

Pierre Pachet

Nerval et la perte du rêve

Aurélia raconte l'histoire d'un homme qui, progressivement, perd le rêve comme d'autres perdent le sommeil. Et qui d'ailleurs perd aussi le sommeil. Ce récit plein de rêves, débordant de rêves même, est le récit de leur perte. Ce que le héros perd là n'est certes pas la faculté d'imaginer, de se représenter les choses avec vivacité, de se souvenir. Au contraire, les visions que Nerval lui prête sont panoramiques et détaillées à la fois. Il anticipe même sur la faculté qu'aura le « voyant » de Rimbaud de voir « très franchement une mosquée à la place d'une usine » (« Une Saison en Enfer », *Œuvres*, éd. Garnier, p. 230). Ce qu'il perd, et cette perte détruit sa capacité de rêver, c'est l'étrange décalage entre soi et soi que fait sentir le réveil, en particulier le réveil qui interrompt ou clôt un rêve. Bien plus : ce qu'*Aurélia* nous apprend, c'est qu'il n'y a de rêve, pour nous, qu'autant qu'un réveil nous en sépare. Le rêve dépend de sa limite postérieure qui, en y mettant fin et en le reléguant dans une zone plus obscure de l'esprit, le constitue comme tel. Non que le rêve ne soit qu'une illusion rétrospective (cette position n'a été défendue par les théoriciens que pour la beauté de l'hypothèse, ou pour sa valeur heuristique). Le rêve est ce dont la conscience vigile se dégage, souvent avec regret, pour se faire au réel. Plus encore : si nous avons tant besoin de rêves, c'est pour pouvoir, lors de nos réveils, décanter un peu notre vision des idées et des images qui la troublent et l'épaississent.

Est d'autant plus remarquable, et digne d'admiration, la capacité de l'écrivain Nerval à se détacher, pour en décrire les étapes successives, de l'effrayante continuité dans laquelle il a erré et s'est égaré. Il a exercé là, paradoxalement, un art du détachement. Il l'indique, symboliquement, à propos de *Sylvie* : « Je l'écrivis péniblement, presque toujours au crayon, sur des feuilles détachées... » (*Œuvres*, éd. Garnier, p. 804). Aux antipodes de Swedenborg et de tant d'auteurs dont les livres nourrissent sa cervelle avide et trop réceptive, il a trouvé la voie d'un réalisme aigu, familier, qui fait venir devant les yeux non seulement l'agitation d'un corps et d'une âme, mais Paris tel qu'il n'avait pas été vu avant lui (malgré les anticipations de Restif de la Bretonne) ; surtout, entrelaçant ces deux aspects, il a éclairé d'une lumière nette l'errance dans Paris. Avec lui, on voit comme pour la première fois ce qu'est une promenade dans Paris : à la fois une promenade dans la réalité, et un voyage dans son propre esprit. Explorateur des rêves, sans doute : parce qu'il ne les envisage jamais à part du sommeil qui les enclôt et les rend possibles, ni à part des choses réelles vers lesquelles ils sont tournés. Surtout parce qu'en composant son récit, semblable en cela au « Roi de Bicêtre » qu'il décrit dans « Les Illuminés », il ne cesse de se détacher du personnage qui pourtant doit tout à sa propre biographie, « contrairement aux insensés vulgaires qui s'oublie et demeurent constamment certains d'être les personnages de leur invention » (éd. Garnier, p. 88).

Comme Spifame encore, il est « double et distinct à la fois, comme il arrive souvent qu'on se sent exister en rêve ». Cette distance, cette ironie, ce léger humour, empruntés au rêve lui-même, lui permettent de regarder distinctement l'indistinction dans laquelle il a souvent sombré et où le rêve, qui ne peut vivre sans la distinction de la veille et du sommeil, s'est défait.

Les fous rêvent-ils ? Rêvent-ils comme nous ? Leur est-il donné, par le sommeil et par le rêve, de reprendre pied un instant sur le socle commun de l'humanité ? A cette question, le héros d'*Aurélia* répond sans équivoque, du sein d'une de ses périodes de plus grande inquiétude et de plus grande folie : « Je n'ai jamais éprouvé que le sommeil fut un repos » (p. 823). Phrase terrible, qui devrait suffire à dissuader les interprètes de pousser l'écrivain Nerval, ingénument ou diaboliquement, du côté d'une folie qui le torture ainsi. Les pensées du délirant, de cet homme qui se déshabille dans les rues, qu'il arpente en chantant des hymnes religieux, qui se querelle avec des étrangers qu'il va jusqu'à menacer de mort, et dont les pensées exigent impérieusement incarnation, vérification et application dans la réalité immédiate — ces pensées continuent dans le « rêve », qui ne les apaise nullement.

A l'égard de la désorganisation de la vie mentale qui le guette, Nerval le bien-nommé est en position privilégiée sinon pour lui résister, du moins pour la voir comme un phénomène objectif, comme une activité de ses nerfs, visible de l'extérieur. « Nerval, e : adjectif. Médecine : qui est bon pour les nerfs. *Remèdes nerveux*. Botanique : en rapport avec les nervures des feuilles, ou qui en provient : *Vrilles nerveales*. Anatomie : *Os nerveux, suture nerveale*. Cf. Ambroise Paré : les herbes nerveales, comme sauge, romarin, etc. » Cette origine du nom que Gérard Labrunie s'est donné mérite sans doute d'être envisagée, à côté de l'origine plus connue : le nom d'une propriété de la famille du poète. Ses rêves, Nerval les fait nerveaux par le regard qu'il jette sur eux — mais « regard » ne suffit pas, suggère trop de passivité — de la même façon qu'il nervalise l'ensemble de sa vie mentale. Elle est constituée par des réseaux de pensées, d'émotions, d'images, dont il est — lui, personne humaine, sujet — le centre et l'origine, certes ; néanmoins, cela existe aussi à distance de lui qui y assiste, dédoublé et inquiet, sollicité de regarder ce qui le fait vivre, ressentir et penser, ce qui est lui. L'objectivation de sa vie mentale, inséparable de l'humour, Nerval la représente dans un chapitre « dans le goût allemand » (on pense à Hoffmann) des *Nuits d'Octobre* : « Les Gnomes. » On y voit le poète (se) représenter des petits gnomes travaillant à prendre possession de son cerveau pour en « desceller les parois », allant jusqu'à lui faire risquer un « épanchement au cerveau » (p. 429). Ce dangereux épanchement qui pourrait emporter le patient s'il s'éveillait avant d'avoir retrouvé le sentiment de son moi (« le sentiment de sa subjectivité », écrit Nerval, qui cite Fichte), on y voit bien sûr anticipé ce qui submerge le personnage d'*Aurélia* au début du troisième chapitre de la première partie du récit : « Ici a commencé pour moi ce que j'appellerai l'épanchement du songe dans la vie réelle. » Dans ce chapitre, et dans le suivant — « Je m'éveille » — des *Nuits d'Octobre*, on le voit, c'est plutôt le réveil que le rêve qui est dangereux. Les gnomes anatomistes et nerveaux (« Nettoyons d'abord le sinciput et l'occiput ; — que le sang circule plus clair à travers les centres nerveux qui s'épanouissent au-dessus des vertèbres. ») y voient et y font voir la pensée comme un spectacle. Simultanément, et comme un prix à payer pour la lucidité extrême, le risque est le plus grand de voir « s'épancher » hors des minces cloisons du sommeil la fluide circulation d'idées qui devrait y être enfermée.

Un dormeur s'éveille : « Tiens, j'ai rêvé ! » Dans cette phrase, dans le sentiment qu'elle exprime, le « je » vient se placer, à demi rassurant, au lieu même où la conscience s'était disjointe, et pour en recoller les bords. Il y a eu rêve, et c'était pour moi, peut-être de moi, en tout cas avec moi. « J'ai dormi » opère déjà une cicatrisation analogue, transformant en assertion en quête d'assurance ce qui n'est jamais qu'une hypothèse hautement vraisemblable. Tout m'indique, à commencer par le sentiment dont s'accompagne la réinstallation dans les meubles de mon âme, et le retour progressif ou instantané des souvenirs de la veille, que je suis bien, et pleinement, le même que celui qui s'endormait et lâchait les rênes de son esprit. Mais quand il y a eu rêve... Si je peux alors coïncider de nouveau avec moi-même, c'est en laissant s'éloigner de mon identité vigile ces images qui pourtant, elles aussi, ont le droit de porter mon nom. Et si je veux me les remémorer, ce sera comme à distance, sans les laisser m'emporter à nouveau, sans les re-rêver. Faute de quoi, ni je n'aurai rêvé, ni, plus étrangement, je ne rêverai.

Dès lors que le rêve, pour le héros d'*Aurélia*, « s'épanche », sa possibilité même en est retirée. Ceci est souvent masqué aux yeux des lecteurs du récit par des transitions apparemment délicieuses, mais où c'est la continuité même qui est déchirante. Ainsi : « La nuit me ramena plus distinctement cette apparition chérie... » (p. 811-812). Le même n'y souffre plus d'être interrompu. Dans les « Mémorables » du dernier chapitre, la frontière qui constitue les rêves et les protège s'est totalement dissoute : « L'autre nuit, elle était couchée... » On aurait envie — ce serait apaisant pour nous, pour Nerval — de penser que cette phrase introduit un récit de rêve ; et il est vrai que les phrases qui suivent décrivent des accidents caractéristiques des rêves ou d'un certain type de rêves : « ... je ne pouvais la rejoindre... il me fallut de grands efforts... ». Mais, notons-le même si les signes en sont extrêmement discrets (par la parfaite maîtrise de Nerval, maîtrise dans la dépossession et à son souvenir), le « je » du prétendu rêve (mais le mot de « rêve » n'est pas employé), prend la suite, sans solution de continuité, du « je » des invocations qui précèdent. Parce qu'il n'y a plus le moindre décollement entre ces deux « je », le rêve se trouve aboli, il « fond » dans cette « sorte d'extase » (p. 814) où veille et sommeil visité ne peuvent plus se disjoindre.

De même dans l'alinéa suivant : « Cette nuit, le bon Saturnin m'est venu en aide... » (p. 818). Celui auquel Saturnin vient en aide — dans quelle difficulté non précisée ? — c'est le héros dans sa folie, et non un dormeur, l'être étroitement circonscrit auquel un rêve peut survenir. En effet, le texte qui suit, exalté, mythologique, on peut difficilement le nommer « rêve ». Il est plutôt, sur le canevas immémorial d'une chevauchée fantastique dans l'espace, un rassemblement étouffant de noms et d'épithètes que la pensée de Nerval a assimilés et mis en communication délirante (Balkis, Aurélia, Apollyon, Adonis, le Messie).

Ce moment des « Mémorables » où le texte est savamment organisé, circulaire, rythmé par des thèmes-refrains (le myosotis, la perle, la correspondance en écho, le Hosannah d'un hymne ajointant toutes les religions), est un des plus effrayants. Le délire y apparaît tout-puissant, sous la forme d'un excès d'organisation, une organisation faite pour être vue, pour rassurer, et qui au rebours renforce l'immaîtrisable confusion qu'elle croit masquer et exorciser.

Dans les pages suivantes, à nouveau, des indications peu visibles mais impossi-

bles à manquer une fois que l'attention s'est portée de ce côté, introduisent les « rêves ». D'abord vient la vision qui est sans doute, de toutes celles d'*Aurélia*, celle qui donne la plus forte impression de réalisme : parce que cela ressemble étonnamment, par la brièveté d'un fantastique atténué, à la réalité même du rêve, cette réalité que les récits de rêves sont toujours tentés d'enjoliver ou d'amplifier ; ensuite parce que le « rêve » y conduit à la réalité la plus immédiate, à peine susceptible de symbolisme. « La neige couvrait la terre... Une toute petite fille marchait en glissant sur la terre durcie... » (p. 821). Or ce récit est amené par : « Je me trouvais *en esprit* à Saardam... » A ce point d'*Aurélia*, quand on a vu se constituer dans l'esprit malade du héros la doctrine d'un monde d'esprits, avec lequel il est possible d'entrer en relation par la vision « en esprit » (p. 771), on n'est pas étonné de cette expression, dont le sens évident semble le suivant : ce que les hommes normaux croient n'être qu'un rêve, moi, à ce moment-là, je savais ou croyais que c'était un voyage *en esprit*. Mais l'expression signifie aussi tout le contraire, à savoir l'abolition de la faculté de rêver, c'est-à-dire d'être surpris par les pouvoirs de son esprit, en qui on ne se reconnaît pas immédiatement au réveil. La perte de cette surprise rétrospective signale la perte de toute séparation.

Le rêve suivant, lui, est à peine un rêve, et pleinement une vision délirante, malgré le mot de « rêve » qui l'ouvre et le conclut. « Cette nuit mon rêve s'est transporté d'abord à Vienne... » (p. 821). L'expression, délibérément étrange, allie étroitement au sentiment d'être lié à ce rêve (« mon rêve ») le sentiment inverse, d'un processus qui s'accomplit en dehors du rêveur (« mon rêve s'est transporté » et non, selon le cliché, « m'a transporté »). Le rédacteur des « Mémoires » (qui sont donnés comme des documents contemporains des visions qu'ils rapportent) s'y regarde rêver : il y surprend l'enchaînement des images consécutif à l'enchaînement de ses pensées. Il lui suffit de penser à quelque chose (« je me mis à songer à cette auguste sœur de l'empereur de Russie... ») pour que cette pensée s'image, pour qu'elle fasse venir le spectacle visé : « — Une mélancolie pleine de douceur me fit voir... » Encore a-t-il noté l'imprévisibilité du mouvement de pensée, déclenché sans son vouloir sinon sans sa participation, qui va ainsi réorienter sa vision : « Tout à coup, ô merveille ! je me mis à songer... » Il « assiste à l'éclosion de [sa] pensée », si l'on peut anticiper la phrase de Rimbaud (mais le personnage de Nerval est plus un patient qu'un expérimentateur). Le rêve n'est pas ici un moment d'illusion où il verrait la mer Baltique, Cronstadt et Saint-Petersbourg ; il est vision, et vision (atroce-ment) dédoublée, qui ne se donne pas pour autre chose que pour une « scène » organisée et hautement significative (ici la signification est politique : c'est la guerre de Crimée). Le héros s'y regarde voir, s'exaltant de la valeur de ce qui lui est donné. Significations religieuses et sentiments superlatifs précèdent les images et les situations, les enveloppent, les étouffent. La phrase finale (« Mon rêve se termina... ») ne parle pas de réveil. C'est la fin d'un spectacle, d'une prophétie.

C'est alors — nous sommes aux dernières pages d'*Aurélia* — qu'est définie l'« audacieuse tentative » qui concerne le rêve. Elle consiste à le « fixer », à y appliquer intention et volonté. « Connaître le secret », « forcer ces portes mystiques, armé de toute ma volonté », « dominer », « dompter », « imposer une règle » : expressions agressives, dont la fonction n'est pas de signaler un conflit intérieur ou une division des facultés psychiques, mais qui permettent de prendre la mesure de l'exaltation héroïque (« je me jugeais un héros vivant sous le regard des dieux ») (p. 810) qui possède le malheureux. En Rimbaud, derrière l'enfant doué et

grâce à sa surabondance de force, se dessine l'expérimentateur et même l'ingénieur. Nerval, lui, quand il parle de « dompter » et d' « imposer une règle », manifeste plutôt une inquiétude qu'il n'énonce un projet viable.

« Fixer » — ce terme lui-même fluctuant est essentiel dans l'ensemble du récit. L'esprit de Nerval s'y dépeint aux prises avec une réalité aussi insaisissable que la divinité, réalité qui se déploie en « chaînes » ou en « séries » que rien ne scande ni n'arrête (« série constante », p. 763), en proie à la « fusion », voire à la « confusion » : « Déjà leurs formes ravissantes se fondaient en vapeurs confuses... » (p. 770) ; « Un état d'esprit confus où les figures... qui m'entouraient se brisaient en mille apparences fugitives » (p. 762). Les figures passent, « se fondent » les unes dans les autres comme autant de « masques furtifs » ou d' « apparences fugitives » (p. 761). Une inquiétante pente de l'esprit, la capacité incontrôlée de voir les parentés en même temps que les singularités, incline les figures vers et dans les autres : « Les contours de leurs figures variaient comme la flamme d'une lampe, et à tout moment quelque chose de l'une passait dans l'autre : le sourire, la voix... s'échangeaient... » (p. 772). Et le « rêve » entretient l'impression, ou l'illusion, que l'attention pourrait parvenir à se donner sans se disperser à ces séries, à cette multiplicité : ces images alors « apparaissaient distinctement à la fois, comme si mes facultés d'attention s'étaient multipliées sans se confondre... » (p. 767). Selon une autre comparaison, ces figures « défilaient, s'éclairant, pâlisant et retournant dans la nuit comme les grains d'un chapelet dont le lien s'est brisé » (p. 796). Le rêve est l'occasion de l'apparition des figures, mais il est aussi le lien de leur plus grande labilité. Or, par moments, les images du rêve « se fixent » : « Je vis ensuite se former vaguement des images plastiques de l'antiquité qui s'ébauchaient, se fixaient... » Ce vocabulaire d'artiste suggère qu'il s'agit peut-être de fixer les images comme on le ferait avec un fixatif ; en tout cas de leur assurer quelque durée, une permanence proche de celle, plus inquiétante, de l'idée fixe (c'est ainsi qu'est nommée, au début du chapitre III de la première partie, l'idée qu'a le héros d'être à la veille de sa mort). Le personnage cherche avant tout à échapper à la confusion (« Je n'eus d'abord que des rêves confus... », p. 781), cet état où la vue, débordée, ne percevait plus les nuances. Ainsi quand il voit tous les personnages de son rêve vêtus de blanc : « La blancheur qui m'étonnait venait peut-être... d'un jeu de lumière où se confondaient les teintes ordinaires du prisme » (p. 770). L'enjeu de cette recherche d'une perception distincte n'est pas laissé dans l'ombre : ce qui se perdrait avec elle, ce serait certes l'image adorée, la divinité à laquelle sa vie propre est attachée ; mais aussi sa propre individualité, cette « individualité farouche » qu'il admire et envie à la race vue dans un de ses rêves, race mêlée à la foule d'une grande ville, et distincte d'elle (p. 768). L'entreprise, avec toute la violence que nous lui avons vue, suppose une croyance, ou plutôt la volonté de croire (« le besoin de croire », p. 799), et comme la volonté de vouloir. Le rôle désespérément attribué à la volonté est de suppléer une distinction et une fixité qui s'effondrent, comme s'effondre la possibilité même de rêver au sens habituel du terme. Perdu dans les rêves et hors d'eux à la fois, le personnage avec lequel le Nerval d'*Aurélia* ne peut tout à fait rompre cherche à l'intérieur même des rêves le modèle de la fixité. Ainsi quand, au sortir d'une vision, il entreprend de « fixer » en images colorisées sur les murs les figures qu'il a vues (p. 775). Ce travail est bien sûr proche de l'écriture littéraire ; et, dans *Sylvie*, le narrateur dit avoir « entrepris de fixer dans une action poétique les amours du peintre Colonna » (p. 621), puis, parlant du récit que le lecteur vient de

lire : « J'ai essayé de les [les chimères] fixer sans beaucoup d'ordre » (p. 624). Fixer, c'est aussi écrire, voire dessiner en écrivant avec des mots aptes à suggérer et les figures et leurs passages incessants des unes aux autres, les transfigurations. C'est par là donner une stabilité et une durée à un univers d'images et de pensées que leur fluidité emporte.

Si l'on voulait recomposer, à partir de ce verbe « fixer », l'esthétique du dernier Nerval, il faudrait comprendre comment il veut, non pas immobiliser ou isoler des figures, mais leur laisser à l'intérieur même de ce que suggèrent la phrase ou le vers, la possibilité de communiquer entre elles et de s'apparenter dans un mouvement suspendu, à travers une architecture dont la fermeté équilibre la fluidité. C'est ce que de brillants commentateurs ont su faire voir dans le jeu entre développement des images et ligne brisée des récits, ou dans les structures délicates et cristallines des *Chimères* (Georges Poulet, Paul Bénichou, Jean-Pierre Richard, Lucette Finas).

Mais « fixer », c'est aussi agir directement sur les images et sur le mouvement qui les emporte, au moment où il se produit. Rêver ne sera pas laissé en paix. Il faut surprendre un mouvement et le diriger ou l'orienter, sans qu'on puisse dire si cette entreprise est la cause de la désorientation que subit le personnage, ou si c'est parce qu'il se sent désorienté qu'il décide d'y recourir. En tout cas, Nerval ne se contente pas d'attendre du rêve qu'il lui désigne une direction, une signification ; ce n'est là qu'une sorte de premier moment, de première approximation du but recherché : « interroger le sommeil » (p. 781), « percer le mystère du rêve » (p. 753, 787), « chercher le sens de mes rêves » (p. 823). Plus profondément, le secret que recèlerait le rêve, s'il peut être bien sûr le chiffre d'un destin, serait le secret de ce que Nerval appelle « la fusion », par quoi il entend, derrière la métallurgie ésotérique sur laquelle nous éclaire le *Voyage en Orient*, le processus ou le lieu même de l'engendrement des images, des figures à la fois distinctes et apparentées. Entrer vivant dans le feu central, celui de sa propre pensée, permettrait d'échapper à la confusion en voyant se faire les figures, en gardant les yeux ouverts au contact d'une incandescence intérieure. C'est ce que représentent plastiquement plusieurs des visions d'*Aurélia*, que le regard du personnage épie (et suscite) sans se satisfaire des images, mais en essayant d'apercevoir le secret de la fabrication, des combinaisons, des métamorphoses : « la génération des couleurs et le sens des nombres » (p. 758) ; « j'avais vu les images se diviser et se combiner en mille aspects fugitifs » (p. 767) ; « comment établir les centres individuels émanés d'eux [des parents], — dont ils émanent, comme une *figure* animique collective, dont la combinaison serait à la fois multiple et bornée » (p. 767) ; « demander compte... au soleil des couleurs qu'il produit » (*ibidem*) ; et, à propos du lama modelé en glaise et « traversé d'un jet de feu », avec la végétation instantanée » qui vient le recouvrir : « chef-d'œuvre, où l'on semblait avoir surpris les secrets de la création divine » (p. 785). A mi-chemin entre la création divine — celle du monde et des choses — et la création plastique humaine — ici le lama, produit de « l'industrie » —, il y a la création des images dans un cerveau génial, œuvre dans laquelle son créateur ne se reconnaît pas lui-même.

Mais il ne s'agit pas que d'assister à l'engendrement des formes et des êtres. Cet engendrement a été faussé — ainsi le veut le délire — et il convient d'intervenir

pour le rectifier et opérer une « régénération » (p. 809) : « Une erreur s'était glissée, selon moi, dans la combinaison générale des nombres » (p. 808). Or l'engendrement n'est pas purement mécanique, automatique, il résulte du vouloir des êtres eux-mêmes, de leur conspiration pour l'harmonie. « Levant les yeux vers les arbres, il me semblait que les feuilles se roulaient capricieusement de manière à former des images de cavaliers et de dames... » (p. 809). Ici c'est la volonté capricieuse des feuilles, orientées vers le Bien ; à d'autres moments, c'est dans les images du rêve que Nerval surprend (nous avons déjà rencontré ce terme) l'exercice de volontés associées ou contraires. Il est certes apte à reconnaître dans le rêve une sorte d'automatisme psychique qui « continu[e] la probabilité » des impressions reçues pendant la veille (p. 763) ; c'est qu'alors il considère les choses avec sa merveilleuse lucidité, rapide, analytique et comme imprégnée d'ironie. Mais, à d'autres moments du récit, il préfère se mêler intimement au spectacle du rêve. Il constate alors, entre lui rêvant et tel personnage de son rêve, une étrange affinité : « Il me semblait plus précisément vivant que les autres, et pour ainsi dire en rapport plus volontaire avec mon esprit » (p. 766). Qu'est-ce que ce rapport « volontaire » ? Le sens obvie est que ce personnage, son oncle, est tourné plus attentivement vers le personnage du rêveur, auquel il vient révéler le secret de l'immortalité, en répondant à ses questions pressantes et naïves. Par sa volonté bienveillante, ce personnage révèle au rêveur ce que ce dernier n'aurait pas le pouvoir de connaître par lui-même. Mais ce mot, « volontaire », soudain pivote et vient présenter son autre versant. C'est le rêveur lui-même qui, parce qu'il se tourne avec intensité et volonté vers ce point de son rêve, en reçoit — parce qu'il les fabrique au fur et à mesure — les éclaircissements attendus. « Je ne puis dire que j'entendisse sa voix ; seulement, à mesure que ma pensée se portait sur un point, l'explication m'en devenait claire aussitôt, et les images se présentaient devant mes yeux, comme des peintures animées. » La révélation est indissociable du mystère de l'illusion, de la capacité de s'illusionner soi-même dans le rêve. Un peu plus tard en effet, l'oncle, ayant pris l'aspect d'un jeune homme, « recevait plutôt de moi les idées qu'il ne me les communiquait » (p. 768). Observé avec trop de perspicacité, le rêve se réoriente alors et produit d'autres images, comme pour retarder le moment où la volonté du rêveur, trop obstinément tendue, pourrait le mener face à lui-même et à sa propre puissance : puissance qui, comme un « double », le dépossède de lui-même.

Rêve, vision, inventions spéculatives et érudites : à ce point de l'aventure ces diverses activités de la pensée ne sont pas distinguables. Ainsi, aux chapitres VII et VIII de la première partie, le « système d'histoire » rédigé par le héros lors de son internement se différencie peu des rêves qu'il dit avoir faits alors. Ce sont des « images qui se montrèrent tour à tour devant mes yeux » (p. 780). Or, si dans ces rêves l'action de la volonté est reconnue, y compris de la volonté du rêveur en quête de la vérité, le personnage ne tarde pas à s'apercevoir du danger que cela comporte. Il peut certes « s'identifier » à la nature qui agit sur lui et donc, devenant lui-même actif et libre, se rapprocher de sa propre volonté ; mais que se passerait-il si une autre intelligence, égale à la sienne, décidait de profiter de la correspondance universelle pour diriger ses rêves et ses pensées, voire sa vie, *de l'extérieur* ? « Je frémis en songeant que ce mystère même pouvait être surpris. “ Si l'électricité, me dis-je, qui est le magnétisme des corps physiques, peut subir une direction qui lui impose des lois, à plus forte raison les esprits hostiles et tyranniques peuvent asservir les

intelligences...” » (p. 810-811) Découvrir les « lois » de l'électricité, c'est se mettre en position de la maîtriser ; trop bien comprendre le rêve (au point de ne plus pouvoir vraiment rêver), c'est savoir le conduire là où l'on veut ; mais c'est aussi courir le risque de voir sa pensée, conçue sur le modèle d'un fluide universellement répandu, captée et dominée par un mauvais vouloir. A l'approche du secret ultime, la terreur surgit...

Réveils différés

Lui-même observateur passionné du réveil et des sommeils, Proust a reconnu en Nerval un parent. Il a su voir ce qu'avaient de singulier les réveils chez Nerval, et quelle part de sa folie et de son art y était impliquée. Il rappelle par exemple que le très beau chapitre VI de *Sylvie*, la visite à la maison de la tante où les deux adolescents vont se déguiser en mariés, doit sans doute son charme à la nuit de vagabondage qui l'a précédée : « Cette nuit-là », écrit-il, « il n'a encore pas dormi, qu'un moment à la belle étoile, et d'un étrange sommeil où il percevait encore les choses, puisqu'il se réveille avec les sons de l'angélus dans l'oreille, qu'il n'a pas entendus. » (*Contre Sainte-Beuve*, Pléiade, p. 238.) Le narrateur de *Sylvie*, écrit Proust, est « pour ainsi dire détaché de la réalité par cette nuit d'insomnie » ; et il parle, en connaisseur, de « ces matinées bénies, creusées (par une insomnie, l'ébranlement nerveux d'un voyage, une ivresse physique...) dans la dure pierre de nos journées » (*Ibid.*, p. 239).

Le personnage-narrateur d'*Aurélia*, n'allons pas lui non plus l'imaginer comme un homme que des rêves éclatants viennent visiter au cœur d'un profond sommeil. Il rêve *au lieu de dormir*, le plus souvent, dépossédé de la différence entre rêve et sommeil : ou plutôt, cette différence se réduit au minimum : le rêve inclus dans le sommeil, situé dans la nuit en tout cas, est « plus dégagé des éléments extérieurs » (p. 763) que la rêverie ou les visions vigiles. La réalité y offre moins de résistance au désir de croire (de croire par exemple à l'existence de la divinité, ou à l'existence éternelle des âmes). Expulsé du sommeil et venant à sa place, le rêve n'a besoin, pour se développer, que de l'écran noir de la nuit. Il en va de même pour le narrateur de « La Pandora », où se succèdent ces deux phrases qui unissent clairement insomnie et rêve : « ... Je ne pus dormir de la nuit. Je la [la Pandora] voyais dansant toujours... » (p. 743). Et la lettre V à Aurélia, dans le récit d'une aventure galante, dit très gaiement selon quelle pente l'insomnie, réputée plus naturelle que le réveil puisqu'elle ne requiert pas d'intervention extérieure à l'esprit, vient se substituer à lui : « Il faudra donc vous réveiller bien avant le soleil, le pourrez-vous ? D'abord, lui dis-je, il y a un moyen fort naturel, c'est de ne pas dormir du tout » (p. 836-837).

Le narrateur d'*Aurélia*, parce qu'il le veut, est en proie à la continuité, à l'« épanchement ». Dès lors, il peut écrire : « Je n'étais plus séparé d'eux [les morts aimés] que par les heures du jour. J'attendais celles de la nuit dans une douce mélancolie » (p. 771). Alors que l'homme soumis à l'alternance de la veille et du sommeil es

séparé de lui-même par une non-coïncidence qui en quelque sorte lui incombe et qu'il ne peut résoudre, ici la seule et vague séparation est le fait des heures ; et la « mélancolie », sentiment par excellence apte à lier le révolu au présent, à enchaîner les heures, l'ouvre à ses visions sans discontinuité effective. Ainsi s'éclaire un passage des « Mémoires » que nous avons déjà cité : « Une mélancolie pleine de douceur me fit voir les brumes colorées d'un paysage de Norvège... » (p. 822). La mélancolie est le nom donné à ce passage que rien n'arrête ni ne fixe : « Du dimanche au dimanche enlace tous les jours dans ton réseau magique... » (p. 819).

Très tôt en effet, Nerval n'a pu s'empêcher d'opter pour la continuité, pour la continuation du sommeil dans la veille. Un poème paru en 1832, « Le réveil en voiture », décrit la prolongation au-delà du réveil de l'agitation mentale du rêve : le paysage, comme dans une prophétie biblique, est soulevé, « Et les monts enivrés chancelaient... J'étais en poste, moi, venant de m'éveiller ! » (p. 44). Ou bien c'est, dans *Sylvie*, le mouvement inverse qui fournit le ressort du récit : poursuivre dans la nuit, en voiture de poste, le voyage dans le passé que la lecture d'un entrefilet de journal avait inopinément amorcé. Le narrateur, couché mais ne dormant pas, « plongé dans une demi-somnolence... où l'esprit résiste encore aux bizarres combinaisons du songe » (p. 594), prolonge par sa décision d'aller au bal de Loisy une ligne de pensée que le sommeil ou le rêve risqueraient d'interrompre. Il se rappelle alors la nuit merveilleuse dont parlait Proust : « Je résolu de ne pas aller plus loin et d'attendre le matin, en me couchant sur des touffes de bruyère » (p. 602). « Ô nuit ! J'en ai peu connu de plus belles », disait même une variante du ms. A. Marie. Le narrateur avait semblé dormir, puis s'éveiller : « En me réveillant, je reconnus peu à peu... » Mais cette impression sera démentie, ou nuancée, par la phrase que relevait Proust, phrase où une fine psychologie du réveil permet d'enlacer au spectacle du jour les bruissements confus perçus par le dormeur du bois : « Le tintement de la cloche du matin était encore dans mon oreille, et m'avait sans doute réveillé. » Le réveil, ici, précède la conscience du réveil, et symétriquement les sensations enregistrées pendant le sommeil se prolongent dans la veille, comme si le personnage gardait du sommeil dans sa veille, comme si une zone de nuit, dans sa conscience, préservait des impressions antérieures. Déjà, dans *Octavie*, le réveil apparaissait comme l'occasion de renforcer les aspirations caressées pendant le sommeil ; réveil qui, au lieu de dissiper le rêve, lui permet de survivre au sommeil : « Tous les jours en m'éveillant j'aspirais d'avance l'âpre senteur des marronniers alpins » (p. 639). *Octavie*, d'ailleurs, contient comme *Sylvie* le récit d'une promenade succédant sans interruption à une nuit sans sommeil. « Allons la retrouver », se dit le héros en pensant à Sylvie (p. 603). Mais celle-ci est déjà « levée depuis longtemps ». Entre les deux jeunes gens, c'est alors un significatif concours de vigilance, dont le héros exulte de sortir vainqueur : « Vous voilà, paresseux, dit-elle avec un sourire divin, je suis sûre que vous sortez seulement de votre lit ! » Je lui racontai ma nuit passée sans sommeil... » (p. 603). C'est dans l'absence de sommeil qu'on sent battre le cœur du récit, avec le bal, heure singulière où le temps bascule, heure du non-sommeil : « A cette heure, que fait-elle ? Elle dort... Non, elle ne dort pas ; c'est aujourd'hui la fête de l'arc, la seule de l'année où l'on danse toute la nuit » (p. 598). Avec aussi des pointes vives où se marquent l'impossibilité et même le refus des divisions temporelles et de l'interruption des pensées : « Je n'avais nulle envie de dormir » (première phrase du chapitre IX).

Dans *Sylvie* néanmoins, l'inquiétante lutte contre le sommeil n'est que discrètement indiquée ; il fallait la sensibilité de Proust* pour en relever et en apprécier les signes. Dans *Aurélia* au contraire, le personnage ouvertement maladif est livré à l'insomnie, qui ne fait qu'un avec son errance désorientée. Dès lors, le rêve à proprement parler l'abandonne. « Un soir, je crus avec certitude être transporté sur les bords du Rhin... » (p. 763). La notation « un soir », si incongrue, nous en avertit. Il n'y a pas de rêve, parce qu'il n'y a pas eu d'entrée dans le sommeil, si l'on définit l'entrée dans le sommeil comme cette rupture dont nous ne recevons la nouvelle que rétrospectivement, dans la surprise du réveil. Pourtant l'on doit quelquefois, mais sans certitude (Nerval motive lui-même, par l'agencement de ses phrases, cette incertitude du lecteur), reconnaître qu'il y a rêve. Soit parce que le texte l'affirme (« Cette nuit-là, je fis un rêve qui me confirma dans ma pensée », p. 757 ; « Un rêve que je fis encore me confirma... », p. 771) ; soit parce qu'un réveil intervient pour briser une série, et la désigner comme rêve : « Le cri d'une femme, distinct et vibrant, empreint d'une douleur déchirante, me réveilla en sursaut ! » (p. 786-787).

Mais précisément, cette inflexion du récit, qui devrait rendre possible la distinction du rêve et de la réalité, les enlace à nouveau, inextricablement. C'est en effet du sein même du rêve qu'a surgi cette voix qui devait ramener au réel : « Elle n'appartenait pas au rêve... je suis encore certain que le cri était réel... » Encerclé par le rêve, le réel est contaminé et inondé par lui. D'ailleurs, un « réveil » précédent se conformait à la même structure de déception et d'incertitude : « — Je ne pus m'empêcher de pousser des cris d'effroi, qui me réveillèrent en sursaut » (p. 758) : c'est bien souvent de cette façon que l'on échappe aux cauchemars, en effet ; mais, dans le contexte institué par Nerval, le réveil suscité du fond du sommeil prend une signification particulière. Il est comme la ruse qui évite le vrai réveil.

Un passage étrange, rapportant certaines des idées délirantes du héros enfermé dans « une maison de santé située hors de Paris », permet de mieux voir en quoi peut consister ce réveil qui n'en est pas un, et grâce auquel la confrontation directe avec le réel, la désillusion, est évitée. « *Pour moi déjà, le temps de chaque journée semblait augmenté de deux heures : de sorte qu'en me levant aux heures fixées par les horloges de la maison, je ne faisais que me promener dans l'empire des ombres* » (p. 810). Ce texte mérite réflexion. Une fois de plus, le cadre fourni par les « heures fixées », loin d'empêcher l'égarement, l'accentue, comme si souvent pour Nerval : chaque heure revient chaque jour avec un nom identique, Les heures s'enchaînent en un cercle vertigineux, et chaque heure — parce qu'elle est « l'heure » — réitère

* Proust, néanmoins, se trompe sans doute quand il attribue à Nerval sa propre aptitude à se regarder céder au sommeil. « Il décrit sa folie », écrit-il, « au fur et à mesure qu'il l'éprouve, au moins tant qu'elle reste descriptible, comme un artiste noterait en s'endormant les états de conscience qui conduisent de la veille au sommeil, jusqu'au moment où le sommeil rend le dédoublement impossible ». (*Contre Sainte-Beuve*, p. 234.) Au contraire, la composition de *Sylvie* comme celle d'*Aurélia* reposent sur la désignation, à la fin de chacun des récits, d'un état de relative « désillusion », de santé précaire, à partir duquel le narrateur, se retournant sur ses expériences passées, peut les regarder avec une ironie atténuée, presque incrédule, apparente par exemple dans cette phrase rapportant un épisode délirant : « Une nuit, j'allai souper dans un café du boulevard et je m'amusai à jeter des pièces d'or et d'argent » (p. 804). Cette phrase n'est pas conçue « au fur et à mesure » ni « en s'endormant » ; elle suppose rupture et rétrospection. La force du « je m'amusai » tient à une sympathie sans complaisance, capable d'aller chercher dans le passé un geste et un état d'esprit, pour les montrer au lecteur, pour le faire s'étonner de leur réalité.

la précédente et anticipe sur la suivante. Pour qui est égaré dans le temps, parce que pour lui les réminiscences déstabilisent et déréalisent le présent, le retour des heures est un facteur supplémentaire d'incertitude, l'institution d'un réseau d'échanges sans fin, sans fixité. Quant aux deux heures supplémentaires, voir, dans la dédicace des *Filles du Feu* à Alexandre Dumas, cette notation éclairante : « La chaîne était brisée et marquait les heures pour des minutes » (p. 494). Ici, ce motif se précise en se localisant autour du réveil, zone cruciale puisque c'est là que doivent se départager et se définir par exclusion mutuelle la réalité commune et l'illusion individuelle. Or, exalté par le sentiment d'avoir subi une « initiation sacrée », le personnage croit disposer d'une marge supplémentaire, d'un surcroît de temps pendant lequel, s'étant levé et se promenant dans la maison, il n'est pourtant pas pleinement éveillé, pas pleinement exposé au réel : « Je ne faisais que me promener dans l'empire des ombres. » Il jouit certes de la supériorité de qui est seul éveillé parmi les ombres (supériorité que recherchaient plaisamment les personnages de *Sylvie*) ; mais cet éveil est curieusement incomplet ou atrophié. Il ouvre sur le sommeil des autres, sur un monde endormi, sans relief, un monde d'où la vivacité de l'attention est bannie : « *Les compagnons qui m'entouraient me semblaient endormis et pareils aux spectres du Tartare jusqu'à l'heure où pour moi se levait le soleil.* » Jusqu'à cette heure — indépendante, on le voit, des « heures fixées », et comme flottante par rapport à elles — la nuit continue pour lui à s'étendre, elle déborde dans le jour qu'elle éclaire d'une sorte de lumière noire et spectrale. Doué d'une vigilance ininterrompue, le héros qui ne s'éveille pas, mais se lève simplement, voit sa supériorité retournée en un appauvrissement crépusculaire, de la même façon que sa propre somnolence est projetée sur ses compagnons. Familier du spectral, il s'y « promène », regardé par la douce ironie du récit, séparé du réel par sa propre toute-puissance, par la toute-puissance de sa propre pensée, apte même à commander aux astres. « *Alors, je saluais cet astre par une prière, et ma vie réelle commençait.* » Comment mieux dire que sa « vie réelle » est liée, non pas à son éveil, mais à celui des autres ?

N'ayant pas dormi, être éveillé quand les autres dorment. C'est la terrible supériorité du Christ sur ses disciples endormis : « Mais ils dormaient toujours !... Rêvant d'être des rois, des sages, des prophètes.../ Mais engourdis, perdus dans le sommeil des bêtes... » (« Le Christ aux Oliviers », p. 705.) C'était aussi le secret du charme inquiétant de *Sylvie*, on l'a vu (chapitre IX : « Je n'avais nulle envie de dormir... Tout le monde dormait, fatigué de la fête. »). Dans *Aurélia*, cet escarpement lui-même s'est renversé, s'est résorbé, a perdu son sens. La proliférante activité de l'esprit a tout recouvert. L'éveil n'est plus dépouillement, il est devenu accumulation. L'esprit qui s'obéit à lui-même dans le rêve ne trouve plus d'accès à la simple contingence des choses. Rêve et réveil s'homogénéisent, comme dans le passage qui précède immédiatement les « Mémorables », et qui commence par « Cette nuit-là, j'eus un rêve délicieux... », pour se clore sur l'expression symétrique : « La joie que ce rêve répandit dans mon esprit me procura un réveil délicieux » (p. 816-817). Le réveil, pris dans le rêve, est alors l'occasion d'un appel, non à la réalité du réel, mais à la matérialité du rêve : « Je voulus avoir un signe matériel de l'apparition qui m'avait consolé et j'écrivis sur le mur ces mots : “ Tu m'as visité cette nuit.” » Dans ce passage terrible, dont un brouillon montre assez qu'il a été consciemment tra-

vaillé par un esprit lucide, le désir de croire est vu, montré dans son irrésistible puissance, qui est aussi dépossession. Ce qui le regarde et le fait voir, c'est — presque invisible, si le lecteur s'y laissait prendre — le profond scepticisme de Nerval, son incapacité à se laisser fixer dans une seule croyance. Sympathie pour toutes les croyances, y compris pour celle qui constitue le rêve — mais sans privilège. Sans cela on ne pourrait comprendre que Nerval ait écrit ce « J'écrivis sur le mur ces mots : " Tu m'as visité cette nuit " », où apparaît en pleine lumière, avec tout son relief, l'attachement à l'illusion.