ? Lors de ses entrées sur scène, il a noté un sourire, et « la vibration de sa voix si douce et cependant fortement timbrée » qui le faisait « tressaillir de joie et d'amour ». Être assez dual, elle était sur les planches à la fois « belle comme le jour », « les feux de la rampe » l'éclairant par en dessous, et « pâle comme la nuit », quand la rampe cédait le pas au lustre, qu'elle était moins éclairée, donc « plus naturelle » selon le narrateur.

Et pour Adrienne alors ? Il était question de ses cheveux puis, après un tiret, « – La belle devait chanter pour avoir le droit de rentrer dans la danse. » Elle le fait « d'une voix fraîche et pénétrante, légèrement voilée, comme celle des filles de ce pays brumeux ». « À mesure qu'elle chantait, l'ombre descendait des grands arbres, et le clair de lune naissant tombait sur elle seule ».

Ainsi, repère-t-on trois éléments communs.

La théâtralisation d'abord, celle d'une apparition dans les deux cas, en une représentation à laquelle se livrent les jeunes femmes, Aurélie sur scène et Adrienne lors de la fête. La voix ensuite est prééminente, impressionnant fortement le narrateur, le charmant de ses inflexions ou de son chant. Des jeux de lumière enfin, rampe et lustre, clair de lune, venus sertir les jeunes femmes dans un écrin fragile et tendre. Aurélie étant partagée entre une face diurne, plus artificielle, et une face nocturne, jugée plus naturelle ; Adrienne essentiellement lunaire. La voix semblant commander gracieusement la tombée lumineuse - l'ombre descendant « à mesure qu'elle chantait ». Chacune est ceinte aussi d'un genre de diadème : Aurélie, par l'éclairage de la lampe, semble porter « une étoile au front », et Adrienne, parce que le narrateur a déposé deux branches de lauriers sur sa tête, une couronne.

Tout compte fait, on constate beaucoup de similitudes, et les différences ne sautent pas aux yeux... Au point que l'on doit se demander ce qui justifie le destin narratif divergeant de l'une et de l'autre. Pourquoi l'une, Aurélie, reste finalement

négligée, et sagement quittée, quand l'autre, Adrienne, idéalisée, monte au ciel ?

On pourrait répondre, avec une justesse certaine, qu'Aurélie n'est qu'une actrice, quand pour Adrienne, le narrateur l'apprend incidemment, « le sang des Valois coulait dans ses veines ». Certes. Mais lorsque le narrateur emmène Aurélie déjeuner au « château de la reine Blanche » (au chapitre XIII), il ne peut s'empêcher de constater qu'« avec ses cheveux blonds flottants » (elle est donc blonde elle aussi !), elle « traversait la forêt comme une reine d'autrefois ». Et symétriquement, lors de la scène mystique au château de Châalis, Adrienne était un peu actrice, puisqu'elle participait à un genre de « mystère d'autrefois », joué devant un public choisi (parmi lequel s'étaient immiscés le narrateur et le frère de Sylvie).

Toutefois, il existe bien une différence. Une différence liée à la temporalité, et à la problématique du temps vécu. On aura remarqué qu'à chaque fois la femme désirée est reliée à une époque ancienne et mythique : l'étoile se détache sur le fond des fresques d'Herculanum, le laurier convoque Béatrice de Dante, « sur la lisière des saintes demeures ».

Le moment est venu d'introduire un concept extérieur à notre univers nervalien, concept qui a donné son titre à cette deuxième partie.

J'ai besoin ici du concept d'« aura » au sens que lui donne Walter Benjamin dans un article passionnant, et fameux (que je vous recommande tous, il fait quelques pages brillantes), « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », on va prendre la version de 1935. Il y définit ainsi l'aura : « *Une trame singulière d'espace et de temps : l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il.* » L'aura, dans ce sens strict, n'est donc pas liée seulement à l'espace, lointain et rapproché, mais aussi à un temps passé, et pour tout dire à un espace-temps saisi dans un état antérieur et présent à la fois.

Nous aboutissons donc à ceci dans cet examen du couple Aurélie/Adrienne : *les femmes nervaliennes sont toujours auratiques*. Il faut qu'elles le soient le plus intensément possible en tout cas, comme si une échelle auratique descendait vers elles, invitant à l'ascension la plus élevée. Et par une apparition, un surgissement, ces femmes permettent d'établir le contact entre le proche et le lointain, se jouant des distances et des époques ; prenant appui sur la proximité des unes pour tenter de s'approcher des autres.

Et voici la différence qui point...

Car que faisait donc Aurélie de sa voix, sur sa scène de théâtre ? Elle disait, merveilleusement, « d'un souffle et d'un mot » magiques « un maussade chef d'œuvre d'alors », un texte à la mode qui n'intéressait « guère » le narrateur. Un texte dégradé, donc, par le style du temps, par son caractère contemporain. Que chantait pour sa part Adrienne ? « Une de ces anciennes romances pleines de mélancolie et d'amour ». *Adrienne est donc plus auratique qu'Aurélie*, établissant mieux la relation magique entre le présent et le passé, l'ici et le lointain. Ce que signalait l'alliance précieuse de sa voix « fraîche », dénotant la jeunesse, et « pénétrante, légèrement voilée », auréolée d'ancienneté. *Les deux à la fois*. Et « la mélodie se terminait à chaque stance par ces trilles chevrotants que font valoir si bien les voix jeunes, quand elles imitent par un frisson modulé la voix tremblante des aïeules ». Adrienne réalise ainsi pleinement l'idéal nervalien impossible : être jeune fille et aïeule à la fois.

Ces femmes sont ainsi toutes doubles, assujetties voire asservies dans un couple antagoniste, l'une vis-à-vis de l'autre, Aurélie et Adrienne, Adrienne et Sylvie.

Mais elles sont doubles aussi en elles-mêmes, jeunes et anciennes dans la même tension du désir.

Pour tout à fait comprendre les enjeux de ces femmes auratiques, il faut faire intervenir un élément biographique très connu, et pour cela pas moins pertinent, tant il aura écrasé le psychisme et la libido de Gérard. La mort de sa mère, en Allemagne, alors qu'elle suivait son mari, médecin de la Grande Armée. Mère qu'il n'a donc jamais connue. *Cette mère absente pour toujours est sans cesse présente dans la figure féminine aimée, mais sous un mode problématique qui noue (au sens du tragique théâtral) le temps vécu à la puissance littéraire du récit.*

On en trouve dans « Sylvie » une évocation tellement profonde que je vous en propose une petite glose rapide. Réfléchissant à la source de l'amour pour Aurélie en germe dans le souvenir d'Adrienne, Nerval écrit en effet :

*La ressemblance d'une figure oubliée depuis des années se dessinait désormais avec une netteté singulière ; c'était un crayon estompé par le temps qui se faisait peinture, comme ces vieux croquis de maîtres admirés dans un musée, dont on retrouve ailleurs l'original éblouissant.*

Nous proposons de décrypter ainsi simplement la métaphore : la « figure oubliée depuis des années » est celle de la mère, et l'amour le comparé, absent, de l'art. L'amour intensifie la ressemblance comme l'art de la peinture rehausse le trait d'un dessin crayonné condamné à s'effacer avec le temps, lui redonnant des couleurs vives. Vives, et même vivantes ! Au point que « l'original » peut être, à partir de là, « retrouvé ». Ce qui explique les couples féminins, l'éclat auratique des femmes aimées : c'est-à-dire le fantasme de revoir la mère, la vraie, son essence en fait, « sous la forme » d'une autre (comme il est écrit ailleurs).

Je m'autorise deux remarques à propos de cette citation.

La première abrège ce qu'il faudrait dire des « mystères » dont il est question dans « Sylvie », et de Plotin par exemple ; si vous êtes un fidèle du Cru vous en savez plus que moi. En revanche, que l'amour consiste à reconnaître une ressemblance, c'est très exactement l'idée platonicienne que, pour plusieurs d'entre nous, nous avons étudiée l'année dernière avec *Phèdre*. Forme de folie, la quatrième, celle d'eros, c'était l'explication de l'amour en général pour Socrate : « lorsque quelqu'un voit la beauté d'ici, se remémorant la vraie, qu'il désire s'envoler mais ne peut le faire, c'est à cause de cela que cet homme est accusé d'être fou » (249d).

La démangeaison des ailes qui veulent repousser m'évoque un animal qui revient discrètement, mais souvent, sous la plume de Nerval, le Cygne, symbole pour lui de cette ambition mystique et amoureuse je pense. Avant d'embrasser Sylvie, au chapitre IV, « le voyage à Cythère » les a conduits à une fête de l'arc, à la fois rustique et noble. Le clou est une « surprise » inattendue : « A la fin du repas, on vit s'envoler du fond de la vaste corbeille un cygne sauvage, jusque-là captif sous les fleurs, qui de ses fortes ailes, soulevant des lacis de guirlandes et de couronnes, finit par les disperser de tous côté. » Image souveraine, que je vous laisse méditer.

Seconde remarque. La citation parle de musée, d'original et implicitement de copie (puisqu'il faut comprendre les « croquis » comme des exercices faits par des élèves, dans un atelier la plupart du temps, d'un tableau de maître). Or je rappelle que la réflexion de Walter Benjamin, dans son article sur l'aura, a traité, justement, à la question de savoir ce qu'une œuvre d'art originale possède en propre et que n'a pas sa reproduction industrielle. Au problème posé à l'unicité de l'art par des arts que nous appellerions maintenant numériques : le tirage photographique, le cinéma, où

rien ne distingue la copie d'un film d'une autre. Et pour lui, c'est la dimension de rituel de l'art qui est alors ruinée, la pratique d'exposition remplaçant la pratique culturelle (et Benjamin cherche à en tirer les conséquences politiques, ce qui est prémonitoire – même si en 1935 on comprend que cet aspect, la propagande, etc, se pose avec une certaine acuité).

Trinité suggérait donc bien hypostase, mais je m'arrête ici.

Revenons-en à la dimension auratique des femmes nervaliennes.

Vous rappelez-vous comment était qualifiée la voix d'Adrienne ? « Légèrement voilée, comme celle des filles de ce pays brumeux » : de ce pays du Valois, mais surtout des pays germaniques dont le Romantisme a confirmé à Nerval la valeur unique. Et pour tenter d'apporter à Aurélie ce qui lui fait défaut, le narrateur nous apprend, au chapitre XIV, qu'il ramène d'Allemagne un texte qu'il a traduit dans l'intention de le lui voir jouer. Car Aurélie liée à l'Allemagne serait une actrice plus proche de son idéal tragique. Son idéal amoureux

*Ainsi, Adrienne est-elle la plus précieuse car la plus auratique.* Elle a le mieux exaucé le désir secret de Gérard que s'opère la connection impossible entre le temps mythique et le présent du récit. Elle accède donc au stade suprême de l'amour nervalien, et peut disparaître par le haut. C'est le sens de la transfiguration lors de la « représentation allégorique » surprise au château de Chaalis : le costume qu'elle porte, le carton qui ceint ses cheveux, la puissance de sa voix la hissent définitivement vers une apothéose mystique. Adrienne est passée, complètement, du côté du monde maternel. Ce qui explique aussi que le narrateur doute alors paradoxalement de son existence...

Support d'un double temps, elle a réalisé l'espoir irrationnel d'une alliance oxymorique entre le présent charnel du corps féminin et l'absence maternelle, à laquelle il s'agit d'être fidèle, malgré tout.

Et il faut bien comprendre combien c'est le récit littéraire qui, seul, peut tenter de tisser cette « trame singulière » qui rende palpable ce temps hors de portée tout en le présentant comme vécu par l'écoute de la voix double de la femme désirée. S'il n'a pas connu le temps de sa mère, celui plus lointain des Valois, et, plus haut encore, celui des rituels antiques, il peut néanmoins narrer la durée entrevue par l'incarnation d'une actrice, professionnelle ou non, murmurant ces mots du passé. Ce que l'on a appelé longtemps, d'un terme rendu caduc de nos jours, (je suis partisan de la thèse que nous sommes passés, totalement, dans un monde de la transparence) une *re-présentation*. Devant Adrienne chantant, la durée étend son royaume au delà des limites du temps scientifique, celui des époques révolues et qui se dégradent depuis un âge d'or perdu (que Nerval explicite souvent, regrettant son « époque étrange » d'après les « révolutions » et les « grands règnes »).

Aurélie est, elle, finalement décevante comme son oncle l'avait annoncé : « les actrices ne sont pas des femmes », « la nature avait oublié de leur faire un cœur ». Et puisque l'oncle ne parlait pas d'elle mais d'un temps révolu, de son époque à lui, de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, le narrateur est conscient de raisonner « sans tenir compte de l'ordre des temps ». Voilà bien son mot d'ordre ! Sa folie consistant à voir les femmes aimées doubles : héritières de l'ancien temps maternel, elles s'éloignent en même temps que le temps contemporain les rend désirables.

L'amour est donc impossible parce qu'il superpose à ce temps de la rencontre cet autre temps, passé et mythique, qui, en le doublant, le condamne.

Voilà, au fond nous avons vu l'essentiel de ce qu'il fallait comprendre. Il reste

pourtant Sylvie, celle qui a remporté la place reine du titre !  
Il est temps de lui consacrer notre troisième partie.

### 3. Sylvie.

J'ai déjà écrit sur « la maison de l'oncle »<sup>1</sup>, lieu remarquable et sur lequel Gérard revient sans cesse ; vous avez lu le début du chapitre V, où le narrateur se souvient avoir dormi « sur les touffes de bruyères » dans les environs de cette maison familiale ; le chapitre IX, surtout, où la visite se fait trop tard, l'oncle est mort, la maison abandonnée.

Là nous allons... dans la maison de la tante, de la tante de Sylvie. Celle-ci, et le narrateur, sont reçus au chapitre VI par une tante maternelle, pleine d'amour, qui prépare la cuisine. Lorsque Sylvie se présente, le narrateur écrit : « Sa nièce arrivant, c'était le feu dans la maison » (vous vous rappelez le titre du recueil). Le feu, parce que la bonne tante apporte à manger aux invités, que son excitation joyeuse et dévouée anime la maisonnée. On se met à la recherche de dentelles, c'est-à-dire l'ouvrage natal de la jeune fille si l'on peut dire, avant qu'il ne soit corrompu par la ganterie (à la suite, déjà, d'une fermeture d'usine, c'est ce qui nous est expliqué au chapitre X, Sylvie est devenue gantière pour gagner sa vie). On se met à la recherche pour « prendre modèle » sur une ancienne dentelle, qui se trouve au premier étage.

Elle fait donc un pas vers le fantasme amoureux secret de Gérard, qui l'accompagne fébrilement dans la montée des marches vers la chambre. Le cri du cœur qui lui échappe est : « – O jeunesse, ô vieillesse saintes ! – ».

Il y découvre alors le portrait d'un jeune homme. Et de sa jeune épouse, « attrayante, maligne, élancée dans son corsage ouvert à échelle de rubans, agaçant de sa mine retroussée un oiseau posé sur son doigt. » Une révélation le frappe soudain : « C'était pourtant la même bonne vieille qui cuisinait en ce moment, courbée sur le feu de l'âtre. » Ce portrait est celui de la tante... « Cela me fit penser aux fées des Funambules qui cachent, sous leur masque ridé, un visage attrayant ».

Nerval fait référence ici au « théâtre des Funambules », 54 boulevard du Temple, sur les planches duquel on montait, au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, des « Arlequinades » mettant en scène des Fées, et autres personnages merveilleux, ainsi que ceux de la Comédie italienne.

Voilà donc l'opération inverse de celle qu'a réussie Adrienne, jeune femme auréolée du statut de jadis ! La vieille, chaleureuse et maternelle, est aussi une jeune femme séduisante. Évidemment, intervient pleinement la dimension œdipienne, très précisément ambivalente « sous leur masque ridé », cachant, pourquoi, pour qui, « un visage attrayant » - œdipe impossible pour Gérard, l'empêchant probablement de vivre l'amour espéré.

« O bonne tante, m'écriai-je, que vous étiez jolie ! – Et moi donc ? » dit Sylvie ». Le processus du désir auratique est enclenché, Sylvie en veut une part. Elle se

---

<sup>1</sup> « La lumière dans la maison de l'oncle et le vertige de la micro-lecture », *Revue LHT Fabula* numéro 3 en ligne, <http://www.fabula.org/lht/3/abolgassemi.html>

déguise, non pas en femme d'une autre époque mais en *fée*, c'est-à-dire l'être double et ambivalent que le narrateur vient d'identifier chez la tante. « Je veux essayer si cela m'ira, dit-elle. Ah ! je vais avoir l'air d'une vieille fée ! ».

Ceux qui ont lu le plus fameux texte de Nerval, un sonnet dont nous reparlerons, reconnaissent l'alliance auratique du vers où le poète module tour à tour « Les soupirs de la Sainte et les cris de la Fée ».

Le tiroir est le lieu magique en la matière, l'espace clos communiquant par les souvenirs avec tous les temps, véritable « sanctuaire des souvenirs fidèles », l'opérateur puissant souhaité par Gérard. On en sort des robes, des costumes, en particulier les habits mêmes du garde-chasse du portrait. Et c'est une noce par-delà le temps qui s'improvise : « en un instant, je me transformai en marié de l'autre siècle ». Réactivé aussi le jeu théâtral, la représentation d'Aurélie et d'Adrienne, ici sous la forme d'un jeu apparemment candide. Et cela s'achève par des chants anciens, bien sûr, qu'entonne avec joie la tante ; par « ces strophes si simplement rythmées, avec les *hiatus* et les *assonances du temps*. » Belle formule, n'est-ce pas ? Qui dit ce qui sépare et relie dans la pure durée bergsonienne.

Ce moment de déguisement est en fait le sommet de la relation avec Sylvie.

La courbe est d'abord ascendante, passant par le chapitre IV où le narrateur, qui embrasse une jeune femme embellie, a une prémonition magnifique : « Je compris que j'effaçais ainsi le souvenir d'un autre temps ». Oui, c'est cela, l'amour est ce dilemme œdipien qui permet d'effacer une première image de femme aimée, par une plus jeune, plus désirée, en même temps qu'il est ici une trahison insurmontable, car il ne peut être permis d'effacer la seule chose qui reste de sa mère, le « souvenir d'un autre temps ».

Le sommet est atteint dans la maison de la tante, en une union illusoire et qui ne restera qu'un jeu enfantin. La confrontation avec la transfiguration d'Adrienne, entièrement versée dans le monde maternel par son « ascension » mystique, vient immédiatement, au chapitre suivant, confronter deux destins incompatibles.

Et à partir du chapitre VIII, annonçant pourtant un bal à Loisy, Sylvie sera « fatiguée », les « éclats de rire » du frère rompant leurs possibles retrouvailles bucoliques de leur coloration fraternelle désérotisée. Au chapitre X, elle sera « encore fatiguée ».

Les souvenirs d'enfance ne convergent plus : quand il lui parle de pêche aux écrevisses, instant pour lui heureux, et nostalgique, elle répond par un moment peu glorieux qui introduit la figure rivale du grand frisé. Il songe aux écrevisses à attraper, dans une pratique virile et locale, Sylvie au fait que c'était lui que le grand frisé a un jour sauvé, alors qu'il se noyait ! « Je me hâtai de changer la conversation » note-t-il alors.

Moins corrompue qu'Aurélie, la Parisienne, qui résiste à l'opération de remontée dans le temps que lui suggère avec insistance le narrateur, Sylvie est protégée par la présence de la tante, venant incarner le pôle double, passé et présent, mère et amante, corps ridé, bienveillant sur les fourneaux, et femme attrayante le soir de ses noces.

*Sylvie tient donc une position intermédiaire*, comme son jeu théâtral du déguisement : ni théâtre à la mode des mœurs du temps parisien, de la coquette Aurélie ; ni rite mystique archaïque, nettement aristocratique, qui absorbe Adrienne dans le monde maternel mortifère. Ce jeu reste enfantin, plein de cette fraîcheur de

la fête au village rousseauiste, d'ailleurs explicitée par le texte.

Nous avons montré par le chant qu'Adrienne était plus auratique qu'Aurélie : Sylvie aussi passe ce test. Le narrateur la prie sans cesse de chanter, par exemple « la chanson de la belle fille enlevée au jardin de son père ». « On ne chante plus cela » lui répond-elle irritée ou gênée, préférant « phraser », raffinement suprême, des airs d'opéra - ce qui indigné alors presque le narrateur ! Au chapitre XII, Sylvie refuse encore, « disant qu'on ne chantait plus à table ». Elle décline donc consciencieusement l'offre auratique, motivée par une contamination esthétique elle aussi intermédiaire. Résultat de la dégradation des temps, même une jeune paysanne comme Sylvie voit ses goûts raffinés par ceux de la ville, mais dans un décalage qui est douloureux au narrateur quand elle reconnaît par exemple dans les abords des étangs de Châalis un « paysage de Walter Scott ».

Le temps vécu connaît en effet une traduction d'ordre esthétique. Chaque époque relit le passé, fait ses panthéons personnels qui reconfigurent le champ des valeurs. Et pour chaque personne, le parcours d'une vie consacre et démonétise les chefs d'œuvre d'un âge antérieur. La sophistication nouvelle de Sylvie apparaît au narrateur comme une trahison culturelle, culturelle au sens moderne du mot, quasiment anthropologique. Ces « vieux airs » qu'il aimait, « vous ne saurez plus les chanter » reproche-t-il à son amie. C'est le sens du plaidoyer pour le patrimoine précieux et menacé des « chansons et légendes du Valois » du chapitre final, qui est un geste à la fois romantique (les *lieder* allemands) et disons « folklorique », et plus précisément ethnologique, si le mot avait eu vers 1840 le sens moderne qu'il aura trente ans plus tard (la première édition du *Barzaz Breiz* date de 1839).

Sylvie est donc aussi naïve dans son goût à contretemps pour Walter Scott et les airs d'opéra - à la mode un temps, donc démodés ! - que dans son habitus provincial et paysan. Elle l'est certes sans l'artificialité d'Aurélie, mais en tournant le dos, malgré le moment de grâce du déguisement dans la maison de la tante, à l'accession auratique que Gérard lui proposait. C'est cela qui grippe leur relation, agissant en retour sur lui. « J'essayai de parler des choses que j'avais dans le cœur, mais je ne sais pourquoi, je ne trouvais que des expressions vulgaires, ou bien tout à coup quelque phrase pompeuse de roman – que Sylvie pouvait avoir lue. » Un comble d'être rendu ainsi muet... Et vous le voyez, c'est dû justement au fait que la jeune fille a barré l'accès qu'il cherchait à un autre temps vécu esthétique. Ne reste que la carence vulgaire ou le cliché romanesque - figé, maintenant que, comble d'horreur, elle peut l'avoir lu !

Le congé amoureux donné à Sylvie est consécutif à une dernière insertion au sein de la trinité féminine. Conduite dans la salle du château de Châalis de l'apothéose d'Adrienne, elle accepte cette fois de chanter pour lui être comparée. Cela, en se soumettant à un véritable caprice du narrateur, qui lui fait « répéter les paroles et le chant », dans une sorte de rituel érotique, qu'elle trouve « bien triste », et lui « sublime ». A la sortie, elle lui apprend que pour la religieuse, Adrienne, « et bien ! cela a mal tourné. » Et cela tourne mal pour eux, pour le projet amoureux en tout cas. Le narrateur prenant conscience qu'elle est pour lui « comme une sœur. Je ne pouvais tenter une séduction... Une tout autre idée vint traverser mon esprit. » Parti d'Adrienne, passé par Sylvie, sans aucun souci de logique apparent, il songe au théâtre. À Aurélie. De qui il prendra congé aussi.

Vous vous souvenez de la lumière nimbant les femmes désirées, lunaire pour Adrienne, mixte pour Aurélie, jour et nuit, au premier chapitre ? Sylvie, devenue sœur asexuée, prend acte de leur séparation. Ils doivent vraiment rentrer et interrompre leur promenade, elle le lui dit clairement : « il faut que demain je sois levée avec le soleil ». Elle a choisi le jour, le « soleil blanc » (et non celui de la mélancolie), et l'artifice parisien ! Et perdu son pouvoir des chants anciens, de la terre et l'authenticité du pays du Valois qui transmet, sans le savoir, « d'âge en âge une fête druidique » comme s'en félicitait la fin du premier chapitre. Le narrateur lui fait un dernier reproche qui dit tout son regret : « Ah ! méchante ! vous voyez bien que vous en savez encore des vieilles chansons. »

Répondant à notre problématique du début, je proposerai donc une interprétation rapide, qui mériterait d'être nuancée dans l'économie de l'œuvre. Sylvie donne son prénom au titre, car elle est celle qui retient encore Gérard dans le monde de l'enfance, où la mère reste une étoile fascinante encore protégée, même temporairement. Tandis qu'Adrienne et Aurélie, à deux pôles extrêmes, seront ensuite fondues dans la figure ultime d'Aurélia, qui harrera Nerval dans le monde de la nuit et la mort.

Pour finir, quatrième et dernière courte partie, sur le double...

## 4. Le double

En effet, cette dimension mortifère sera précipitée par l'épanchement menaçant de la figure du double dans *Aurélia*, texte ultime dont la première partie parut le 1er janvier 1855, la seconde le 15 février, Nerval étant mort entre les deux.

Or, ici dans « Sylvie », et nous l'avons remarqué, cette obsession du double est déjà présente, mais dans une tonalité retenue et encore sous contrôle.

S'adressant directement au pays d'Ermenonville, dans une allocution un peu forcée, le narrateur tire sa révérence à Adrienne (c'est dans le « Dernier feuillet », XIV) : « tu as perdu ta seule étoile, qui chatoyait pour moi d'un double éclat. » L'étoile, c'était Adrienne, et le double éclat, c'était Aurélie : « l'une était l'idéal sublime, l'autre la douce réalité ».

Nous disions tout à l'heure que les Filles du Feu sont plusieurs à l'intérieur d'une seule nouvelle, comme la trinité étudiée ici : c'est même plus que cela, car elles ne sont pas seulement tendues par des oppositions, dont nous avons vu qu'elles étaient assez faibles en fait, *différences seulement de degré auratique et non de nature*. Les femmes sont aussi engagées dans un processus combinatoire poussé jusqu'à la fusion.

« ... Et si c'était la même ! » s'exclame le narrateur. « *et si c'était la même* » : hypothèse délirante, intuition merveilleuse. Deux personnes, et pourtant la même. C'est-à-dire exactement un double. Les femmes nervaliennes sont doubles, comme est double leur nature auratique par définition contradictoire.

Mais ce n'est pas possible de le croire vraiment, à moins d'être fou. Je vous relis tout le passage :

*« Aimer une religieuse sous la forme d'une actrice !... et si c'était la même ! – Il y a de quoi devenir fou ! c'est un entraînement fatal où l'inconnu vous attire comme le feu follet fuyant sur les joncs d'une eau*

### *morte... Reprenons pied sur le réel. »*

Dans « Sylvie », il est encore possible de reprendre « pied sur le réel », « l'eau morte » n'a pas encore tout altéré.

Et au « Dernier feuillet », nous voyons apparaître le Cygne dont je parlais tout à l'heure, vainqueur, justement, des eaux mortifères : « Les étangs, creusés à si grands frais, étalent en vain leur eau morte que le cygne dédaigne. » Il ne pourra cependant pas les dédaigner longtemps. Face à notre « tu as perdu ta seule étoile », il n'est qu'à songer à la tonalité tragique introduite par le fameux vers « Ma seule Etoile est morte » du sonnet « El Desdichado ».

Plusieurs raisons expliquent que la croyance dans la figure du double confine à la folie : l'une d'elle est curieusement discutée par Bergson. Je n'ai pas explicité jusqu'ici les rapprochements entre Bergson et Nerval (corpus que nous avons au programme des classes scientifiques, avec l'*Essai sur les données immédiates de la conscience*).

Je peux en dire un mot rapide cependant à propos du double, car Bergson aborde son aporie fondamentale : « deux corps ne sauraient occuper en même temps le même lieu ». (il veut alors montrer que l'impénétrabilité de la matière n'est pas une propriété physique mais résulte d'une interdiction logique élémentaire, conséquence de la domination de l'espace comme modèle explicatif de la durée). Il le fait parce qu'il considère lui aussi que « tout prenait parfois un aspect double, - et cela sans que le raisonnement manquât jamais de logique » (je vous cite *Aurélia*). Qu'en dit-il ? Dans une page éminemment proustienne, alors qu'il explique qu'il y a deux moi, un moi de surface et le moi fondamental, Bergson conclut ainsi : « nos perceptions, sensations, émotions et idées se présentent sous un double aspect ». Cette page, 96 de notre édition rouge des Puf, est aussi très nervalienne. Ce n'est pas surprenant, car Proust a rendu hommage à Nerval dans des termes subtils.

L'hypothèse du double est cependant bien une vérité folle aux yeux des autres. Aurélie, pressée de reconnaître qu'elle serait ainsi associée à Adrienne, s'écrit : « Vous attendez que je dise : la comédienne est la même que la religieuse », ce qu'elle réfute en le congédiant brutalement ! Il y a de quoi devenir fou, effectivement... Fort logiquement, le double temps, les doubles femmes, cela appelait le double du narrateur. Qui s'amuse, un temps, à signer des lettres destinées à Aurélie par « l'Inconnu », jouant inconsciemment avec une figure du double plus inquiétante, celle du *Doppelgänger* romantique et fantastique. Lorsqu'il lui avoue son identité, elle s'exclame : « Vous êtes bien fou ».

Le double n'occasionne pourtant jamais dans « Sylvie » le bégaiement ontologique qui va empoisonner *Aurélia* et, on peut en faire l'hypothèse, la vie biographique de Nerval. Au contraire, s'il constitue bien une vérité secrète des femmes aimées, le double voit surtout son énergie mortifère convertie en système résolutif, car il va offrir au narrateur une porte de sortie pour se désengager des amours impossibles.

Il n'aime plus Sylvie, lui qui en est devenu une sorte de frère (comme le vrai qui l'accompagnait opportunément dans ses pérégrinations) ? Elle apporte la solution, par le souvenir d'enfance qu'elle se remémore, vous savez les écrevisses/la noyade : c'est le grand frisé. Figure du double parfaite, puisqu'il s'agit de son frère de lait ! L'ambivalence entre eux est évidente, envers celui qui l'a sauvé et humilié à la

fois dans la mémoire collective. « Te voilà, grand frisé ! – Te voilà, petit Parisien ! Nous nous donnons les coups de poings amicaux de l'enfance. »

Le Père Dodu semble chargé de trancher l'affaire, en révélant « qu'il était fort question, du mariage de Sylvie avec le grand frisé, qui voulait aller former un établissement de pâtisserie à Dammartin. Je n'en demandai pas plus ». Nous, on se demande laquelle de ses deux nouvelles est la plus terrible ! Que Sylvie se marie avec un autre, ou qu'elle réalise un rêve aussi bourgeois que de devenir madame la pâtissière.

Pareillement, l'ombre masculine concurrente, présente dès le premier chapitre, vient opportunément régler la querelle amoureuse avec Aurélie. « Je crus m'apercevoir qu'elle avait un faible pour le régisseur, – le jeune premier ridé. Cet homme était d'un caractère excellent et lui avait rendu des services. Aurélie m'a dit un jour : – Celui qui m'aime, le voilà ! ». Il n'y a donc plus de questions ni d'espoirs... Résiliation du litige amoureux. La force du double éjecte les figures devenues inutiles.

Mais rien n'est réglé. L'histoire de la noyade évitée, annoncée et répétée, empreinte de la tension sourde du double concurrent, livre une révélation : une parole oubliée que seul le grand frisé pouvait remettre.

Lors de la chute dans l'eau, le petit Gérard avait une montre en argent. Qui fut noyée pour de bon, elle, et cassée. « Tu disais : 'la bête est nayée', ça ne fait plus tic-tac » lui rappelle le grand frisé en riant joyeusement. Ce message remonté de l'enfance, confiée par le faux frère, celui qui prend la place tant convoitée auprès de la femme aimée le jour des noces (comme le fera le double mortifère dans *Aurélia*), nous renvoie ainsi à la mère disparue.

Car l'enfant avait de bonnes raisons de redouter l'arrêt de la petite bête qui fait tic-tac en chacun de nous, fragile au point de se noyer/nayer si vite (la déformation enfantine, ou patoise, signalant peut-être un déplacement inconscient). C'est la vérité cruelle que sa mère lui aura léguée. Et il le sait, un jour bientôt, l'eau morte aura recommencé à lentement pourrir les joncs. « – Il y a de quoi devenir fou ! c'est un entraînement fatal où l'inconnu vous attire comme le feu follet fuyant sur les joncs d'une eau morte... ».