

TEMPORALITÉ ET SPATIALITÉ DANS LE DISCOURS ONIRIQUE NERVALIEN  
UNE ANALYSE DE SYLVIE

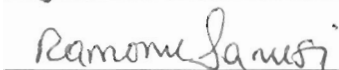
by

Adina S Ochiana  
A Thesis  
Submitted to the  
Graduate Faculty  
of  
George Mason University  
in Partial Fulfillment of  
The Requirements for the Degree  
of  
Master of Arts  
Foreign Languages

Committee:



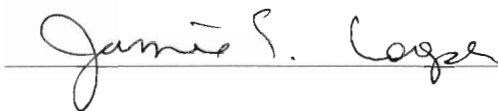
Director







Department Chairperson



Dean, College of Humanities  
and Social Sciences

Date:



Spring Semester 2008  
George Mason University  
Fairfax, VA

Temporalité et spatialité dans le discours onirique nervalien  
Une analyse de Sylvie

A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts at George Mason University

By

Adina S. Ochiana  
Bachelor of Arts  
A.I.I.Cuza University, 2004

Director: Jeffrey T. Chamberlain, Associate Professor  
Department of Modern and Classical Languages

Spring Semester 2008  
George Mason University  
Fairfax, VA

## DÉDICACE

Je dédie cette étude à mon meilleur ami, Abhishek, pour son soutien inconditionnel et à mes élèves talentueux de Kirov Academy of Ballet of Washington, D.C. qui m'ont inspiré avec leur sensibilité et leur persévérance.

## REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier Dr. Chamberlain pour ses encouragements et ses conseils inspirateurs pendant mes études à George Mason, et surtout pour avoir enseigné des cours captivants à la fin du jour, dont je me souviendrai à jamais.

Merci à Dr. Daniels pour le respect, l'espoir et la confiance qu'il prête à ses étudiants. Merci aussi à Dr. Sanusi pour avoir consenti de faire partie de ce comité et j'exprime mon regret de n'avoir pas pu suivre ses cours sur la littérature africaine. Finalement, merci à Dr. Gilbert et à Dr. Ricouart pour leurs cours vraiment intéressants.

Ce que je prends avec moi du Département de Langues Modernes et Classiques de George Mason, c'est la détermination et le courage d'aller toujours plus en profondeur et trouver des sujets inouïs, ou au moins, d'essayer de trouver quelque chose d'exquis, parce que c'est souvent que le chemin inspire des sentiments plus intenses que les trouvailles.

## TABLE DES MATIÈRES

Résumé.....	vi
1. Introduction.....	1
2. Temporalité.....	4
2.1 L'instabilité temporelle.....	5
2.1.1 Imparfait-le temps de la permanence.....	6
2.1.2 Obscurité-Lumière.....	8
2.1.3 La voie moyenne.....	11
2.1.4 Présent-passé.....	12
2.2 « A la recherche du temps perdu » - un simulacre ?.....	17
2.2.1 Le point de départ.....	19
2.2.2 Retour à la mythologie.....	20
2.2.3 L'axe temporel.....	22
2.2.4 La durée intérieure.....	23
2.3 Techniques temporelles.....	23
2.3.1 Le moment de la narration.....	23
2.3.2 La vitesse.....	25
2.3.3 La fréquence et l'ordre.....	27
2.3.4 Techniques cinématographiques.....	28
2.3.5 Digressions.....	29
3. Spatialité.....	31
3.1 Typologies de l'espace.....	31
3.1.1 L'espace fantastique.....	32
3.1.2 Le monde médiéval.....	34
3.1.3 L'espace enfantin.....	37
3.1.4 Topographie.....	39
3.2 Le reflet.....	41
3.2.1 Le miroir.....	42
3.2.2 L'eau.....	43
3.2.3 Le regard et la distance.....	45
3.3 Microcosme-macrocosme.....	46
3.3.1 Le leitmotiv du théâtre.....	47
3.3.2 Espace clos – Espace ouvert.....	48

3.3.3	La végétation.....	50
3.4	Géométrie de l'espace.....	51
3.4.1	Verticalité – Horizontalité.....	52
4.	La vie comme un rêve/rêverie.....	54
4.1	La femme « infini ».....	56
4.2	Le thème du doublement.....	58
4.3	La mise-en-abîme.....	61
4.4	Circularité.....	62
5.	Conclusion.....	65
6.	Ouvrages consultés.....	68

## RÉSUMÉ

Adina S. Ochiana, M.A.

George Mason University, 2008

Thesis Director: Dr. Jeffrey T. Chamberlain

Cette étude essaie de répondre à la question: comment le temps et l'espace sont utilisés dans le cadre du discours onirique nervalien ? Ma démarche a suivi de près le fonctionnement, les caractéristiques et l'évolution de ces deux composantes du récit. La première partie vise l'aspect temporel qui assure l'instabilité et l'obscurité du discours onirique, les techniques temporelles employées et un parallélisme avec *le temps perdu* de Marcel Proust.

La deuxième partie établit une typologie des espaces favorables de l'oniricisme et des symboles associés, et identifie des éléments de géométrie de l'espace et leurs significations. La troisième partie est une collection des composantes essentielles du discours nervalien qui mélange le temps, l'espace et l'onirique : la femme, le doublement, la mise-en-abîme et la circularité. Ces ingrédients constituent la structure qui permet la transposition sur papier de la quintessence des pensées nervaliennes.

## 1. Introduction

Ce papier se veut une étude approfondie de l'un des livres les plus complexes de Gérard de Nerval, Sylvie, et l'identification des marques du discours onirique avec une focalisation sur la temporalité et la spatialité du récit. Le choix de l'auteur a été fait à la suite de mes préférences envers ce genre littéraire et du contexte historique. Personnellement, je trouve le XIXe siècle le plus innovateur et riche dans la diversification des intérêts dans le plan de l'écriture, grâce à l'intersection des arts avec l'économique, le social, et le psychologique. C'est un siècle marbré d'innovations. Nerval a apporté sa pierre dans la solidification des significations des rêves et a ouvert les portes pour les recherches des Surréalistes sur l'inconscient. Il a amené sur la même table, pour un dialogue équilatéral le rêve, la vie et la linguistique. Cette étude est aussi la reprise d'un désir abandonné, suivant un cours sur le discours onirique à l'université, d'aller plus en profondeur pour découvrir les mécanismes de ce genre littéraire.

Le choix de ce livre est venu naturellement après avoir remarqué l'opinion partagée de plusieurs critiques littéraires que Sylvie a une structure extrêmement complexe, parce que j'aime les livres qui constituent des sources incessantes d'inspiration pour les hommes de lettres, et Sylvie en est une. Je prends la liberté d'utiliser une citation qui appartient à Umberto Eco pour mettre en évidence les sentiments que j'éprouve



envers ce livre « Every time I pick up Sylvie, even though I know it in such an anatomical way, I fall in love with it again, as if I were reading it for the first time. » (Eco 12). Avec chaque lecture Sylvie dévoile de nouveaux aspects ; en fait, la composition du livre force par l'intérêt qu'elle suscite, la relecture. Le temps et l'espace sont deux aspects qui peuvent être analysés dans toute œuvre. Dans le discours onirique, ces deux caractéristiques constituent non seulement les composantes principales mais aussi les piliers qui supportent la construction du récit.

La première partie vise l'aspect temporel du récit avec une concentration sur l'instabilité temporelle en ce qui concerne l'alternance des temps passés avec le présent et l'appartenance de ces temps au monde réel ou au monde des rêves. Le temps chez Nerval est caractérisé par la fluidité ; l'instabilité ne résulte pas du manque d'un élément ou par la domination d'un autre, mais des oscillations continues à travers la nouvelle et de l'incapacité de fixer des moments sur l'axe temporel. On se sent attrapé *au milieu* du temps : les événements se passent pendant le crépuscule ou à l'aube. La nuit est le temps par excellence des rêves, mais elle n'est jamais totalement obscure ; des éléments matériels extérieurs ou la présence féminine jettent des coups de lumière sur les choses, pas pour les éclairer mais pour stimuler l'imagination et pour garder le mystère. Le temps du récit est évidemment au présent, mais le temps de l'histoire est situé dans le passé. Je considère Nerval le précurseur de Proust dans son essai de retrouver le temps passé. La différence entre les deux grands écrivains c'est que Proust retrouve le temps grâce à la mémoire affective, au goût et à l'odeur, tandis que Nerval retourne dans le temps par la rêverie mais il échoue de trouver la femme idéale. Ce qui déclenche la rêverie chez

Nerval, c'est la vue d'un journal, de nouveau l'un des cinq sens humains aide le retour dans le temps. Je conclus cette partie avec une analyse des techniques temporelles utilisées par Nerval.

Dans la deuxième partie je parle des caractéristiques et des typologies de l'espace onirique qui supposent l'existence de deux plans qui s'intersectent : imaginaire et réel. L'espace présenté avec prédilection est donc, celui d'un monde perdu : l'univers de l'enfance ou l'univers médiéval accompagnés par des éléments de l'espace fantastique. L'espace onirique implique l'existence d'un monde parallèle, retrouvable dans le reflet de l'eau, du miroir et de l'œil, qui symbolisent le double. La topographie de l'espace dans Sylvie relève une prédominance de la forêt, métaphore du texte et des nombreux moyens de le lire (Eco, 30) et une préférence pour l'espace clos qui encourage la rêverie en défaveur de l'espace ouvert.

La troisième partie se concentre sur la distinction entre rêve et rêverie. La rêverie a au centre de sa composition l'image de la femme comme motif de la recherche du temps passé. La femme est omniprésente dans l'espace imaginaire comme dans celui réel. Les autres personnages font partie d'un espace, en fonction de leur appartenance à une catégorie sociale. La mise-en-abîme est le moyen de passer d'un plan à l'autre, dans un procès continu. La structure circulaire du récit crée une atmosphère déroutante « Mais Gérard a trouvé le moyen de ne faire que peindre et de donner à son tableau les couleurs de son rêve. Peut-être y a-t-il encore un peu trop d'intelligence dans sa nouvelle.... » (Proust 196).

## 2. Temporalité

« Sylvie, c'est l'histoire d'un homme qui se trompe dans sa recherche de l'idéal, » écrivait Georges Poulet (1971 :14) en faisant référence au thème du récit, et à juste raison. Je voudrais y ajouter un autre aspect que je trouve le plus important en Sylvie - il s'agit de l'*effet de broderie*. La recherche de l'idéal est le prétexte du narrateur pour créer ce réseau complexe de liens temporels, parce que le thème de l'évasion de la réalité dans le rêve était commun parmi les Romantiques. Ce que Nerval apporte d'unique c'est la structure qu'il donne à son histoire, l'usage des éléments temporels, le leitmotiv de l'éternel retour et l'effet de la mémoire affective. Tous les souvenirs, les voyages et les digressions sont des éléments de dentelle qui embellissent le discours en lui donnant un aspect artistique et fonctionnel qui attire le regard du lecteur et réussit à l'inclure dans cette quête.

Le narrateur crée un labyrinthe du temps qui représente l'épreuve la plus difficile pour le lecteur qui veut comprendre exactement tout ce qui se passe le long du récit. N'importe combien on est dédié à suivre le fil narratif, on se sent toujours perdu et forcé de retourner à la page précédente. C'est presque le même exercice que l'auteur fait en retournant dans son passé pour comprendre et retrouver ce qu'il avait perdu. Nous relisons ce que le personnage essaie de revivre et nous éprouvons la même confusion envers les circonstances. La majorité de ces souvenirs sont présentés dans un état de

rêverie. De ce point de vue, la nouvelle est divisée en deux parties ; la première raconte les souvenirs de l'enfance et fait quelques associations mythologiques, la deuxième partie raconte ce qui s'est passé dans la première partie par rapport au présent. A cause de la nature introspective et évaluative du rêve on s'attend à découvrir des confessions ou des observations plus intimes de Gérard mais cela n'arrive pas. Au contraire, le personnage semble aussi surpris et confus par les événements que nous.

## 2.1 L'instabilité temporelle

Sylvie est un artisanat de toiles d'araignée temporelles qui attrapent ses lecteurs dans les rets de sa structure nébuleuse. Les temps prépondérants sont l'imparfait et le passé simple qui transposent l'histoire dans le passé, avec quelques représentations du présent dans les dialogues et le monologue intérieur. A cause des caractéristiques du discours onirique, les fluctuations d'ordre chronologique sont parsemées partout dans le récit. On ne peut pas trouver, ni même s'attendre aux explications logiques pour ce qui se passe dans le rêve. Cela offre une excuse à Nerval de jouer avec les temps verbaux ; il utilise l'imparfait pour les descriptions généreusement détaillées et le passé simple pour accélérer l'action et l'intensité de l'événement. Mais il n'y a pas d'ordre chronologique dans Sylvie et ce fait est observable dès le début du livre. Le narrateur commence une description et s'arrête sur un objet auquel il trouve une analogie et continue avec une nouvelle histoire, ne revenant au sujet du début qu'après quelques pages, lorsque le moment favorable pour briser la narration arrive ; ce moment n'a pas de modèle à suivre, c'est pourquoi il est encore plus difficile d'en trouver les sources.

Dans la plupart des cas on ne sait pas où l'on est dans le temps et l'incertitude est double parce qu'on ne peut pas distinguer entre présent et passé, rêve et réalité : souvenir réel, imagination du présent, passé imaginé ou présent actuel. Le temps est l'élément le plus important dans Sylvie parce qu'il est moyen, composition et thème dans le récit. Nerval le façonne et lui approprie des fonctions novatrices.

### 2.1.1 Imparfait : temps de la permanence

Le discours onirique s'empare de l'imparfait pour garder cette atmosphère de permanence qui nous hante même après la fin de la lecture. Ce temps verbal transpose les personnages et les cadres du récit dans des pantins qu'il dirige avec majesté sans créer des déconforts. Le narrateur maintient l'attention du lecteur à travers le discours, en dépit des maintes digressions et permutations temporelles grâce à l'aspect duratif de l'imparfait qui garde le lecteur impliqué dans le récit en attendant un point culminant qui refuse d'arriver.

Le livre s'ouvre avec l'imparfait d'un verbe actif « je sortais. » La double valeur du verbe indique l'existence d'une action précédente. L'imparfait annonce la sensation d'inaccomplissement qui gouvernera le livre entier ; cette idée est renforcée par la proposition principale de la phrase d'ouverture qui n'est pas soutenue par une proposition subordonnée pour nous éclaircir sur les événements qui auraient pu se passer. « Je sortais d'un théâtre où tous les soirs je paraissais aux avant-scènes en grande tenue de soupirant.»<sup>1</sup> Une évolution logique de la phrase de début n'arrivera qu'au milieu du chapitre, après une série de divagations plutôt descriptives.

---

<sup>1</sup> Gérard de Nerval, Œuvres. (Paris: Gallimard, 1966) 589.

« The imperfect is a very interesting tense because it is both durative and iterative. As a durative, it tells us that something was happening in the past but does not give us any precise time, and the beginning and the end of the action are unknown » (Eco 12). De ce point de vue, le verbe *sortais* est durative, mais *paraissais* est à la fois durative et itérative parce qu'il est soutenu par l'expression temporelle *tous les soirs*, représentant de cette manière un habit du personnage masculin principal et aussi l'imparfait d'habitude associé avec l'aspect itératif. La majorité des verbes à l'imparfait sont duratives : « montions, recevait, chantait »; l'auteur gagne l'aspect itératif dans un plan plus restreint à l'aide des adverbes de temps « après, parfois, avant, autrefois, déjà, quelquefois, depuis, alors. » J'ai remarqué une tendance dans le choix des adverbes de temps qui expriment l'oscillation ou l'instabilité. D'un point de vue plus large, on observe que la structure du récit est répétitive en soi dans les constants retours dans des périodes de temps passés, mais aussi dans le développement de l'action à la même heure du jour, le temps privilégié de cette action étant la nuit.

A part les traits imperfectif et inaccompli, l'imparfait comporte aussi l'aspect sécant qui renferme une partie réelle et une partie virtuelle, sans délimitations (Riegel 294). Le personnage avoue qu'il avait vécu avec ses amis dans une période de temps assez différente : « nous vivions alors dans une époque étrange » (591). La partie réelle se situe dans le passé et elle est achevée, alors qu'il n'y a aucun indice temporel qui vise la deuxième partie, pour nous dire combien cette période a duré et quelle a été sa limite. Parce qu'elle n'a pas d'alibi qui soutienne son rôle et son influence, la deuxième moitié de l'imparfait est considérée irréaliste. La grammaire méthodique du français soutient le

point de vue de la perpétualité, « L'imparfait ne peut guère introduire à lui seul un repère temporel nouveau (en ce sens il fonctionne comme un temps *anaphorique*) » (Riegel 306). L'imparfait commence dans un point indéterminé dans le passé et se prolonge à l'infini, à moins qu'il ne soit interrompu par un autre temps verbal, et si on veut rechercher la source du déclenchement du procès, on doit toujours retourner dans le passé pour trouver la réponse.

L'usage de l'imparfait est rarement interrompu par un autre verbe appartenant aussi à un temps passé, pour introduire des informations d'un passé plus ou moins éloigné, ou pour introduire une action dans la description : « l'ombre *descendait* des grands arbres, et le clair de lune naissant *tombait* sur elle seule, isolée de notre cercle attentif. – Elle *se tut* et personne n'*osa* rompre le silence » (595). Il y a dans cette histoire « a well-calculated alternation between the imperfect and the simple past, the use of imperfect creating a dream-like atmosphere in the story, as if we were looking at something through half-closed eyes » (Eco 12). Le couple *imparfait-passé simple* est le squelette sur lequel l'auteur construit ce discours ; le passé simple est le temps des contes par excellence parce qu'il assure l'atmosphère d'un monde fantastique, propice aux éléments de surprise. Il est soutenu par l'imparfait qui est nécessaire dans la description de ce monde.

L'imparfait et le style indirect libre situent l'action dans le temps et soulignent le pouvoir fatidique du moment « Son coucou *marquait* une heure du matin, Le jour *commençait* à se faire, le soleil couchant *perçait* le feuillage » (598). Le moment où le personnage annonce le temps, on s'attend à voir quelque chose se passer ; c'est l'une des

techniques que le narrateur emploie pour maintenir l'attention du lecteur et aussi pour faire savoir que certaines choses passent à des moments seyants et qui ne pourraient se passer dans un autre moment du jour.

### 2.1.2 Obscurité-Lumière

Les jeux d'ombres, de lumières et de reflets se succèdent naturellement. Il est évident que le récit est mis sous le signe de l'obscurité grâce aux indices temporels assez nombreux dans le texte, mais Sylvie n'est pas le récit d'une obscurité totale parce que chez Nerval l'instabilité, soit-elle temporelle ou spatiale, règne. Dès la première ligne du texte on *entre dans l'obscurité du soir*, le temps que Gérard réserve d'habitude au théâtre. Cette atmosphère nébuleuse dominera tout dans le récit. Gérard admet que l'état d'enivrement angoissant qu'il appelle amour, l'accable tous les soirs « à l'heure du spectacle, pour ne me quitter qu'à l'heure du sommeil » (597). La période qui s'étale entre l'heure du spectacle et l'heure du sommeil, qu'il oublie délibérément de spécifier est la rêverie. Pour que Sylvie soit possible, l'instabilité est d'une importance capitale.

La relation entre l'obscurité et la lumière existe comme un partenariat entre l'animé et l'inanimé. Dans le discours onirique, le cadre est volontiers obscur. Les éléments qui éliminent l'omnipouvoir des ténèbres pour soutenir l'obscurité appartiennent au registre matériel : « la lampe, la torche, la chandelle », etc. Et pourtant, l'élément le plus puissant en est la présence féminine. L'actrice remplit l'espace théâtral de lumière, elle brille « dans l'ombre de sa beauté et illumine l'espace vide » (590). Dans le partenariat entre la femme et le monde extérieur, la femme est à la fois le récepteur et l'émanateur. Lorsqu'elle ne dégage pas de lumière, elle la reflète, créant ainsi un cercle



de lueur dont elle est le centre, « le clair de lune naissant tombait sur elle seule » (594). Le visage d'Adrienne reflète les couleurs du couchant du soleil et l'apparition de la lune, le passage du jour à la nuit. Si la déesse grecque Isis apparaît dans la nuit, c'est pour rappeler des « heures de jour perdues » (591) aux jeunes hommes qui essaient de s'échapper de la réalité dans les ténèbres du rêve et de la nuit et qui oublient de passer leur vie dans la réalité diurne. Ils savent bien que le jour ne peut pas leur offrir la même ivresse que les chimères de l'obscurité leur fournissent sans qu'ils déposent trop d'efforts.

L'apparence des femmes est importante dans le procès de comparaison. La couleur des cheveux est un symbole d'intrusion de l'obscurité ou de la lumière dans les ténèbres du temps. Adrienne, la blonde, apparaît seulement dans la nuit tandis que Sylvie, la brune, est présente surtout dans le jour. Le narrateur mentionne le fait qu'elle danse toute la nuit mais on la rencontre à l'aube. Il faut analyser la remarque de la tante de Sylvie à la vue de Gérard : « C'est donc un blond ! » (604). Elle continue avec l'appariement de sa nièce et de Gérard à cause de leurs cheveux opposés comme couleur. Le blond symbolise la lumière, le soleil, l'appartenance au monde des poètes et de leurs muses tandis que le brun c'est le tellurique, le monde réel. Cette opposition partage les personnages en deux plans : d'une part se trouve Adrienne, dont l'apparition fugace et irrésolue engend une image chimérique et d'autre part c'est Sylvie, fille simple, menant une vie commune dans le village : « L'une était l'idéal sublime, l'autre la douce réalité » (624). Cela établit une délimitation entre la femme et les autres personnages, elle appartient à un autre plan chimérique qui s'entrecroise avec le plan du réel dans un moment propice du jour, dans l'obscurité.

Dans le plan du réel comme dans celui de l'imaginaire, la nuit est toujours accompagnée par la lumière, « la torche des dieux souterrains, qui éclaire l'ombre » (591), pour soutenir l'obscurité. Cette paire d'images est soutenue dans le plan linguistique par le vocabulaire. L'auteur mentionne très peu le mot « jour » et dans la plupart des cas, c'est par rapport à l'obscurité. Le personnage apprend qu'il ne peut voir l'actrice « qu'après la nuit » (592); c'est l'aube, le matin, ou peut-être le jour suivant. En évitant de mentionner le nom du jour, l'auteur soutient l'imagination et le mystère.

### 2.1.3 La voie moyenne

Dans le discours onirique il n'y a pas beaucoup de dates précises, et si elles existent, elles ne sont pas d'importance majeure pour l'étude du temps. Ce sont des détails qui veulent rendre l'histoire plus vraisemblable. Les moments essentiels arrivent à des temps instables, surtout pendant le crépuscule, ou en attendant l'aube. La raison en est évidente, ce n'est pas le rêve mais la rêverie qui nous introduit dans les territoires de l'imagination. La rêverie est l'état de béatitude qui existe entre la veille et le songe, dans lequel l'homme s'abandonne aux rêves en maintenant un peu de contrôle en ce qui concerne le sujet de ses rêves ; c'est pourquoi il n'y a pas de cauchemars dans la rêverie « cet état où l'esprit résiste encore aux bizarres combinaisons du songe » (594). Le personnage n'est pas le créateur de cet univers onirique parce que le rêve n'est pas passif, il est dynamique, mais il n'est pas autonome. Des recherches de Freud sur l'inconscient et le rêve ont relevé une relation étroite entre les deux ; le rêve n'est pas indépendant de la réalité où il trouve ses racines ou son point de départ. De l'autre côté, la rêverie est à demie passive, la volonté du *rêveur* y est présente en soutenant la fluidité de

l'imagination. Donc, la différence majeure entre le rêve et la rêverie c'est que, dans le rêve l'homme n'a aucun contrôle tandis que dans la rêverie, qui peut arriver à tout instant et dans n'importe quel lieu, l'homme a le choix du sujet. La rêverie travaille sur plusieurs plans ou thèmes.

La perception de la femme n'est jamais claire. Elle peut être religieuse et actrice en même temps. Aurélie est : « belle comme le jour aux feux de la rampe, pâle comme la nuit » (590). L'auteur préfère le chemin moyen parce que les portes de l'imagination et des possibilités restent ouvertes, il peut ainsi accéder les deux plans quand il veut. L'imparfait est, comme on a déjà vu, le temps verbal qui permet ce voyage atemporel.

L'auteur aime ce qu'on peut nommer *la balance des options*. Cette balance a d'une part le refus du personnage de choisir, que j'ai identifié comme l'indifférence envers les options, « quelquefois tout était plein, quelquefois tout était vide » (589) faisant référence à la présence de la foule au théâtre et à l'attitude de détachement du personnage envers ce qui se passe sur la scène et dans les coulisses. D'autre part c'est la situation où le personnage se sent partagé entre ses désirs et ses options (l'amour pour les trois femmes), que j'ai identifié comme l'incapacité de faire un choix. Donc, on a d'une part l'indifférence et d'autre part, l'incapacité. Cela met en question son pouvoir de diriger les choses. Est-ce qu'on peut parler du choix de ne pas choisir dans ce cas ?

Les prépositions spatiales fixent le personnage dans l'espace et dans le temps. Gérard se trouve presque toujours *entre, parmi, au milieu des choses*. La phrase d'ouverture annonce la position du personnage à l'égard de son attitude ; il n'est pas dans le théâtre, lieu des apparences, ni dans la rue où s'étale la réalité cruelle. Tout au long du

récit, Gérard continue de passer son temps dans des lieux qui s'opposent comme structure : il se trouve soit à Paris, soit à la campagne, sans appartenant à aucun de ces deux endroits.

#### 2.1.4 Présent-passé

Dans Sylvie on peut toujours se rapporter au passé, à un événement antérieur. Dès le début du récit on apprend qu'il y avait « un an » et que l'histoire a des racines dans le passé qui allait nous être révélées. Nerval confesse d'ailleurs son attraction envers les périodes de temps passées dans Poésie et théâtre : « je ne puis m'intéresser aux lieux que je vois sans chercher à y faire lever le spectre de ce qu'ils furent dans un autre temps » (357). Et c'est exactement ce qu'il fait en Sylvie, il transpose les événements dans le passé et il présente les événements déjà passés d'une perspective encore plus éloignée en établissant des parallélismes avec des époques poussiéreuses. La question que je me pose est : y a-t-il un présent réel ? Le présent de narration est interdépendant des expressions temporelles : « Quelle heure est-il ? - Il est quatre heures du matin » (607).

Tenant compte de l'incertitude générale du personnage et du fait qu'il n'a pas de montre et que la pendule ne fonctionne pas, il est difficile pour nous, les lecteurs de reconnaître ce qu'il dit comme vrai et que le présent existe. L'arrivée du personnage au bal de Loisy dans huitième chapitre marque la sortie de l'imaginaire et l'abandon des souvenirs en faveur de la réalité, mais cela ne dénonce pas le retour au présent. Au contraire, la rentrée au Valois révèle l'aspect changé des choses : la maison de l'oncle, la nouvelle de la mort de la tante, le jardin, témoignages du passage du temps qui s'engouffre dans un niveau encore plus éloigné dans le passé, parce qu'il semble être

irrécupérable. Le triple changement de l'occupation de Sylvie est une autre preuve de l'effet du temps dans l'industrialisation du village. Le seul moment du récit où le présent est réel et actuel, c'est le dévoilement de Sylvie à l'égard de la mort d'Adrienne. C'est aussi la première date concrète, pas nécessairement exacte « vers 1832. »

Gérard cherche la réalité dans un monde illusoire ou peut-être qu'il crée une illusion dans un monde réel. Son oncle l'avait prévenu dans ce sens que : « les actrices n'étaient pas des femmes, et que la nature avait oublié de leur faire un cœur » (590). Les histoires que l'oncle raconte appartiennent à un passé assez éloigné. Gérard le sait et il préfère rester dans le passé où il se sent protégé, que d'apprendre la vérité du présent, « je m'étais habitué à penser mal de toutes sans tenir compte de l'ordre des temps » (590). En fait, est-ce que la vérité compte pour lui ? Considérant que Gérard a rejeté pendant une année la certitude de la vérité, dans le cas d'Aurélie, on peut mettre en question son désir sincère ou son courage de confronter la réalité, parce qu'il refuse pour une année entière d'apprendre la vérité qui la concerne. Je pense que, réalité ou imagination, toutes les deux sont favorables au Gérard tant qu'elles servent ses visions ; quand l'une ou l'autre échoue de soutenir les images qu'il se crée, il prend refuge dans l'autre, il passe aisément du passé dans le présent et vice-versa.

Les rares interruptions de l'imparfait surviennent pour faire le passage dans un plan appartenant à une époque différente ou pour introduire un souvenir, utilisant le temps de l'histoire – le passé simple. On a l'impression que le passé simple fait le passage d'un temps de fée (la description de la danse à l'imparfait) à un temps réel : « Adrienne se leva, nous fit un salut gracieux et rentra en courant dans le château » (596).

Son action brise l'atmosphère magique qui suit son chant, personne n'osant rompre le silence et la fille prend refuge dans le couvent. Tout cela se passe dans un état de demi-somnolence du personnage, et il avoue au début du chapitre suivant que ce fut un « souvenir à demi rêvé » (597). Quelle partie de ce souvenir est réelle ? On sait que l'une des deux fois qu'il parle d'une rencontre avec Adrienne c'est dans ce souvenir, tandis que Sylvie apparaît partout dans le récit. Je suis tentée de dire qu'Adrienne fait donc partie d'un passé plus éloigné, soit-il réel ou imaginaire ; mais si elle n'est que le produit d'une association imaginative avec Aurélie, l'actrice, alors nous pouvons mettre Sylvie et Adrienne sur le même axe temporel. Gérard reconnaît lui-même, que son attraction envers Adrienne n'est en effet qu'une illusion, une incarnation de son amour pour l'actrice : « Cet amour vague et sans espoir conçu pour une femme de théâtre » (597). Le passé simple a une valeur circonstancielle dans ce qu'il montre que quelque chose s'est passée.

Par rapport à l'imparfait, le présent est très rarement employé. Après trois pages de lecture on rencontre le présent de l'indicatif, employé par la première personne du singulier, « Voici bien longtemps que je te rencontre dans le même théâtre, et chaque fois que j'y vais » (592). Mais la continuation de la lecture nous relève le fait que le dialogue est raconté par le narrateur d'une perspective passée, « Il ne me semblait pas... » (592). L'imparfait et le présent sont des valeurs temporelles instables parce qu'ils se trouvent dans une continuelle évolution et généralisation. De ce point de vue, les deux temps verbaux expriment un aspect inaccompli et conçoivent le procès dans son développement, et par conséquent ils touchent le passé aussi que le présent. Le présent dans le discours

onirique nervalien prend les fonctions que l'imparfait a dans le passé ; la première et la plus utilisée en est la description du cadre et des objets qui le composent : « la Diane est en bas-relief » (598), la route « ne devient belle » que dans la zone des forêts, « plus loin est un chemin » (599).

La deuxième catégorie vise les dialogues qui sont pour la plupart présentés de la perspective de Gérard ; les répliques appartiennent aux quelques personnages qui semblent prendre partie à l'histoire : « je suis sûre que vous sortez seulement de votre lit » (603), « c'est mon amoureux » (604), « je ne fais plus de dentelle, » (605) dit Sylvie, « cela ne dure pas mais vous avez du temps devant vous » (604) dit la tante, « elle ne sort qu'au matin ; elle aime tant à danser, » (610) dit l'amie de Sylvie. Gérard participe à très peu de dialogues, la majorité avec Sylvie ; pour ce qui est du reste, ce sont des monologues et des introspections : « Moi ? C'est une image que je poursuis, rien de plus » (592), « Qui me dit aussi que cette femme est vénale ? » (593), « Il est temps encore » (698), « je dissipe en seigneur ; Non ! ce n'est pas ainsi, ce n'est pas à mon âge que l'on tue l'amour avec de l'or » (593). Ce présent de narration donne au lecteur l'illusion qu'il assiste à l'événement et qu'il a un rôle dans ce procès. La troisième catégorie tombe dans le présent générique : «cet état (demi-somnolence), où l'esprit résiste encore aux bizarres combinaisons du songe, permet de voir les tableaux les plus saillants d'une longue période de vie » (594). C'est une vérité générale qui fait référence au présent de la même manière qu'au passé et au futur, interchangeable par le pouvoir humain.

Il y a une préférence envers les verbes qui expriment l'état et par la suite la perpétualité. Le verbe *être* fait avec prédilection partie de cette catégorie et représente une composante principale du discours « *c'est* aujourd'hui la fête de l'arc...Elle *est* à la fête » (598), « il y en a un qui *est* toujours fermé » (605), « Ce souvenir *est* une obsession peut-être » (609), « cet édifice inachevé n'*est* déjà plus qu'une ruine » (613), « que tout cela *est* solitaire et triste » (614), « ceci *est* une idée d'un autre temps » (593). L'inaccomplissement est renforcé par la présence du présent de l'indicatif. Une lecture de près des propositions construites avec l'auxiliaire *être*, nous indique la nature répétitive des choses. La fête de l'arc est célébrée depuis des siècles, les rituels en sont les mêmes, le souvenir d'Adrienne suit Gérard tout au long de l'histoire, en revenant obsessivement et régulièrement.

Le narrateur donne des indices temporels en associant des personnages à certains temps verbaux. Dans les trois pages qui constituent le deuxième chapitre, Nerval utilise le passé simple lorsqu'il parle d'Adrienne : « je ne pus, elle chanta, je posai sur la tête d'Adrienne, elle se leva, sa figure resta triomphante » et le présent quand il parle de Sylvie : « elle existe, elle m'attend, elle est si pauvre, elle dort , elle est à la fête. » C'est pourquoi les références à Sylvie appartiennent à l'antiquité qui peuvent être retraçables sur la carte du temps, alors qu'Adrienne consolide les mythes ou les légendes de la femme fermée dans la tour d'ivoire, qui n'occupent pas une période déterminée dans le temps, mais sont plutôt atemporelles. Le passé simple vient interrompre l'imparfait ou le présent, exprimant la circonstance immédiate : « son petit cheval volait comme au sabbat. Nous rattrapâmes le pavé » (607), « Sylvie, dis-je, arrêtons-nous ici. Je me jetai à ses



pieds ; je confessai mes caprices » (611). L'épisode de la rencontre de la tante de Sylvie avec Gérard est rapporté au passé simple, qui délimite les actions dans le passé, avec des descriptions à l'imparfait et quelques répliques au présent (irréal). La pendule symbolise la temporalité itérative, suggérant l'alternance du passé et du présent dans une circularité incessante.

## 2.2 A la recherche du temps perdu - un simulacre?

On a tendance à associer la recherche du temps avec Proust et à juste titre, mais on doit à Nerval, la reconnaissance de son génie littéraire représenté dans la planification et le contrôle des ramifications temporelles, ressemblant à une multitude de toiles d'araignées. Tout comme dans l'œuvre de Proust, Sylvie embrase une symphonie des sens. Bien que Nerval refuse d'accepter son statut de romantique, l'influence de ce courant littéraire du XVIIIe siècle est évidente dans l'importance que l'auteur accorde à la nature. Chez Nerval la nature est resplendissante dans son amalgame de couleurs et de sons, l'odeur et la voie dominant le discours. L'équivalent de la *madeleine* est donc la musique chantée par Sylvie ou les autres filles : « d'une voix fraîche et pénétrante » (595), « les fioritures infinies du chant italien » (608), « un air à boire » (619) que le père Dodu chanta et qui a le pouvoir de faire retourner dans le passé. Avec Nerval, on se trouve pour la plupart du temps dans le passé.

Le désir de rattraper le temps perdu c'est pour sauver les souvenirs de l'oubli. La différence entre les deux grands innovateurs, c'est que Proust réussit à apporter le temps passé dans le présent tandis que Gérard est amené par les souvenirs dans le passé, c'est le temps qui domine Gérard. Proust retrouve le temps perdu. « It is clear why Proust

considered Nerval both a master and an unsuccessful forerunner who lost his battle with time » (Eco 32). Après une première lecture de Sylvie j'ai présumé que les maintes souvenirs riches en détails, que Nerval partage avec nous, sont une preuve de sa capacité d'acheminer le temps.

Par la nature de sa composition et de sa structure complexes, Sylvie force le lecteur à relire le livre, et chaque nouvelle lecture en divulgue des aspects inédits. A la fin du récit on a l'impression que Gérard échoue dans sa tentative de retrouver le temps: « the disproportion between the time of recollection and the time actually recollected, that produces such a feeling of tender agony and sweet defeat » (Eco 42). Mais si on tient compte du fait que cette nouvelle est composée d'illusions, on comprend que Gérard n'est pas à la recherche du temps perdu, ni même de la femme ou de l'amour. Il est à la recherche d'une illusion qui a des formes différentes et où le temps est seulement un moyen d'y aboutir.

Gérard a l'impression d'avoir attrapé l'instant parfait grâce au temps, à l'espace, à la présence des amis et à l'atmosphère générale, « tout me favorisait d'ailleurs » (601) qui concurrent pour créer le décor propice aux illusions. Mais le temps est insaisissable, et le moment lui échappe de nouveau.

Nerval nous invite dans un style proustien : « recomposons nos souvenirs » (599), et « reprenons pied sur le réel » (597). L'impératif fait partie du registre familier et invite le lecteur à être témoin de ses mémoires, comme pour s'assurer qu'il y aura quelqu'un plus tard qui lui dise que ses rêves et ses souvenirs sont réels. « Recomposons ou reprenons » exprime un encouragement et par suite, il pourrait s'adresser à soi-même.

L'adjectif possessif « nos » supporte la première possibilité, parce que même en parlant avec soi et utilisant l'impératif au pluriel, première personne, la phrase implique l'appel d'approbation des autres.

### 2.2.1 Le point de départ

Le point de départ est indéterminé, situé quelque part dans le passé. Le narrateur nous a laissé d'innombrables indices qui ont été utilisés par les critiques pour établir des schémas temporels. On apprend que le personnage avait essayé de résister la tentation de connaître personnellement l'actrice pendant une année. Cela nous indique le fait que l'histoire avait commencé au moins une année auparavant. Au cours du récit le narrateur nous révèle des événements et des souvenirs comparables aux pierres qu'on jette dans l'eau : quelques-unes flottent à la surface, les unes sont à moitié trempés dans l'eau, les autres qui coulent lentement et d'autres qui vont tout droit vers les tréfonds de l'eau. Mais à la fin, toutes ces pierres sont mouillées dans le passé.

On ne sait pas exactement quand tout cela a pris naissance et peut-être il n'est pas d'une importance majeure, mais est-ce que nous en connaissons la source ? Semblable à la métaphore de l'oignon dont le corps est constitué par la couverture de ses feuilles, Sylvie nous dévoile à pas comptés le point de départ de la quête de Gérard. Ce souvenir trouve ses racines dans l'image d'Adrienne qui le ronge depuis son enfance, regagnée plus tard dans l'apparence d'Aurélié, qu'il confesse dans le troisième chapitre : « cet amour vague et sans espoir avait le germe dans le souvenir d'Adrienne » (597). Pour apprendre quelle a été la condition dans laquelle le germe a été planté et quels ont été les facteurs favorables au procès de développement, il faut retourner aux années de jeunesse

qui nous sont présentés de la perspective omnisciente du personnage et qui semblent appartenir à un paradis perdu. Beaucoup de critiques littéraires ont mis l'accent sur le côté autobiographique de la nouvelle et les documents soutenant cet aspect sont nombreux, y compris le sous-titre *Souvenirs de Valois*. Je pourrais, par suite présenter les moments essentiels de l'enfance de Gérard de Nerval et dans quelle mesure ils se reflètent en Sylvie, mais je pense que les éléments vraiment uniques sont d'autre nature, et que les ressemblances des personnages et des lieux sont réels mais ils ne constituent qu'une source modeste d'inspiration. Les sources primaires sont d'ordre affectif et cognitif, issues des préoccupations intellectuelles.

### 2.2.2 Retour à la mythologie

Les références à l'Antiquité abondent dans le discours onirique, parce qu'elles permettent d'innombrables associations, parallélismes et personnifications avec des personnages mythiques et par conséquent, le retour dans le passé. Le point de départ (l'image d'Aurélié) constitue le prétexte qui lance Gérard dans son voyage dans le monde des souvenirs pour trouver son idéal. Gérard croit qu'en obtenant l'affection d'Adrienne il gagnera l'amour dans son état pur. Il retourne dans le temps pour trouver les choses dans ce qu'il s'imaginait être leur état initial et lorsqu'il arrive dans l'endroit déterminé et il n'y a aucun signe de son idéal, il va encore plus loin dans le passé, faisant des analogies avec les personnages des mythologies.

On observe aisément que les femmes dans sa vie ont des correspondances dans les légendes, les contes de fées ou les compositions artistiques anciennes : Adrienne est comparée avec Béatrice de Dante quand elle porte la couronne de fleurs, et Aurélié est

vue comme la métamorphose d'Adrienne qui était morte en 1832. Sylvie est associée avec l'antiquité, époque qui marque l'apparition de l'écriture, « comme une statue souriante dans le temple de la Sagesse » (621), elle a « quelque chose d'athénien, une physionomie digne de l'art antique » (601). La tante de Sylvie pareille « aux fées des Funambules, » (606) est présentée dans les étapes essentielles de sa vie, la jeunesse immortalisée dans le portrait oval, la période de maturité et sagesse, quand elle donne des conseils aux deux jeunes et sa mort, mentionnée par Sylvie. La comparaison de la tante avec les fées qui cachent sous leurs masques un visage éternellement jeune marque la pérennité des choses et la circularité du temps. Il y a une préférence pour les déesses et les reines auxquelles Gérard fait référence de temps en temps, en défaveur de la femme réelle. Lorsqu'il veut louer la femme qu'il aime, il établit une analogie avec les figures féminines légendaires et ce qu'elles représentent : Diane, Uranie, Isis. Cela atteste son amour du passé et du fantastique.

La mythologie représente en soi l'irréel, y compris un manque de stabilité en ce qui concerne le temps et l'espace où se développe l'action. Les retours dans l'antiquité arrivent à des instants imprécis, quand le personnage pénètre dans un autre plan, en passant de l'espace citadin à celui bucolique, à la vue d'un objet commun, ou entendant des sons de la nature qui peuvent ressusciter des souvenirs. De point de vue diachronique, l'enchaînement des étapes de la vie de Gérard n'obéit pas à un déroulement naturel. Le livre commence avec les réalités qui gouvernent sa vie adulte et continue avec un va-et-vient d'expositions des plus saillants événements de l'enfance et de l'adolescence. Et si

cela n'est pas assez embrouillé, le narrateur va au-delà des expériences personnelles : l'époque des Druides, le Moyen Age, la Renaissance et le siècle des Illuministes.

### 2.2.3 L'axe temporel

Les grands noms de la critique ont identifié des structures temporelles différentes dans Sylvie et leur œuvre est bien appréciée. L'axe temporel dont je vais parler vise l'identification d'un modèle de l'évolution ou parfois, l'involution du temps dans le récit. En dépit de nombreux marques temporels, on se sent forcé de relire des chapitres et même le livre entier pour pouvoir suivre le fil des événements, « The description of landscapes and people in Sylvie are very clear and precise....What in fact readers cannot grasp is where they are in time » (Eco 29). Nerval est un maître des illusions. Il offre des indices à tout pas sans les relier à un point fixe dans le temps et dans l'espace. De cette manière nous lisons toujours : « depuis un an, alors, quelques années, cette nuit, un matin, des mois, deux mois plus tard, le soir », mais sans signaler un élément antérieur auquel nous pouvons rapporter les nouveaux événements.

La structure de Sylvie est très complexe et je pense que cet imbroglio des temps, très bien manipulé par le génie nervalien, est voulu. Les dates qui nous semblent un peu plus stables, « après trois jours, dans deux heures, vers huit heures, » ne servent qu'à montrer le mouvement du personnage dans le temps et dans l'espace, parce qu'il n'y a pas vraiment de temps exact dans cette histoire qu'à la fin, et ce placement est stratégiquement choisi pour faire le lecteur retourner dans sa lecture et essayer de comprendre quand tous les événements importants du texte se sont passés et si les dates données sont plausibles.

L'onirisme a été l'un des thèmes privilégiés de la période romantique parce qu'il signifiait l'évasion de l'artiste des limites individuelles. Le narrateur mentionne dans le premier chapitre *la tour d'ivoire* des poètes, qui est presque un cliché pour représenter le lieu des poètes par excellence, pour se réfugier ou se séparer de la foule. Il symbolise l'isolation voulue du plan terrestre, à cause de l'incapacité de compréhension des gens ordinaires ; c'est un « asile » où les poètes s'abandonnent à l'ivresse. Comme tout romantique, Nerval embrasse les rêves mais il ne les transforme pas dans son moyen de s'échapper à la réalité. Il métamorphose sa vie dans un rêve. On est au cœur de l'illusion et on regarde de dedans les choses, ce qui nous donne une perspective limitée des événements ; le manque d'une vue externe panoramique engendré des confusions : « Le fantastique et l'onirique deviennent des niveaux isomorphes de réalité dans lesquelles le « je » arrive par le mécanisme dynamique de la métempsychose » (Ifrim 121).

## 2.3 Techniques temporelles

### 2.3.1 Le moment de la narration

La narration est ultérieure parce qu'on peut toujours se rapporter à des instances antérieures ; l'auteur raconte quelque chose qui s'est passée avant le moment de la narration. Dans le discours nervalien la distance temporelle entre l'acte narratif et l'histoire n'est pas toujours claire à cause des inflexions oniriques qui attrapent le lecteur dans un jeu de trompe l'œil où le personnage semble être à la fois trompeur et trompé. L'illusion du présent de l'indicatif et de l'impératif ajoute à la nébulosité générale. Le narrateur s'adresse à quelques instants directement au lecteur, et l'invite à partager ses

expériences personnelles, fait qui rend le lecteur complice et le force de rester engagé dans ce procès de reconstitution d'une vie à demi rêvée.

En dépit du passage du temps et de la nature complexe des faits, les souvenirs restent vifs. Le personnage se souvient des temps passés avec une abondance de détails vraiment remarquable, surtout dans les premiers sept chapitres du livre qui sont réservés, la majorité, aux souvenirs du personnage. Cet aspect nous fait ressentir du doute à l'égard de la véridicité des détails et des souvenirs-mêmes, parce que le discours onirique vête toutes les composantes du récit d'une lumière utopique. Il ne force pas le lecteur d'y prendre partie, mais le séduit et l'ensorcèle dans la danse en ronde, la traversée du lac, la fête de l'arc, la reconstitution du mariage de la tante de Sylvie. Ces célébrations créent une atmosphère de légende chargée d'ornements riches qui semblent être soustraits de l'imagination du personnage que de ses souvenirs.

On aperçoit tout d'un regard rétrospectif ; les faits sont accomplis avant le moment où l'on parle et l'auteur nous fait connaître les étapes achevées de sa vie mais pas le moment ou les conditions dans lesquelles il est entré dans une autre phase. La raison en est assez évidente - il n'importe pas autant la date mais les conséquences que les événements entraînent sur le présent. On est plutôt intéressé à apprendre quel est le sujet des écrits de Gérard parce que nous savons qu'il est poète, ou quels sont ses sentiments envers les changements de la société. De ce point de vue, il y a peu de références en ce qui concerne l'industrialisation, à part le fait que Sylvie utilise des ustensiles dans sa nouvelle profession de gantière, « C'est ce qu'on appelle la mécanique » (615); c'est comme on gâche l'opportunité d'avoir quelque chose d'unique



et naturel issue de ses « jolis doigts qui font de la dentelle plus belle qu'à Chantilly » (615).

### 2.3.2 La vitesse

La vitesse rend visible l'importance accordée à certains événements dans le choix narratif de l'auteur. Les longues pauses descriptives des forêts d'Ermenonville, de la maison de l'oncle de Gérard et celle de la tante, couvrent tout l'espace qui leur est destiné ; rien ne se passe dans ces lieux, sauf des mouvements ou des sons doux de la nature qui rappellent au personnage de beaux souvenirs. Le choix de la vitesse narrative permet au narrateur de renforcer l'intensité dramatique en jouant avec les attentes du lecteur.

La distance entre le moment de la narration et le moment de l'histoire souligne l'écart entre l'exposé des souvenirs et le moment où ils se sont passés ; elle est renforcée par un grand nombre d'adverbes de temps associés avec des comparaisons des choses appartenant à deux époques différentes. Si on prend comme exemple l'adverbe temporel *autrefois* qui représente l'appartenance à un passé très éloigné, i.e., une génération passée, un siècle ou même une légende, « ces domaines qu'on appelait *autrefois* les métairies de Charlemagne » (607), « le sourire athénien d'*autrefois* » (625), « comme faisait *autrefois* ; vous m'avez parlé *autrefois* » (610), « le même état qu'*autrefois* » (612), « donnaient *autrefois* tant de charme aux lieux, l'ingénuité d'*autrefois* » (614), « vous étiez moins jolie *autrefois* » (615), « comme une reine d'*autrefois* » (623), « un appartement d'*autrefois* » (598). Cet adverbe comporte aussi un aspect itératif, associé le plus souvent avec l'imparfait. D'autres adverbes marquent l'abîme entre le passé et le présent ou le passé

récent : « jadis » employé trois fois, « alors » neuf fois, « pendant » treize fois, le dernier utilisé pour indiquer la continuité, la perpétuation.

Le rapport entre la valeur fictive des événements et la durée de la narration est dominé par le sommaire (TR < TH) où le temps du récit est moins étendu par rapport au temps de l'histoire. Alors, les événements de la vie réelle occupent une période plus longue que l'histoire écrite de ces événements, procédé commun dans le cas des narrations. Chez Nerval, la scène dialoguée qui arrive assez rarement au cours du récit, ne représente pas le retour au moment présent comme on était habitué à lire, de plus que le discours est direct libre. Les quelques dialogues contiennent des sommaires et ils ont un rôle argumentatif. La première conversation entre Gérard et un autre individu qui prend place dans le salon voisinant le théâtre nous révèle le but de la quête de Gérard et ses maints retours dans le temps et dans l'espace, même avant son commencement : « Moi ? C'est une image que je poursuis, rien de plus » (592). Les informations essentielles sont moissonnées des dialogues entre Gérard et Sylvie : l'admiration que Gérard éprouve pour l'œuvre de Rousseau et de Walter Scott, ses voyages, la mécanisation du village et la transformation physique et morale de Sylvie, la mort de la tante et d'Aurélie. Toutes ces informations sont comprimées dans quelques répliques courtes où on ajoute les monologues intérieurs de Gérard. Le passé simple accélère le rythme du discours. Les descriptions à l'imparfait ralentissent la narration et l'alternance entre les deux temps est assez posée. Les résumés des histoires d'enfances ou des souvenirs abondent le récit.

Le discours onirique s'appuie sur la vitesse pour transformer les mouvements ordinaires, issus des indices quelconques qui s'intensifient sans avoir une base de départ.

« le rythme de *l'élan brisé* est chez Nerval un procédé de composition constant »  
(Chambers, La poétique 44) .

### 2.3.3 La fréquence et l'ordre

Il n'y a pas un ordre chronologique clair dans Sylvie parce que le narrateur n'a pas l'intention de faciliter la lecture. En choisissant d'écrire sous les principes de l'onirisme, Nerval crée volontairement et consciemment un schéma dédaléen. Cette apparente anachronie narrative a comme effet l'attraction et l'implication du lecteur, parce que Nerval organise le récit comme un labyrinthe, plus on lit la nouvelle, plus on découvre des choses inédites mais on n'arrive pas à trouver le point de départ ou à avoir une compréhension totale de la structure de son œuvre.

Les jeux temporels contestent l'objectivité du réel. Le rapport entre la reproduction des événements fictifs dans la narration et leur représentation originale est difficile, sinon impossible à établir. Le mode itératif indirect est la composante principale du récit, et je dis indirect parce que le narrateur ne raconte pas les mêmes événements plusieurs fois ; il présente les expériences qu'il éprouve dans les mêmes lieux à des périodes de temps différentes. Nerval raconte donc, n fois ce qui s'est passé n fois (nR / nH). La fête des noces de la tante recréée par Gérard et Sylvie, la fête de l'arc à laquelle Gérard avait participé pendant son enfance et plus tard aussi, les promenades dans la forêt avec Sylvie, etc. Les analepses ont un aspect explicatif ; le narrateur retourne dans le temps parce que les souvenirs sont tellement puissants qu'ils le hantent, il veut se les expliquer et nous assistons à ce procès d'introspection qui commence du sous-titre Souvenir de Valois.

Sylvie est un web de temps passés. Le point de lien est la mémoire du Gérard qui ne laisse sortir que de *confuses paroles* (Correspondances), comme disait plus tard son précurseur symboliste, Baudelaire. Gérard ne partage que certains souvenirs avec nous et sa voix n'est pas claire. Il cherche des réponses. Les noyaux sont des prétextes d'intrigue nécessaires qui peuvent se développer sans limites.

#### 2.3.4 Techniques cinématographiques

Sylvie a été publiée en 1853 dans la *Revue des Deux Mondes* ; une demie de siècle avant l'apparition de la cinématographie des frères Lumières, Nerval s'est servi des procédés cinématographiques avancés : « the fundamental mechanism in *Sylvie* is based on a continual alternation between flashbacks and flashforwards » (Eco 29), qui sont les artifices les plus utilisés parce qu'ils permettent la focalisation sur un ou plusieurs éléments. Comme j'ai déjà mentionné, Nerval utilise l'éclairage pour créer l'atmosphère propice aux éléments oniriques ; la lune renverse sa lumière sur le visage de la femme aimée, en le vêtant d'une toile fantastique.

La focalisation ou le zoom permet à l'auteur de faire tomber nos regards sur les objets communs, parce que ce n'est pas la dimension qui compte mais l'utilité des choses. À part la fonction de ralentissement de la narration, la description détaillée de la table dans la maison de la tante n'a pas d'autre fonction que de nous introduire dans l'univers champêtre de la femme, « les plats de faïence émaillés de larges fleurs et de coqs au vif plumage » (605) où la nature occupe sa place de garde.

#### 2.3.5 Digressions

Sylvie est un processus de rétrospection « où la digression est la règle ; renoncer aux digressions qui parce qu'elles n'empruntent pas un droit chemin orienté et finalisé par un seul sujet central, sont toujours délirantes comme les gens qui chantent d'idée tout à coup suspects de folie » (Kofman 21). Il y a un répertoire d'éléments qui introduit les digressions d'une façon très naturelle. Tout d'abord, c'est le théâtre qui permet une caractérisation de l'espace culturel corrompu de l'époque, une présentation des habitudes du personnage et aussi une introduction dans le sujet de sa quête. Puis, c'est la presse écrite qui jette le personnage dans sa recherche par les quelques mots d'un article : « Demain les archers de Senlis doivent rendre le bouquet à ceux de Loisy » (593). Cela nous introduit dans le monde naturel, enfantin du personnage.

Poulet établit une ressemblance du cadre dans Sylvie avec celui d'un opéra (Poulet, Les métamorphoses 19). Son observation me rappelle les comédies du dix-huitième siècle et après, où l'apparition d'un objet suspect de toucher un point culminant détermine les personnages de rediriger toute leur attention. Les digressions dans Sylvie ressemblent aux sorties de la scène des personnages pour apparaître plus tard dans un autre plan et dans une autre hypostasie. Les trouvailles dans la maison de la tante nous introduisent dans une double divagation ; on apprend des informations sur la période de jeunesse de la femme avec les coutumes de l'époque et on entend racontée la légende des « fées des Funambules » (606).

La digression fondamentale est le rêve qui s'étend sur plusieurs chapitres. Il commence la nuit après le spectacle, induit par l'annonce du journal et continue jusqu'au milieu de la nouvelle. Dans les six chapitres contenus par le rêve on passe par un

purgatoire de questions en ce qui concernent la position dans l'espace et dans le temps des personnages. Le narrateur raconte les événements comme s'ils sont en cours de développement. La focalisation interne crée l'illusion que les événements racontés sont vrais parce que le récit est écrit à la première personne du singulier, comme expression d'une expérience personnelle, le narrateur dit autant que le personnage ; on n'a pas accès à un autre point de vue sur ce qui se passe dans cette histoire. Les digressions dépendent de la réaction que le *je* omniscient éprouve envers les choses ; elles surgissent de l'expérience du personnage et de la relation des objets avec ses souvenirs. C'est Gérard qui donne naissance à ces digressions quand il interrompt le fil narratif pour reconstituer une scène ou pour expliquer un aspect, et quand il voit un certain objet qui lui rappelle de beaux temps passés, avec l'introduction de nouveaux personnages qui ne participent pas au discours autrement.

### 3. Spatialité

#### 3.1 Typologies de l'espace

Le discours onirique est une *invitation au voyage*.<sup>2</sup> Les personnages et les lecteurs sont invités à ouvrir les portes des espaces les plus inaccessibles. Il y a une préférence pour l'espace de l'enfance et l'espace mythologique, qui comprennent les thèmes du discours onirique : le voyage et l'évasion du monde réel, le pouvoir de l'imagination et par conséquent du fantastique, le regard et l'inconscient qui interprètent le monde extérieur et le passé, résultant du rêve. La dualité de l'espace est chez soi dans le discours nervalien. A chaque lieu représenté correspond un autre opposé : citadin – rural, réel – imaginaire, interne – externe, isolé– ouvert, antique – nouveau, etc. Aucun espace n'existe isolé de son analogue ; dans le discours onirique des plans différents fusionnent pour créer l'impression de continuité et de confusion dans le même temps.

Les fluctuations temporelles déterminent la stabilité dans l'espace, parce qu'avec le renouvellement du temps, l'espace change aussi pour mettre en évidence la distance qui sépare les deux mondes –l'enfance, symbole de l'innocence et du paradis perdu, et la maturité dans l'espace citadin corrompu. Ces variations nous transposent de l'atmosphère parisienne au milieu d'une fête champêtre où sont pratiqués des rites anciens et puis, de nouveau à Paris. Ce qui est difficile à distinguer, ce n'est pas le lieu mais la période de

---

<sup>2</sup> Référence au poème Invitation au voyage, de Charles Baudelaire.

temps dans laquelle se développe l'action. Ainsi, on ne sait pas si l'auteur parle du village de son enfance ou du village qu'il vient de visiter, parce que les deux sont différents, les objets et les gens ont changé. Cette errance ressemble à un labyrinthe dont je cite une définition de Georges Poulet que je trouve bien précise : « le labyrinthe est une prison sans murs, ou du moins, sans bornes, une prison qui emprisonne non par privation d'espace mais par excès de celui-ci » (Poulet, Trois essais 36). Dans le discours onirique le rôle du labyrinthe est de créer l'illusion de la liberté et d'égarer les personnages. On observe que Gérard est le seul qui voyage et évidemment le seul qui est à la recherche d'une illusion, toujours affecté par le sentiment d'aliénation et d'errance. Les autres personnages (Sylvie et son frère, la tante, Aurélie, Adrienne, père Dodu) ne quittent pas leur espace restreint. Le contact qui s'établit entre Gérard et les autres est dû à son effort d'entrer dans leur espace.

Gérard est toujours en route, comme s'il essaierait de conquérir l'espace ; il va dans les villages, sur une île, au cœur des grandes villes françaises et à l'étranger. Le personnage voyage dans le plan physique dans la même mesure que dans le plan de l'imaginaire ; la différence entre les deux c'est que le voyage physique est une longue description remplie d'explications et d'allégories, alors que le voyage imaginaire est une concentration de temps et d'expériences, et il constitue la raison pour laquelle le premier existe. Le rêve représente le retour, d'habitude dans le même espace, la rencontre avec des visages familiers, en revivant la même expérience.

### 3.1.1 L'espace fantastique



L'espace fantastique n'est pas réservé aux contes. Le fantastique fait référence à un cadre possible où le personnage principal vit les plus intenses moments de sa vie. Le cadre ne doit pas être composé d'éléments magiques ; il y a quand même une série d'objets prédominants dans le discours onirique : le miroir, la montre, le livre et le tableau. Ce sont des objets ordinaires qui prennent dans le discours onirique une valeur signifiante ; ils sont tout d'abord des points de repère – indices de l'existence de l'espace (même de l'espace utopique) pour entraîner une vraisemblance. Ces objets sont créateurs de l'espace dédoublé : la réflexion dans le miroir qui est l'image de l'objet concret, l'histoire du livre qui se déroule parallèlement avec les événements de la vie réelle, l'image du tableau qui est une réplique d'un paysage, d'une personne ou d'une idée. Avec chaque mouvement de l'aiguille, la montre délimite le plan du présent et le plan du passé ; avec chaque son de la pendule ou chaque regard vers la montre vient la prise de conscience du passage du temps.

L'usage de certains verbes « sembler, paraître, avoir l'impression, croire, avoir l'air, voir » qui expriment l'incertitude pour garder le *brouillard* qui domine le récit. Gérard prend un chemin, « qui *semble* l'allée d'un parc » (613), pour arriver à la maison de son oncle. Plus tard il reconnaît un acteur assez vieux qui de près, « *paraissait* plus jeune » (622), la tête angélique d'Adrienne *paraît* « un cercle de lumière » (609). Gérard ne dit jamais *oui* ou *non*, il dit toujours *peut-être* ou *il est possible*, parce qu'il ne peut pas s'assumer la responsabilité de quelque chose dont il ne détient pas le contrôle, « C'était, je crois, le soir de la Saint-Barthélemy » (609) et il tient à nous dire qu'il ne sait pas exactement pourquoi il avait pris le journal, « C'était, je crois, pour y voir le cours de la

Bourse » (592). Ces alternances ont un effet de déroute, une rupture de la logique habituelle. Mais tout est accepté et acceptable dans le rêve. On y trouve traités les sujets qui visent les problèmes quotidiens jusqu'aux problèmes philosophiques. Gérard parle du statut des poètes dans le dix-huitième siècle, la condition sociale et les points d'intérêts :

c'était un mélange d'activité, d'hésitation et de paresse, d'utopies brillantes, d'aspirations philosophiques ou religieuses, d'enthousiasmes vagues, mêlés de certains instincts de renaissance; d'ennuis des discordes passées, d'espoirs incertains (591).

Il illustre les mœurs de l'époque, la situation de réconciliation entre le poète et la société qui ne le comprend pas, et son refuge dans « la tour d'ivoire » (591).

L'espace fantastique dans le discours onirique n'est pas le même que dans les contes. La présence des fées, des princesses et des reines existe seulement pour faire une analogie avec les femmes qu'il aime et qu'il croit aimer : Sylvie et Adrienne « la princesse d'Elide ou reine de Trébizonde » (590), Aurélie traversant la forêt, « comme une reine d'autrefois » (623).

### 3.1.2 Le monde médiéval

Le monde médiéval est illustré dans Sylvie du point de vue de l'imaginaire par les digressions sur les contes et de point de vue réel par la présence physique des monuments comme copie fidèle de l'architecture antique. Il y a une correspondance sur une échelle majeure des éléments appartenant à l'univers environnant de Gérard et leurs analogies dans l'espace fantastique. Tout d'abord, ce sont les femmes qui ressemblent aux personnages littéraires de Dante et aux princesses de conte. Les lieux sont assez bien

délimités : il y a la cité dont on n'a presque aucune information, le village avec ses composantes et le chemin. Donc, les lieux auxquels le narrateur fait référence sont les divisions du village qui rappellent par ses rochers druidiques le souvenir « des fils d'Armen exterminés par les Romains » (602). L'île a des édifices du XVIII<sup>ème</sup> siècle qui « appartiennent au paganisme de Boufflers ou de Chaulieu » (600), le jardin de son oncle a des vases et des médailles romaines, la maison de la tante cache des objets anciens, sous une couche de poussière. Les points d'attraction dans la vie des villageois sont les renouvellements des rites et coutumes anciennes : « nous ne faisons que répéter d'âge en âge une fête druidique » (594). La vérité ou l'essentiel c'est que, les éléments, soient-ils magiques ou pas, ils appartiennent tous à son univers et on les voit à tout pas. Il n'y a pas une représentation moderne du monde médiéval, ni un retour complet dans le passé, les deux mondes se mélangent dans un passé qui touche le présent.

Le château est, « un paradis perdu, la révélation de l'amour apportée par une silhouette féminine entrevue, le château de l'enfance dont chaque homme cherche tout au long de son existence la clé perdue » (Albérès 88). Inhabité, le château est une preuve du passage du temps et de la perte de la personne aimée, rien plus qu'une ruine. La présence féminine lui donne un air fantastique : les filles qui dansent en ronde devant un château du temps de Henri IV ressemblent les fées qui préparent des enchainements. On observe qu'au long du récit, le château est le lieu où Gérard rencontre ou apporte à tour de rôle les trois femmes. En rentrant dans le château, après la nuit magique, Adrienne le transforme dans un lieu sacré où personne n'a accès, sauf les êtres appartenant à un autre monde. Sans Sylvie, le château ne séduit plus et n'attire que la compassion, « Que tout cela est

solitaire et triste ! » (614). La femme est le seul élément qui peut allumer la flamme dans le château et rendre son scintillement. L'amour est protégé dans ce lieu qui fut témoin de tant soupirs d'amour.

Le château est la place nécessaire pour l'initiation dans la rêverie et la maison par excellence de la femme-muse. C'est le lieu de son premier souvenir d'enfance. Ce sont les reines et les princesses qui y habitent et donnent un sens au bâtiment. Le château représente pour Gérard le lieu sacré, privilégié où se trouve la femme aimée et où l'amour pur est possible. C'est le lieu où il rencontre pour la première fois Adrienne, et qu'il recherche tout au long du roman. Lorsqu'il apprend sa mort, la nouvelle finit. Pour cette raison, Gérard apporte à la fois Sylvie et Aurélie dans le château ; il espère voir les femmes se transformer dans des fées, la muse unique qui, libérée de sa tour, reprend la possession de son château, « Je menai Sylvie dans la salle même du château où j'avais entendu chanter Adrienne » (617), « J'avais projeté de conduire Aurélie au château, près d'Orry, sur la même place verte où pour la première fois j'avais vu Adrienne » (617). Gérard essaie de donner le souffle à ce château par la présence d'Aurélie qui est pour lui la femme idéale.

Le château représente le lieu des *privilegiés*, de ceux qui appartiennent à un rang supérieur ; pour les artistes, le mur se traduit par la séparation visible de la société. La tour c'est le choix de la solitude du poète parce la rêverie ne vient pas à la foule mais aux gens seuls qui sont prêts à recevoir cet état d'ivresse. Les grands amours commencent ici « le château abrita les amours de Henri IV et de Gabrielle » (616). La tour n'est pas accessible pour tout le monde, elle est réservée aux poètes et aux princesses capables

d'un amour impossible pour lequel il faut lutter. Il n'y a pas d'amour interdit parmi les gens ordinaires ; la lutte devient plus intense quand le couple appartient à deux mondes différents, d'habitude opposés. Adrienne est forcée de rester enclose dans le château tandis que Gérard prend refuge dans la tour quand il veut, la plupart du temps il est en dehors, toujours à la recherche de l'idéal. Ce qu'il y a de différent entre les deux, c'est l'isolation physique dans le château pour Adrienne et pour Gérard, c'est l'isolation métaphysique à cause de son incapacité de briser la formule magique qui le sépare de la femme aimée.

La fête occupe la partie la plus incitante dans la vie des paysans. C'est aussi le moment où la porte vers le passé s'ouvre et les cérémonies envahissent le présent. Cette incursion ne serait possible que dans un lieu bucolique ; l'espace urbain ne permet pas telles manifestations. La demande de Gérard : « est-elle encore au bal? » (610), met en question la position de Sylvie, si elle est encore innocente, partie de l'univers magique représenté par la fête. On sait que la fête est la seule fois de l'année quand elle chante et danse toute la nuit. Dans ce contexte, l'espace et le temps convergent pour créer l'instant magique fécondant.

### 3.1.3 L'espace enfantin

Le village représente l'espace de l'enfance où le personnage retourne maintes fois physiquement ou dans un voyage onirique. C'est le paradis perdu, l'espace où il se sent protégé, compris et où l'imagination n'est pas un moyen d'évader de la réalité mais un style de vie. Le village garde le souvenir d'un amour d'enfance et on sait qu'un « amour qui remonte à l'enfance est quelque chose de sacré » (618). L'espace enfantin devient

aussi sacré par la vertu des gens qui l'habitent. Les lignes du journal revivent en lui des sentiments poussiéreux, « c'était un souvenir de la province depuis longtemps oublié, un écho lointain des fêtes naïves de la jeunesse » (593). L'innocence est associée avec la couleur blanche, symbole de la pureté de cet âge, « les jeunes filles vêtues de blanc » (600).

Les souvenirs d'enfance sont les digressions les plus naturelles qui constituent en effet le corps du récit ; elles sont le prétexte pour le retour dans le passé. Les gestes innocents des enfants permettent l'intrusion du sacré dans le profane<sup>3</sup> « sans savoir alors que nous ne faisons que répéter d'âge en âge une fête druidique » (594). Mircea Eliade accorde une importance signifiante au pair de concepts *sacré-profane*, considérant que le sacré existe de nos jours, caché sous l'aspect du profane et qu'il peut envahir le présent dans des moments spéciaux. La fête de l'arc et le banquet sont des manifestations du sacré dans le profane<sup>4</sup>. Cela arrive dans des lieux différents (par leur nature) les uns des autres : le temple, le couvent, le lieu d'enfance, du premier amour. Eliade écrit de la technique du « *retour en arrière* » qui fait référence au besoin de l'homme de retourner dans le passé quand les hommes étaient plus proches de Dieu dans leurs pratiques quotidiennes. La récréation du mariage de la tante en usant les mêmes vêtements, « nous étions l'époux et l'épouse pour tout un beau matin d'été » (607), c'est une incursion du sacré dans le présent. A cause des répétitions, il semble que le temps reste immobile. Dans ce lieu tout est permis et possible.

---

<sup>3</sup> Eliade Mircea, Sacral si profanul.

<sup>4</sup> Eliade fait la distinction entre espace sacré et espace profane, temps sacré et temps profane. L'espace sacré est compacte ; le temps sacré est réversible.

Gérard se sent déchiré entre ses souvenirs et le présent, entre réalité et fantastique. L'espace de l'enfance est un espace réel où le merveilleux surgit. Les gens qu'on retrouve dans le même endroit à travers les âges sont une preuve de la véridicité de ce lieu. Adrienne n'existe que dans un souvenir d'enfance, elle fait partie du présent de Gérard tandis que Sylvie apparaît dans les deux, « une enfant sauvage, si vive et si fraîche » (614). L'amour de Sylvie est sincère mais Gérard n'agit pas et la perd à jamais ; il préfère l'amour d'Adrienne qui est un jeu du temps. Par rapport au village, la zone citadine est aussi un lieu réel mais vicieux, « voilà ce qu'on leur fait croire à Paris, aux enfants ! » (620) dit père Dodu en attirant l'attention sur les idées de l'enfant Gérard, fortement influencées par l'environnement urbain. La citation de Gaston Bachelard explique mieux cette référence à l'enfant « And thus, in his solitudes, from the moment he is master of his reveries, the child knows the happiness of dreaming which will later be the happiness of the poets » (Bachelard 99).

#### 3.1.4 Topographie

Roland Barthes décrit dans son livre Le degré zéro de l'écriture la situation économique, sociale et politique « Les années situées alentour 1850, amènent la conjonction de trois grands faits historiques nouveaux : le renversement de la démographie européenne ; la substitution de l'industrie textile ; la sécession de la société française en trois classes ennemies » (Eisensweig 47). La topographie est un sous-entendu thématique de l'histoire. C'est un prétexte pour rendre la recherche vraie, mais elle cache en fait un *paysage* de symboles : île, forêt, vallée, étang, village, tous ces éléments contribuent à la formation de l'espace nervalien. Dans le discours onirique

l'espace est limité à une chambre/maison, d'où l'évasion dans le rêve, mais dans Sylvie on observe une prédominance de l'espace ouvert. Il est vrai que les voyages et les rencontres se passent surtout dans la nuit, sous les effets trompeurs de la lune, mais le premier souvenir mentionné par Gérard est révélé à son retour dans sa chambre, après une soirée au spectacle quand il tombe dans un état de rêverie. La deuxième fois qu'il se souvient c'est en route vers Loisy ; le voyage est long, toujours la nuit propice au rêve, le personnage s'endort.

La plupart des lieux mentionnés sont réels et peuvent être retrouvés sur la carte ; quelques-uns Gérard les a visités : Paris, Loisy, Louvres, Suisse, Orry, Chantilly, Ermenonville, Montagny, Allemagne, Châalis, les autres sont des associations avec les lieux connus : Herculanium, Dammartin. Les noms des lieux sont une confirmation de ses voyages physiques et imaginatifs. Chaque lieu l'introduit à quelque chose de nouveau, comme une initiation. Lorsqu'il ne trouve pas la vérité dans un lieu il va dans l'autre « reliant dans le domaine physique Paris et le Valois comme se relie dans le domaine mental Aurélie et Adrienne, le présent et le passé » (Chambers, L'ange 239).

Le point typographique le plus important, c'est la forêt qui occupe une considérable partie de l'espace ; c'est le lien entre l'espace enfantin et l'espace urbain, l'imaginaire et le réel. Umberto Eco a écrit un excellent livre sur la métaphore de la forêt (Six walks) où il parle des possibilités de lire un texte fictionnel rapporté aux différents sentiers qu'on peut prendre dans la forêt ; ainsi, le voyage peut devenir plus ou moins long, suivant que le personnage veut aller à la profondeur des choses. On sait que chez Nerval la forêt occupe une place essentielle, parce que les événements majeurs se passent



auprès d'une forêt et plus important encore c'est le rôle que la forêt joue, celui d'épreuve; pour aller à Châalis, Loisy ou tout autre village, il faut passer par la forêt, il faut goûter l'expérience que la forêt offre : « Voici le village au bout de la sente qui côtoie la forêt » (603), la route de Flandre ne devient belle « qu'en atteignant la zone des forêts » (599).

Les arbres laissent passer des morceaux de lumière créant l'obscurité propice au cadre fantastique, aux châteaux, « perdus dans les forêts » ; c'est le lieu de promenade des femmes de rang royal : « Aurélie traversait la forêt comme une reine » (623). L'étymologie du nom propre Sylvie comporte la même signification.<sup>5</sup> Le dictionnaire de littérature classique ajoute une autre acception du nom *silva* « raw material, y compris la première version d'un poème » (Howatson 495). On peut facilement faire la connexion entre Sylvie et la racine de son nom. Le vert symbolise la forêt, la vie et par extension la réalité ; il est omniprésent dans le récit dans le plan végétal comme dans celui matériel : « une grande place verte, l'herbe verte, le carreau vert, à coins verts, les contrevents verts, un vert uniforme, le vert des fougères, la verte pelouse, un horizon vert. » Si on pousse plus loin dans la signification du nom de Sylvie on obtient par un changement morphologique, le jeu phonique « s'il vit. » L'image de Sylvie par comparaison avec les autres deux femmes est celle de madone dans son état naturel pur ; elle est la femme simple et sauvage qui ne connaît pas les mœurs du temps et qui représente la beauté primitive et véritable. Adrienne, d'autre part est la femme idéale qui n'a pas besoin de perfectionnement : « L'une était l'idéal sublime, l'autre la douce réalité » (624).

### 3.2 Le reflet

---

<sup>5</sup> Du lat. *silva*, -ae, n.f. = forêt.

Le reflet est une condition préalable dans le discours onirique pour créer le dédoublement, l'illusion d'un autre monde. Au plan concret, tout a une réflexion dans le récit : le couple Sylvie – Aurélie, les objets par leur éclat, l'eau, l'œil ; le regard est le reflet vers l'extérieur de la conscience (on ne voit pas toujours ce qu'il existe mais ce que nous sommes prêts à voir) et le reflet du macrocosme à l'intérieur, retrouvé dans l'expression des sentiments. Dans un plan plus abstrait, on observe *l'effet de miroir*, qui suppose une réflexion renversée ; c'est le cas des souvenirs comprimés dans les premiers chapitres, revécus plus tard dans la deuxième moitié du livre : la fête, les gens, les bâtiments sont des reproductions du passé revêtus d'un air affecté par les changements socio-économiques du temps.

La réciprocité des plans intérieur-extérieur existe dans le caractère réfléchissant des éléments naturels et matériels. Les objets qui constituent le décor intérieur sont : « bijoux, médaillons, tabatières, billets, assiettes, plats de faïence, collier, » qui réverbèrent dans leur lueur les actions du possesseur; ce sont des accessoires qui authentiquent l'existence des personnages, des fétiches serviables qui établissent un dialogue : l'objet possédé – possesseur. Nerval « places us in a world of pure artifice, a veritable hall of mirrors, where the refraction of images, the relations of illusion and resemblance lack the solidity of a grounded and grounding origin » (Pendergast 153).

### 3.2.1 Le miroir

Le miroir est l'objet onirique par excellence. Il est nécessaire dans ce processus de dédoublement de l'espace et du temps pour créer l'illusion d'un au-delà. *Le miroir magique* est l'instrument qui permet l'accès dans un autre monde et la préservation de

l'image féminine. Le personnage principal avoue, qu'au cours d'une année entière il n'avait même pensé à essayer de découvrir le caractère de cette femme, il s'était contenté avec son image reflétée dans le miroir. Il ne se souvient pas d'une image réelle de la femme depuis leur dernière rencontre, mais d'une image dont nous ne connaissons pas l'origine.

Objet de luxe pour les femmes égyptiennes et technique employée par les Romains dans la redirection de la lumière solaire, le miroir représente par ses caractéristiques, la focalisation et le reflet, un point de concentration d'énergie. De point de vue scientifique, l'image reflétée par le miroir est renversée. Sylvie est la seule des trois femmes qui utilise le miroir. Cela indique son statut ambivalent. Gérard n'est pas convaincu qu'elle est la femme qu'il aime, il oscille pour une période très longue et finit par la perdre. De même, Sylvie ne reste pas la fille innocente de son enfance. Chaque fois qu'il la rencontre, il observe des changements majeurs : elle commence à lire Rousseau et à s'intéresser à l'art, elle change de métier et a un comportement ironique envers Gérard.

### 3.2.2 L'eau

« Miroir ou plan d'eau, toute surface réfléchissante est conductrice de rêverie ; Elle y joint ce privilège rare de nous introduire au rêve sans nous enlever au réel » (Rousset 197). L'eau invite à la rêverie par la projection de reflets « je voyais les étangs lointains se découper comme des miroirs » (602). Dans chaque goutte d'eau on peut voir l'image dénaturée de quelque chose et si on regarde plus attentivement, on observe l'obscurité des profondeurs. A tout instant, l'eau saisit la représentation d'un objet extérieur à sa surface aussi que ce qu'on considère le fond de l'eau qui est déformé par

son propre mouvement. La double affectation de l'eau projette un monde imaginaire. On observe le caractère décevant de l'eau dans la promenade que Gérard et Aurélie entreprennent, « nous prîmes la route des étangs de Commelle pour aller déjeuner au château de la reine Blanche » (623). On se doute et on doute cette randonnée.

L'eau est un mélange de caractéristiques singulières de stabilité et de fluidité qui reflètent et sont reflétées aux alentours. Sa nature fonctionnelle, « l'eau de la Nonette fait mouvoir des scieries. Ces aspects chers à mes souvenirs l'intéressaient sans l'arrêter » (623) se traduit dans le discours onirique par l'incapacité de la femme idéale de comprendre et de s'accorder avec le monde réel. L'eau est un élément équilibreur dans le discours en ce qu'elle éclaircit l'obscurité – elle reflète la lumière pendant le jour comme dans la nuit « le manoir gothique de Pontarmé, entouré d'eau comme autrefois, refléta bientôt les premiers feux du jour » (623). L'eau reflète l'état intérieur/général de la scène : la traversée du lac et le repas, « cette gracieuse *théorie* renouvelée des jours antiques se reflétait dans les eaux calmes de l'étang » (600). De point de vue topographique, l'eau est un point de repère et un indicateur des changements. Gérard reconnaît le lieu où son oncle et lui allaient quand il était enfant grâce au jeu des lumières sur le lac, « Lorsque je vis briller les eaux du lac à travers les branches des saules et des coudriers, je reconnus tout à fait un lieu » (613). L'eau reflète l'état d'âme des choses avec leur changement, mais elle est à son tour affectée par le temps. Dans le *Dernier feuillet* la réalisation de la perte est observable dans la condition de l'eau : « Les étangs, creusés à si grands frais, étalent en vain leur eau morte que le cygne dédaigne » (624). C'est une image qui illustre le statu quo de la vie du personnage qui se trouve au même

niveau qu'au début du récit, i.e. solitaire.<sup>6</sup> Les homophones *lieu* et *l'ieau* cachent une symbolistique à part « m'avait dit qu'on pouvait la passer... *l'ieau* ! » (614); je trouve que c'est une référence subtile au insuccès de Gérard né de son manque d'initiative et de courage, et de son incapacité de séparer des deux mondes.

### 3.2.3 Le regard et la distance

Le regard c'est une action consciente, le point de départ d'une quête, d'une recherche de quelque chose de nouveau ou d'un rappel, la recherche d'une confirmation des sentiments éprouvés ; c'est mettre en question, le deuxième pas envers une découverte. La vue d'un article de journal - action involontaire et instinctive : « machinalement je regardai un journal » constitue le point déclencheur du voyage. C'est la première fois que le mot *regarde* est employé et la seule fois qu'il est synonyme avec le verbe *voir* parce qu'il est soutenu par l'adverbe « machinalement. » A part cette occurrence, dans tout le récit Gérard *regarde*, il cherche des réponses. La différence entre *regarder* et *voir* c'est l'objectif qui accompagne le premier. Le verbe *voir* n'implique pas la volition tandis que *regarder* signifie voir avec intérêt pour trouver quelque chose. En fait, la seule occurrence du verbe *voir* à l'indicatif présent c'est aussi une invitation à regarder « tu vois là-bas l'homme heureux. »<sup>7</sup> La communauté pour les deux verbes c'est la distance qui est la même.

Regarder c'est vouloir connaître, apprendre, faire partie. Je voudrais ajouter au parallélisme entre Proust et Nerval dont j'ai déjà parlé un autre aspect un peu osé ; il s'agit de la similitude entre la mémoire affective de Proust et le regard involontaire de

---

<sup>6</sup> La solitude est l'un des thèmes préférés des Romantiques.

<sup>7</sup> Référence à l'homme mystérieux qui accompagne Aurélie chaque soir.

Nerval, tous deux allumés par des objets banals (la madeleine mouillée dans le thé et le journal) qui incitent les sens et qui ont le même résultat : le retour dans le temps. Par l'odeur et la saveur Proust regagne le temps ; la vue d'un article qui mentionne « *Fête du Bouquet provincial* » (593) jeté Gérard dans la recherche qui ne finit qu'avec la fin du récit.

L'objet de sa recherche est la femme perdue. On voit donc des perspectives de la femme aimée du regard omniscient du personnage-narrateur. Dans le discours onirique la femme est regardée. De plus, si on parle de la femme idéale on sait que l'illusion ne peut qu'être imaginée « vue » ; elle ne peut pas regarder parce qu'elle n'a pas de substance. En ce qui concerne Aurélie et Adrienne, la motivation et le pouvoir de l'œil leur manque. Sylvie est la seule femme qui regarde : « Aucune, Sylvie, qui ait votre regard et les traits purs de votre visage, elle tourna vers moi ses regards attendris » (611), « le regard enchanté de Sylvie » (614), « son regard m'avait arrêté au bord de l'abîme » (621). Cela confirme, s'il était nécessaire qu'elle est réelle.

Le regard présuppose la réalisation et l'acceptation de l'existence physique d'un objet, d'un lieu ou d'une personne et la distance qui le sépare de l'objet de sa vision. Nerval nous introduit dans l'amalgame de détails dans lequel nous nous sentons égarés. Pour mieux comprendre la nouvelle, il faut la voir de loin comme si on regardait une œuvre d'art. Dans le discours onirique, la distance est le pilier qui soutient le récit, l'approchement de la femme aimée signifie l'anéantissement du rêve : « Vue de près, la femme réelle révoltait notre ingénuité » (591). Adrienne et Aurélie sont les femmes qui exercent cette magie, encore qu'elles ne puissent opérer qu'à distance ; celle-ci est

nécessaire pour produire et maintenir l'illusion, le sortilège » (Eisenzweig 28). Gérard essaie d'éliminer la distance qui sépare les femmes mais il rencontre l'opposition, et la distance accroit. Il amène Sylvie puis Adrienne dans le même endroit où il avait rencontré Aurélie essayant de se convaincre que l'une est l'autre. L'éloignement est important tant que la distance entre les personnages et leur objet ou sa muse maintient l'illusion.

Le regard introduit un autre personnage dans l'histoire : « Sans trop d'émotion, je tournai les yeux vers le personnage indiqué. C'était un homme correctement vêtu » (592). C'est par les yeux du personnage narrateur que nous, en tant que lecteurs percevons l'image de l'homme qui avait conquis Aurélie, il se trouve « là-bas » ; on se sent obligé de partager les mêmes impressions avec le personnage parce qu'il n'y a pas un autre témoin : « l'actrice, elle, n'est pas *regardée* par le sujet : c'est elle qui surgit devant lui » (Eisenzweig 64).

### 3.3 Microcosme-macrocosme

Du refuge des Romantiques dans la nature on a beaucoup écrit ; avec le discours onirique, la nature ne se limite pas à la végétation, parce que le cadre est la chambre, elle s'étend à représenter chaque objet de l'espace proche qui peut résonner avec l'état d'esprit du poète. L'âme humaine se reflète dans la représentation de l'univers. La salle de lecture, le théâtre et sa propre chambre représentent le microcosme pervers et suffocant de la cité, d'où Gérard veut s'échapper. Le macrocosme c'est l'espace naturel de son enfance, le paradis perdu qu'il s'imagine trouver dans chaque village.

#### 3.3.1 Le leitmotiv du théâtre

Le leitmotiv du théâtre est présent pour illustrer la position du personnage dans l'espace. C'est le lieu où les deux mondes se heurtent et coexistent. Gérard doit choisir entre les deux mondes pour continuer la recherche du bonheur. Le théâtre est en soi une figuration du monde réel ou imaginaire; dans Sylvie, le théâtre est un tableau des mœurs du siècle: le snobisme des « amateurs forcés » (590) qui vont au théâtre pour socialiser ou exposer leurs nouveaux accessoires, comme pour se conformer avec les attentes de la bourgeoisie. La confession de Gérard vis-à-vis la foule présente au spectacle : « Indifférent au spectacle de la sale » (589), met en évidence son impassibilité envers la réalité et l'intérêt pour l'illusion incarnée par Aurélie : « Aimer une comédienne, faire d'une actrice sa Muse, c'est certes préférer l'illusion à la vie, poursuivre une image ; mais c'est poursuivre cette image parce qu'elle est l'image de quelque chose d'autre, d'un possible à découvrir ou à inventer » (Chambers, L'ange 212).

Le théâtre est la porte vers un autre monde, le lieu où le personnage est initié. L'auteur nous annonce dès le début que « d'habitude » il prend la première place dans la salle de spectacle, cela veut dire que tout ce qui allait se passer, va être à travers ses yeux et ses interprétations. Umberto Eco a fait une analyse intéressante concernant la voix qui parle dans Sylvie. A travers le récit on voit tout ce que le personnage voit, on ressent ce qu'il sent: « In Sylvie the theater which establishes a correspondence between this world and the beyond is not expressed, it is lived; the theater is used to bridge the incarnation of the real and the ideal woman » (Sullivan 612). Le théâtre fait donc le passage du monde véritable au monde imaginaire, il relie la femme réelle avec la femme idéale.

### 3.3.2 Espace clos – Espace ouvert



Le discours onirique préfère les espaces clos qui par la limitation du regard, force l'imagination de casser les barrières physiques et pénétrer dans un autre monde. Je dirais que Nerval ne se conforme pas avec cette règle parce qu'on a l'impression que le discours de Sylvie se développe en dehors à cause des fêtes dans la nature, des nombreuses promenades de Gérard avec Sylvie, les voyages de et à Paris. Mais une lecture plus proche relève une autre vérité. Les espaces clos représentés par la chambre de Gérard de Paris, le théâtre, la maison de la tante, la maison de Sylvie, le temple, le couvent et l'île apparaissent dans les moments clés de l'histoire. Ainsi, Sylvie commence et finit dans un espace clos – le théâtre ; même si le personnage n'est pas dedans, il nous fait connaître l'atmosphère comme s'il était à l'intérieur. La chambre de Gérard est le lieu de la première rêverie qui met en marche le voyage. La maison de la tante est le lieu qui noue la chaîne spirituelle entre Sylvie et Gérard et une preuve de la présence du passé dans le présent, dont il ignore l'importance. La cérémonie qui a lieu sur l'île est la manifestation du sacré dans le profane et une tentative de rapprocher le paradis perdu.

Les mouvements créent des formes closes: la danse en ronde devant le château. Le cercle est une figure fermée, qui existe dans un espace ouvert et qui permet l'entrée de ceux qui sont initiés : « La belle devait chanter pour avoir le droit de rentrer dans la danse » (595). L'opposition du château (espace clos) vs la danse qui se passe en dehors (espace ouvert), fixe vs mobile. La rentrée d'Adrienne dans le château signifie la délimitation physique du monde réel et du monde imaginaire ; elle se sépare des autres. Le personnage va chercher ce château tout le long du roman. Il s'imagine un château du temps de Henri IV, il revient au même château où il avait rencontré Adrienne pour la

première fois « J'ai revu le château » (614), il y amène Sylvie, mais il ne trouvera pas la femme idéale. Le voyage implique le mouvement à l'extérieur, mais Gérard n'est pas exactement un flâneur ; la voiture dans laquelle il voyage représente aussi un espace clos, où il peut s'endormir ayant de sa part la nuit inspiratrice.

Dans le discours onirique nervalien, les espaces ne sont pas fermés en totalité. L'opposition fermé/ouvert fait une distinction entre l'espace immobilier et la nature. Les degrés de clôture varient en fonction de leur nature et du moment. Ainsi, « le château est un espace plus fermé que l'île parce qu'il est fermé également par le haut » (Eisenzweig 145). Je dirais que l'île est plutôt isolée que fermée et que le château est vraiment un lieu clos parce qu'il est réservé à une certaine catégorie de gens, et il s'ouvre à des moments choisis : il reste fermé pour lui et les autres gens quand Adrienne y est présente parce qu'ils appartiennent à deux mondes différents, mais il est accessible quand il est accompagné par Sylvie. Les maisons de l'oncle et de la tante ne sont plus accessibles après leur mort/ le passage du temps/à l'âge de maturité de Gérard.

### 3.3.3 La végétation

Au milieu des voyages et des retours dans le temps, la végétation envahit discrètement l'espace du personnage. Du règne végétal, la forêt est l'élément le plus important ; elle est omniprésente, comme pour nous assurer que c'est Sylvie que nous lisons. La forêt est toujours là (dans le pan imaginaire comme celui du réel): dans le voyage imaginaire dans les années d'enfance à Loisy, suivi par le voyage physique dans le même endroit, la confession de Gérard de son amour pour Sylvie, la promenade avec Aurélie vers le château, la fête, etc. Cela donne l'impression de stabilité « Nature is by far

and away the most stable element in Sylvie » (Bales, 84). La stabilité de la nature vient en opposition avec l'instabilité du personnage.

Il est nécessaire de dire que chez Nerval la nature est dans son état de transition entre romantisme et symbolisme. La nature n'est donc pas une place de refuge ou une expression de l'âme de l'auteur incompris et malheureux. Nerval avait dépassé cet état de complaisance. Je dirais que la nature chez Nerval est plutôt « un temple où de vivants piliers/ Laissent parfois sortir de confuses paroles » (Baudelaire, Correspondances). La nature c'est la vie, l'espoir. Les fleurs pénètrent dans l'espace clos ; Sylvie apporte des fleurs pour sa tante, les assiettes sont décorées de fleurs, la tante met : « deux vases de fleurs aux deux bouts de la nappe » (605). Tant que la tante est vivante, les fleurs sont présentes dans sa maison. La fleur est associée avec la femme : « les fleurs de la chevelure de Sylvie » (610), « Adrienne, fleur de la nuit éclose à la pâle clarté de la lune, fantôme rose et blond glissant sur l'herbe verte » (597).

Gérard est à la recherche de la femme aimée ; elle constitue une motivation pour son voyage à travers les époques et les espaces pour comprendre soi-même « Prendre conscience de soi, c'est comprendre la nature, et contempler l'idéal » (Poulet, Trois essais 16). La découverte de la femme serait le prix qui lui a échappé dans le passé ; elle serait l'explication de ses errances. Mais une fois atteint, l'idéal se transforme en réalisation ordinaire. Elle est un point du passé auquel il s'appuie pour s'échapper à la réalité. La femme idéale est pour Gérard comme l'horizon : lointaine, charmante, toujours inaccessible et qui invite à la rêverie.

La forêt représente un espace fantastique : « Quelle triste route, la nuit, que cette route de Flandre, qui ne devient belle qu'en atteignant la zone des forêts ! » (599). La forêt est la métaphore de Sylvie. De loin, la forêt apparaît silencieuse et stable mais une fois à l'intérieur, on se sent désillusionné par les arbres presque identiques qui nous font nous égarer. La même sensation on éprouve dans la répétition des souvenirs qui se déroulent dans les mêmes lieux. On a toujours l'impression que derrière les arbres se cachent des mystères. C'est un labyrinthe naturel qui crée avec les reflets de la lumière transgressant les feuilles des arbres, des jeux illusionnaires. « Comment ne pas comprendre qu'au monde végétal s'attache un monde de rêverie » (Bachelard, L'air 231). La forêt encourage les pérégrinations.

#### 3.4 Géométrie de l'espace

Les éléments géométriques ajoutent au contour des éléments essentiels ; la forme nous apprend plus sur la signification des choses. A noter c'est la circularité qui signifie continuation, unité, etc. : « The circle is an expanded dot and shares its perfection. They share certain properties: perfection, completeness, and freedom from distinction and separation » (Chevalier 195). Le cercle est l'image d'Adrienne, la religieuse et d'Aurélié, l'actrice dans le même corps, cette image représente l'idéal pour Gérard. Les opposés l'attirent, il veut tenir dans une main l'idéal et dans l'autre la réalité, mais il est déchiré entre les deux, « on a de quoi devenir fou ! » (597).

##### 3.4.1 Verticalité – Horizontalité

La verticalité représente la vie et l'aspiration vers l'infini ; cette élévation suppose un certain détachement du plan terrestre qui n'est pas total, il y a toujours un point de

contact entre le céleste, l'impalpable et le tellurique : « L'arbre droit est une force évidente qui porte une vie terrestre au ciel bleu » (Bachelard, L'air 232). L'arbre force à regarder en haut ; la hauteur n'implique pas un point fixe mais une masse illimitée qui pousse l'imagination et instigue à la rêverie. L'horizontalité, d'autre part, est signe de la mort, qui nous renvoie l'image de Buddha dormant – tranquille, immobile, mystérieux. Aurélie est pareille au jour quand la lampe luit d'en bas et pareille à la nuit lorsque la lampe l'éclaire d'en haut et la monte plus naturelle. Le regard est dirigé vers le haut pour trouver l'idéal et en bas pour regagner la réalité.

Pour s'échapper à un monde absurde et incompréhensible, les poètes prennent refuge dans leur tour d'ivoire, « où nous montions toujours pour nous isoler de la foule » (591). La hauteur signifie la liberté d'expression et l'échappement des rigueurs de la société. Le rapport entre la stature des personnages indique leur appartenance à une catégorie de gens. Ainsi, Gérard et Sylvie sont séparés, chacun est mis dans un panier sur l'âne, parce que leurs intérêts diffèrent : « Vous souvenez-vous du temps où nous étions enfants et vous la plus grande ? - Et vous le plus sage ! » (615). Sylvie est une villageoise, elle ne doit pas être chétive, mais grande et puissante pour pouvoir soigner sa famille et travailler ses champs. Gérard s'intéresse plutôt au côté idéologique. Dans sa relation avec Adrienne, Gérard se situe au même niveau « Nos tailles étaient pareilles » (595). Ils appartiennent au monde des créations théâtrales et littéraires avec les illusions impliquées. Par extension, s'est la séparation du village – monde réel situé *en bas* et la ville – monde de mirages et déceptions situé *en haut* « Nous sommes des gens de village, et Paris est si au-dessus » (600). Cela traduit l'inaccessibilité des gens ordinaires à l'autre monde.

Gérard se réfugie dans les montagnes de Salzbourg pour écrire une pièce de théâtre pour Aurélie dans un décor paradisiaque « des carrés de verdure et de terres remuées, bornés à gauche par les collines bleuâtres de Montmorency » (599). La hauteur implique donc la création et se trouve dans les formes de relief : les collines, les montagnes, les vallées. Dans le plan de l'écriture, le livre ressemble les variations des formes de relief.

#### 4. La vie comme rêve/rêverie

« Le rêve est une deuxième vie, » est peut-être la phrase la plus célèbre d'Aurélia, une quintessence du discours onirique et de l'œuvre nervalienne, qui connaît son apogée peu après la publication de Sylvie. Les deux ouvrages représentent deux étapes dans le discours onirique de Nerval, et la différence qui marque cette évolution est évidente : Sylvie est une multitude de tentatives pour entrer dans le monde des rêveries et de concilier le plan du réel avec le plan de l'imaginaire ; c'est une étape juvénile du discours onirique. Aurélia, d'autre part, atteint l'âge mûr où le personnage ne *touche pas de son doigt l'idéal* ou la réalité, il en devient la proie. L'une des caractéristiques communes du discours onirique, retrouvable dans les deux œuvres est : « l'aspect superficiel de désordre qu'on y remarque, a pour fin de reproduire les efforts désordonnés de l'âme cherchant à sortir de l'actualité et à se construire à l'aide de réminiscences et de correspondances, un monde mystique où tout paraît exister simultanément » (Poulet, Trois essais 18). Certes, le degré d'intensité diffère dans les deux livres, mais la voie est la même.

Les idées comparatives concernant les deux œuvres que je viens de mentionner, visent la fixation de la différence entre le rêve et la rêverie. Aurélia est le récit d'un rêve parce que le rêveur n'a aucun pouvoir sur ses rêves. Du moment qu'il passe dans le monde des fantasmes, il devient captif de ses propres chimères et son regard est dicté par

ses hallucinations. Le cauchemar aussi, est une confirmation de l'inabilité du personnage de commander dans le rêve. En ce qui concerne Sylvie, *la rêverie est une seconde vie*. Le mirage existe mais ses racines ne sont pas de nature épouvantable.

L'onirisme implique l'existence d'un monde parallèle, une intertextualité avec les éléments oniriques dans la vie réelle, ou des composantes matérielles dans le monde des rêves ; chez Nerval les deux coexistent. Il n'y a pas une continuation des rêves dans la nuit : « the night has no future » (Bachelard, The poetics 145). Le rêve est indépendant en ce qui concerne son sujet. L'idée générale que nous avons des études psychologiques, c'est que le rêve est l'expression des pensées cachées ou reprimées depuis l'enfance et qui sortent de l'inconscient humain. Nous savons aussi qu'Aurélia a été écrite sous le conseil du médecin et on voit là-bas ses remords pour avoir perdu Jenny Colon<sup>8</sup>. La rêverie correspond au mariage du rêve avec le merveilleux ; c'est donc un mélange d'illusions qui ont comme base les mêmes sentiments étouffés, mais dont la représentation n'a rien de maléfique dans sa nature. Le merveilleux, c'est la présence des éléments de fées (prince, reine, château, forêt, etc) dans le récit, par les nombreuses associations et comparaisons avec les personnages réels, et par conséquent la prédominance de l'atmosphère bienveillante.

Il faut mentionner que l'échappement de l'écrivain dans la rêverie n'est pas une tentative d'isolement de la foule incompréhensible dans la tour d'ivoire, typique au romantisme, mais le voyage d'une recherche de la femme idéale. L'attitude de Nerval dans Sylvie se rapproche plutôt des préoccupations des Symbolistes qui cherchent des

---

<sup>8</sup> Actrice à l'*Opera-Comique* dont Gérard de Nerval était amoureux et pour laquelle il avait fondé Le Monde dramatique.



oasis de mystères et symboles dans chaque coin du monde. Gérard ne se réfugie pas dans le monde imaginaire. Au contraire, il ouvre les portes vers des plans différents du monde et il parcourt des époques temporelles dans peu de temps. Il n'attend pas que les choses lui arrivent ; il les découvre et il ressentit leur action, sans s'arrêter dans son voyage, que pour jeter un coup d'œil en arrière pour retrouver des visages familiers.

#### 4.1 La femme « infini »

Les analystes littéraires ont écrit sur les éléments autobiographiques qui se retrouvent en Sylvie et dans la majorité de ses œuvres, en prêtant attention au lieu privilégié occupé par la femme. On sait que le grand amour de Nerval fut Jenny Colon, dont la mort a été, semble-t-il, le point qui a allumé le feu de sa folie. La femme occupe donc, une place cruciale. Elle est le personnage central, le sujet et la raison même du discours onirique nervalien. Gérard est à la recherche de la femme à travers le temps et l'espace. Il la trouve à des instants et dans des lieux précis pour la reperdre à jamais. La première location de la nouvelle est, comme j'ai déjà mentionné, le théâtre. Pour le personnage, la présence ou l'absence de la foule n'a pas d'importance parce que la salle de spectacle sera toujours vide, jusqu'au moment où *la femme* apparaît sur scène : « une apparition bien connue illuminait l'espace vide, rendant la vie d'un souffle et d'un mot à ces vaines figures qui m'entoureaient » (590). Le théâtre qui représente l'endroit de l'initiation, n'a pas trop de valeur si *la femme* n'est pas là, même si la salle de spectacle est pleine, ou si la scène est occupée par des artistes talentueux ; peu importe. C'est à *elle* de donner du sens au lieu.

L'existence de l'idéal et des illusions sont interdépendantes de la distance entre la femme et le personnage masculin principal. Les rencontres avec les femmes sont toujours rapportées au passé, donc la distance temporelle est présente partout dans la nouvelle. Les quelques instances du présent ne sont pas notables. La distance physique est nécessaire dans la relation avec la femme idéale pour garder l'illusion. La distance est une condition préalable du discours onirique ; sans la distance la femme idéale deviendrait réelle et on sait qu'aux poètes du XVIIIe siècle, la réalité et tout ce qu'elle représentait était répugnante : « Vue de près, la femme réelle révoltait notre ingénuité ; il fallait qu'elle apparût reine ou déesse, et surtout n'en pas approcher » (591). Le parisien va au théâtre régulièrement pour voir Aurélie, l'actrice, mais nous ne partageons pas les moments heureux dans sa compagnie, parce qu'ils ne sont pas du tout décrits. Nous ne savons rien des qualités morales d'Aurélie, ou de son apparence physique, sauf quelques comparaisons avaries qui attirent des questions, sans éclaircir notre curiosité : « belle comme le jour, pâle comme la nuit, avec une étoile au front, ses cheveux blonds flottants » (590). Son nom est mentionné pour la première fois dans le XIe chapitre, avec aucun supplément d'informations en ce qui la concerne.

Lorsqu'il parle d'Aurélie, Gérard fait toujours référence au passé ; au début de la nouvelle il reconnaît qu'il ne poursuit en elle qu'« une image, rien de plus » (592). Cette image est le moteur qui met en marche le voyage de Gérard, et elle le suit partout. La femme est omniprésente dans le récit parce qu'elle domine les pensées de Gérard, même quand elle se situe à des centaines de kilomètres distance ou quand des époques temporelles la séparent de Gérard. La femme est l'objet de ses écrits, la muse idéale qui

peut lui inspirer les sentiments les plus élevés : « elle avait pour moi toutes les perfections » (590). La distance lui donne une raison de voyager et de retourner dans le passé pour trouver des réponses aux sujets qui le hantent depuis son enfance. D'autre part, on voit que Gérard se demande sur la possibilité de trouver le bonheur auprès de la femme réelle dont il est amoureux, Sylvie.

La femme comme destination ou lieu a été l'un des sujets préférés des Surréalistes et le vers le plus beau dont je me souviens appartient à Paul Eluard « Elle est début, sur mes paupières. »<sup>9</sup> Pour Eluard comme pour Nerval, le regard est essentiel. Gérard reconnaît que la présence féminine transforme le lieu et qu'il se sent heureux dans l'aura qu'elle répand autour d'elle « Je me sentais vivre en elle, son sourire me remplissait d'une béatitude infinie » (590).

La femme est aussi l'image maternelle dont Nerval a été privé dans sa jeunesse et qu'il recherche dans l'endroit de son enfance, Valois. La phrase d'Aurélia souligne mieux cette idée : « je suis la même que ta mère, la même que sous toutes les formes tu as toujours aimée. » Ce n'est même pas une seule femme qu'il cherche mais une image, et tout au long du roman il essaie de recréer cette image.

#### 4.2 Le thème du doublement

L'onirisme suppose l'existence d'un monde imaginaire qui s'intersecte avec le monde réel. La rêverie permet l'accès et la transposition d'un monde irréel dans le monde réel. Le thème du doublement est retrouvable sur plusieurs niveaux ou groupes de sujets, dans tout le récit. Tout d'abord il s'agit du couple rêverie-réalité. « Plongé dans une

---

<sup>9</sup> Il s'agit de la poésie L'Amoureuse, de Paul Eluard.

demi-somnolence » (594), le personnage se souvient des plus notables périodes de sa vie pour tomber dans un jeu de l'imaginaire. On ne sait plus si c'est un souvenir ou si c'est un rêve : « C'est l'idée familière, à tous les penseurs de l'occultisme, que la réalité est double » (Poulet, Trois essais 15).

La frontière entre réalité et rêve n'est pas de tout claire parce que tout le long du livre nous sommes amenés dans des périodes de temps différentes sans savoir les dates exactes des événements ou la raison de leur occurrence. On ne sait pas si les souvenirs qu'il raconte dans son voyage à Loisy sont réels ou s'ils sont le fruit de son imagination. La tendance c'est de croire qu'il s'agit d'une rêverie quand le narrateur nous donne des indices liés au songe. A son arrivée à Loisy, dans septième chapitre, le personnage avoue : « Ce souvenir est une obsession peut-être ! J'échappe au monde des rêveries » (609). Il mentionne le départ dans son voyage pour Loisy dans le troisième chapitre. Alors, les souvenirs qu'il raconte dans les quatre chapitres sont mis sous le signe du doute : la fête de l'arc, la traversée du lac, la visite de Sylve et de sa tante, la rencontre du frère de Sylvie et de leurs promenades dans la nature. On ne sait pas dans quelle mesure ces histoires sont réelles à cause de la déclaration qu'il fait à la fin du septième chapitre. Dès le commencement du livre on observe le personnage, « sortant du théâtre avec l'amère tristesse que laisse un songe évanoui » (591). Il laisse passer cette rêverie parce que le spectacle de théâtre prend fin et il doit quitter la sale ; on sait que la rêverie ou les songes arrivent dans les espaces clos : retourné dans sa chambre, Gérard tombe dans une rêverie qui rappelle les plus belles années de son enfance ; une fois entré dans la voiture, il se laisse emporter par la même rêverie liée à son enfance, qui ne finit qu'avec l'arrêt de la

voiture. Gérard affirme dans le chapitre de clôture : « Quelquefois j'ai besoin de revoir ces lieux de solitude et de rêverie » (624), qui a une nature explicative.

Dans le plan temporel, la balance du couple présent-passé semble incliner dans la faveur du passé ; le présent y marque sa fonction dans le temps de la narration. Je pense quand même qu'il y a un certain équilibre entre les deux. Une lecture non-analytique du livre relève seulement le passé comme temps prépondérant et les exemples pour soutenir cet aspect sont nombreux. Il est vrai que le temps de l'histoire appartient presque en totalité au passé, mais le temps de la narration est le présent. Nous sommes à côté du personnage quand il nous présente sa vie. Il raconte d'une perspective actuelle ce qui s'est passé avant le moment présent. Qu'il s'agit de quelques minutes, jours, années, époques ou des histoires immortelles, le passé se rapporte toujours au présent de la narration – ce qui rend les affirmations du personnage croyables.

La troisième paire vise la femme idéale, la femme réelle, et leur statut dans la vie du personnage. Sylvie est la plus stable des filles, elle a une évolution naturelle dans le livre et nous savons qu'elle est *réelle*, parce qu'elle vient en contact direct avec Gérard. Tout comme les autres personnages réels, Sylvie appartient à un certain espace auquel elle s'identifie et qu'elle ne peut pas quitter sans abandonner son statut. Elle ne voyage pas et on observe les changements que le temps apporte avec chaque visite de Gérard. La femme idéale, Adrienne apparaît à deux instants dans le même lieu du Valois, sans montrer aucune marque du temps ; son apparence physique ne change pas. C'est son image ancienne dont Gérard se souviens et qu'il nous transmet. De plus, elle se retire dans le château, lieu des gens de rang régale : « le sang des Valois coulait dans ses

veines » (596). Aurélie se trouve entre les deux autres filles parce qu'elle est vue comme la femme idéale à cause sa ressemblance physique avec Adrienne, jusqu'au moment où Gérard s'approche d'elle ; la distance étant voilée, la femme idéale devient réelle.

L'espace est un élément clé dans le discours onirique. On a déjà vu que le rêve ou la rêverie se passe dans un espace clos. Un autre élément propice au discours onirique est l'urbanisme, symbole de l'artifice, des illusions. La vitesse et la mécanisation des cités forcent les artistes à évader du tumulte de la vie moderne dans la rêverie. Le village avec les gens qui l'habitent représente l'espace réel. Gérard revient dans le même espace dans des périodes de temps différents et les choses sont presque inchangées, sauf quelques affections du temps. Les songes qu'il fait ont lieu dans la ville ou sur le chemin vers Loisy, cela veut dire hors le village. La nature champêtre invite à la contemplation de sa beauté, mais c'est toujours dans un espace isolé, surtout dans la nuit ou pendant l'aube que le personnage s'abandonne à la rêverie.

#### 4.3 La mise-en-abîme

Sylvie ressemble une pièce de théâtre en ce que le début nous jette *in media res*. La différence entre les deux genres littéraires, c'est que Sylvie n'obéit à aucune sorte de règles. Cette liberté donne naissance à une atmosphère délibérément chaotique. Le Romantisme demande en fait, le rejet de toutes les contraintes d'ordre temporel ou spatial et ce livre est l'exemple parfait de l'obéissance à ces règles. Gérard, qui est le personnage masculin principal de l'œuvre devient un personnage du théâtre qui est décrit dans le livre, « en grande tenue de soupirant » (589). Il est acteur dans le spectacle de la vie sociale en masquant ses motifs devant ses fréquentes visites au théâtre.

Il y a une mise-en-abîme de l'aspect temporel du discours, parce que les personnages recréent un milieu renaissantiste dans un présent historique un appartement orné de pendules de la Renaissance, avec la figure du *Temps* et l'image de Diane Chasseresse ; tous ces éléments de décor contribuent à la formation d'une atmosphère fantasmagorique, une illusion : « Ce n'était pas pour savoir l'heure que j'ai acheté cette pendule » (598). A Othys il recré un autre événement passé, cette fois-ci pas le décor mais les personnages mêmes des noces de la tante : « En un instant, je me transformai en marié de l'autre siècle » (606). Ils mettent avec soin chaque pièce de vêtement en faisant attention aux détails. La réaction de la tante montre que leur essai d'apporter le passé dans le présent avait réussi. Les personnages mêmes se perdent dans tout ce procès : « la voix de la tante, accompagnée du frémissement de la poêle, nous rappela soudain à la réalité » (606). La traversée du lac pour aller sur l'île semble être une reproduction du tableau de Watteau, ce qui ne s'accorde pas avec l'atmosphère générale ; ce sont les habits « nos costumes modernes dérangeaient seuls l'illusion » (600).

Dans une certaine mesure Sylvie est le roman d'une écriture.<sup>10</sup> Au début du livre, Gérard est l'écrivain à la recherche de sa muse et il finit par écrire une pièce de théâtre pour Aurélie dans laquelle elle allait jouer le rôle principal « Je n'oublierai jamais le jour où elle me permit de lui lire la pièce » (622). A la différence du personnage de Gide, Gérard finit la pièce mais il ne finit pas sa quête.

#### 4.4 Circularité

---

<sup>10</sup> Allusion au livre Les Faux-Monnayeurs, d'André Gide et au concept de *livre dans le livre*.

Le discours onirique prend une forme circulaire qui suppose un voyage retour. Le point de départ (théoretiquement) et de l'arrivée est le plan du réel. Ce point est fixe dans l'espace du réel mais n'a pas de coordonnées sur l'axe temporel. Alors, on ne sait pas exactement où est le début et où est la fin. Prendergast a expliqué la même idée à l'aide de la métaphore de la spirale qui n'a pas de début ou de la fin (Prendergast 153) et qui continue son mouvement, « Sylvie est ainsi un ballet magique, l'on n'y cesse de tourner en rond et la figure du cercle y revient avec insistance » (Kofman 44). Le cercle est trouvé dans la structure comme à l'intérieur du livre. C'est au milieu de la ronde que les filles créent en dansant, que l'amour de Gérard pour Adrienne cultive ses germes. L'acception au milieu du cercle est l'initiation du jeune homme au monde des illusions.

Il y a deux catégories de cercles – social ou artistique et cercle physique, ce que diffère c'est la composition des gens appartenant à deux groupes (ville – village) et leur position dans le cercle. Après la célèbre sortie du théâtre, le personnage va rejoindre « volontiers, la société d'un cercle » (592). Il s'agit de l'un des cafés littéraires et artistiques de l'époque romantique, le *Café de Valois* ; mais lorsqu'il en connaît plus en détail les lois, il s'exclut du cercle social : « Non, ce n'est pas à mon âge que l'on tue l'amour avec l'or » (593). Pour ce qui est du reste du livre, le personnage restera en dehors des cercles sociaux : dans les villages il sera toujours « le parisien », un type avec des habits bizarres qui lit beaucoup. Il se retire dans les montagnes de l'Allemagne pour écrire un drame et rien n'est mentionné sur les autres gens du théâtre.

La répétition soutient la circularité. La fête de l'arc et la fête patronale sont revécues à des périodes de temps régulières : « nous ne faisons que répéter d'âge en âge



une fête druidique » (594). La simulation du mariage est une répétition de la cérémonie; ce n'est pas seulement une reproduction de l'événement mais une rencontre du passé dans la présence de la vieille tante et du présent, par Sylvie, parce qu'elles utilisent les mêmes vêtements. La répétition est largement employé au niveau lexical, dans le texte de certains mots ou expressions « en sortant du théâtre » il se souvient d'Aurélië, « en sortant du club », il prend un journal où il lit de la Fête du Bouquet provincial. Gérard demande à Sylvie de répéter les mots qu'Adrienne avait prononcé dans la pièce, comme une mantrë : « Elle répéta les paroles et les chants après moi » (617).

Dans le plan formel, la structure circulaire du livre réside dans le retour au lieu de départ. Le discours onirique exige le retour à la réalité après une série de divagations dans l'espace et dans temps. Le livre commence avec la sortie d'un théâtre et finit avec l'image du personnage se retournant au theater, « not only do we begin in a theatre, but also that in an important sense we never really leave it » (Pendergast 153). Nous sommes spectateurs de la répétition des fêtes qui est une représentation évidente de la scène nervalienne. Il y a un mélange de départs et d'arrivées, des personnages qui sont toujours préoccupés avec la préparation d'une fête qui reproduit des rites anciens. Gérard remplit un cercle complet, ou peut-être plusieurs. Il quitte le théâtre seul, avec une indifférence délibérée envers la foule et retourne quelques années plus tard (on ne sait pas combien) avec Sylvie. Le théâtre de la fin n'est pas aussi rigoureusement décrit que le théâtre du début ; en fait, il commence le dernier paragraphe en disant : « J'oubliais de dire que j'ai conduit Sylvie au spectacle » (625). Le théâtre est vu donc comme un moyen d'entrer dans l'autre monde.

## 5. Conclusion

« Il y a dans ma tête un orage de pensées, dont je suis ébloui et fatigué sans cesse, il y a des années de rêves, de projets, d'angoisses qui voudraient se presser dans une phrase, dans un mot. »<sup>11</sup> Il semble que Nerval a concentré et ciselé cet orage dans la forme que nous avons aujourd'hui de Sylvie. L'atmosphère du livre est quand même semblable à celle d'avant l'orage ; les confusions et les illusions se passent au niveau de la conscience de Gérard, dans un rythme fluide et calme. Le va-et-vient n'a pas lieu en dehors et ne touche pas les autres personnages. Dans cette histoire, Gérard est le seul qui se déplace dans l'espace et dans le temps. Et on se demande si cette quête n'est pas intériorisée, si tout le livre n'est que le récit d'un rêve parce qu'on ne peut pas s'accrocher à des stabilités temporelles ou déterminer un point de départ. Le seul élément déclencheur de ce voyage que j'ai identifié, c'est le souvenir. La fin du livre, bien qu'elle soit marquée par la seule date concrète du récit, reste enveloppée dans le mystère du passé.

Mes découvertes en ce qui concernent l'aspect temporel visent les alternances et les techniques temporelles. Dans le discours onirique le temps ne suit pas un ordre chronologique. Il y a une évidente prédominance du passé et l'auteur jongle avec les périodes de temps passées, en racontant des expériences personnelles ou en faisant référence aux époques plus ou moins éloignées. Le plus difficile c'est de mettre les

---

<sup>11</sup> Nerval dans le livre de George Poulet, Les métamorphoses du cercle, 247.

événements sur l'axe temporel parce qu'on n'est pas certain si c'est un rêve ou un souvenir. Pour un passage naturel d'un espace à l'autre Nerval emploie l'imparfait, qui établit un lien entre le présent et le passé et assure une continuité. Parfois on ne sait pas dans quel moment du jour on se trouve parce que le personnage n'a pas de montre ou la pendule ne marche plus, mais l'auteur donne des indices concernant l'obscurité et de la lumière. On sait que le moment propice au rêve c'est la nuit, alors les événements essentielles se passent, pendant la nuit ou le soir : le voyage à Loisy, les visites au théâtre, la danse, etc. Il faut préciser que dans le discours onirique nervalien la nuit n'est pas totalement noire, les reflets de la lune dans l'eau ou dans les yeux de la femme gardent l'air énigmatique du récit et donnent naissance à d'autres images, créant ainsi un autre monde. Les retours répétitifs dans le passé font que le temps du récit soit plus concentré que le temps de l'histoire : « Le moment nervalien a cette étrange caractéristique d'être à la fois un moment unique, éternel, qui remplace tous les autres, et de dépendre cependant pour ce qui est de son intensité et même de son existence, d'un passé identique » (Poulet 248).

L'espace du discours onirique est généralement clos, symbole d'un monde étouffant d'où le personnage veut échapper, mais chez Nerval l'espace clos évolue : de la chambre on passe dans la voiture qui traverse la forêt et puis dans la nature. Voilà les trois instants où la rêverie se produit. Je me demande pourtant si Gérard ait jamais quitté sa chambre. Pour ce qui est de l'espace contenu dans le rêve, il n'y pas de formule à suivre parce que l'esprit n'a pas de contraintes ou de limites. La relation temps-espace fonctionne comme partenariat ; un temps passé exige un espace appartenant au monde de

l'enfance, ou à un univers mythologique qui nous éloignent du moment présent. La réalisation du passage du temps se concentre dans la reprise des mêmes symboles topographiques, dont le plus important est la forêt, presque omniprésente dans le récit de l'enfance jusqu'à l'âge mûr. D'après Eco, la forêt est aussi la métaphore de l'écriture et le voyage est le moyen de lire un texte.

Dans le discours nervalien on a l'impression qu'on s'abîme dans la série de cadres qui se succèdent sans cesse. L'incohérence temporelle vient comme résultat du mariage de la vie et du rêve. Ce n'est pas seulement le moment où l'on entre dans la rêverie que le temps est obscur, mais dans tout le livre, c'est pourquoi il est tellement difficile à distinguer le rêve du souvenir. L'imparfait assure un certain équilibre en ce qui concerne la continuation, mais en même temps il garde l'instabilité. En effet, la fin du livre ne signifie pas nécessairement la fin du sujet. Dans Sylvie il n'y a pas de fin à cause de la structure et de la composition circulaires du récit. Le livre commence et finit dans le théâtre et le corps du récit est fait d'événements de nature répétitive, comme les fêtes et les festivals qui se passent dans le même espace mais dans des périodes de temps différentes.

Je me suis décidée d'écrire au sujet du temps et de l'espace pour bien saisir les caractéristiques de ces deux aspects dans l'œuvre de Nerval, mais après avoir fini ma recherche je sens qu'il y a encore tant de choses à dire. Plus on essaie de comprendre le livre, plus on se sent confus, prisonnier d'un labyrinthe. Ce que j'ai ressenti après la lecture de Sylvie est difficile à rendre en écrit parce que c'est plutôt une image impressionniste séduisante qui reste dans notre mémoire longtemps après s'être réveillé et

qui transforme notre journée sans que nous nous en rendions compte « cette histoire que vous appelez la peinture naïve, c'est le rêve d'un rêve, rappelez-vous » (Proust 192). Il est vrai que Sylvie est un livre complexe, serein à la première vue, mais il cache les angoisses d'un génie. Cet état d'inquiétude ne l'a jamais quitté, alors il a choisi un autre moyen de s'échapper, dans l'autre monde.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Gérard de Nerval se suicide le 26 janvier 1855, dans la Rue de la Vielle Lanterne.

## OUVRAGES CONSULTÉS

## OUVRAGES CONSULTÉS

- Albérès, R.-M., Gérard de Nerval, Paris : Editions Universitaires, 1955.
- Bachelard, Gaston. L'air et les songes , Paris : Corti, 1943.
- Bachelard, Gaston. The poetics of reverie , Boston: Beacon, 1960.
- Bales, Richard. Persuasion in the French Personal Novel. Birmingham: Summa Publications, Inc., 1997.
- Barthes, Roland. Le degré zéro de l'écriture. Paris : Gonthier, 1964.
- Baudelaire, Charles. Les fleurs du mal. Paris : Garnier, 1961.
- Chambers, Ross. « L'ange et l'automate, variations sur le mythe de l'actrice de Nerval à Proust » Archives des lettres modernes. 1971.
- Chambers, Ross. Gérard de Nerval et la poétique du voyage. Paris : Corti, 1969.
- Chevalier, Jean. Dictionary of symbols. New York: Penguin Books, 1996.
- Eco, Umberto. Six Walks in the Fictional Woods. London: Harvard University Press, 1994.
- Eisenzweig, Uri. L'espace imaginaire d'un récit: « Sylve » de Gérard de Nerval. Suisse : Editions de la Baconnière, 1976.
- Eliade, Mircea. Sacral si profanul. Bucuresti : Humanitas, 2007.
- Howatson M.C.and Chilvers, Ian. The Concise Oxford Companion to Classical Literature New York: Oxford University Press, 1993.

- Ifrim, Nicoleta. Poetica oniricului la Eminescu si Nerval, Romania. 120-126  
<[http://st.ulim.md/download/icfi/publicatii/francpolyphonie/2/n\\_ifrim\\_eminescu\\_nerval.pdf](http://st.ulim.md/download/icfi/publicatii/francpolyphonie/2/n_ifrim_eminescu_nerval.pdf)>.
- Kofman, Sarah. Nerval. Le charme de la repetition. Suisse : L'Age d'Homme, 1979.
- Newmark, Kevin. « The Forgotten Figures of Symbolism, » Yale French Studies.1988:  
207-229.
- Poulet, Georges. Les métamorphoses du cercle. Paris : Plon, 1961.
- Poulet, Georges. Trois essais de mythologie romantique. Paris : Corti, 1971.
- Prendergast, Christopher. The Order of Mimesis : Balzac, Stendhal, Nerval, Flaubert  
London: Cambridge University Press, 1986.
- Proust, M. Contre Sainte-Beuve, Paris : Gallimard, 1954.
- Riegel, Martin. Pellat, Jean-Christophe. Rioul, René. Grammaire  
méthodique du français, Paris : Presses Universitaires de France, 1994.
- Rousset, Jean. L'intérieur et l'extérieur, Paris : Corti, 1968.
- Sullivan, D.G. "The Function of the Theater in the World of Nerval," MLN Dec. 1965:  
610-617.



## CURRICULUM VITAE

Adina S. Ochiana received her Bachelor of Arts (Philology) from Al. I. Cuza University, Romania, with a major in French. She studied Latin for six years and specialized in French and English literature. She is currently employed as a teacher at the Kirov Academy of Ballet of Washington, D.C. She received her Master of Arts in Foreign Languages from George Mason University in 2008.