

UNIVERSITÉ NATIONALE ET CAPODISTRIENNE D'ATHÈNES

Faculté des Lettres

Département de Langue et Littérature françaises

Études franco-helléniques en *Littérature, Civilisation et Traduction*

Direction : Littérature – Civilisation

**Tentative d'individuation du Je narratif d'*Aurélia* de Gérard de Nerval
dans le monde visionnaire de l'inconscient collectif jungien**

Étude archétypale d'*Aurélia*

Mémoire pour l'obtention d'un Master déposé et soutenu par Mme Iva Mintza

**Comité consultatif de trois membres : Professeur assistant M. Sotirios Paraschas
Professeure associée Mme Hélène Tatsopoulou
Professeure assistante Mme Maria Spiridopoulou**

Athènes
Octobre 2023

Je fais souvent ce rêve étrange et pénétrant
D'une femme inconnue, et que j'aime, et qui m'aime,
Et qui n'est, chaque fois, ni tout à fait la même
Ni tout à fait une autre, et m'aime et me comprend.

Paul Verlaine, « Mon rêve familial », *Poèmes saturniens* (1866)

Remerciements

Ce périple de recherche dans les profondeurs de la psyché d'*Aurélia* n'aurait pu être effectué sans le soutien incontestable de certaines personnes.

Je remercie mon Directeur de Mémoire M. Sotirios Paraschas de ses conseils stimulants, de sa supervision assidue mais surtout de son ouverture d'esprit.

Je remercie sincèrement les membres du jury Mme Hélène Tatsopoulou et Mme Maria Spiridopoulou qui me font l'honneur d'évaluer cette étude.

J'adresse toute ma reconnaissance aux professeurs du Département de Langue et de Littérature françaises de l'Université Nationale et Capodistrienne d'Athènes pour leur enseignement enrichissant dont j'ai eu l'opportunité de bénéficier.

Je tiens à transmettre mes remerciements et ma reconnaissance à Mme Colette Jeanne Chariatte de son soutien inestimable.

Remerciements particuliers à mes très chers parents qui ont forgé ma direction intellectuelle et qui m'ont engagée tout au long de ma vie à suivre l'étoile.

Gratitude à ma famille, Serge et nos enfants, pour leur patience et leur précieux accompagnement pendant les nombreuses heures de ce travail.

Ce Mémoire est dédié aux âmes sensibles qui osent ouvrir *les portes de la perception*.

Table des matières

Introduction.....	5
1. <i>Aurélia ou le rêve et la vie</i>	7
2. Trame narrative.....	9
3. Rapports de Carl Gustav Jung avec la littérature et <i>Aurélia</i>	11
4. Psychologie analytique jungienne et réflexion sur la question d'identité.....	14
5. Le Double.....	20
5. A. Saturnin.....	23
5. B. L'Anima.....	26
6. Plongée dans l'inconscient collectif jungien et invasion onirique.....	28
6. A. Premières phases : précarité.....	30
6. B. Troisième phase : immersion dans le rêve.....	32
6. B. I. L'archétype du Sage.....	32
6. B. II. L'archétype de la Grande Mère.....	35
6. C. Quatrième phase – l'ascension.....	39
Conclusion.....	43
Bibliographie.....	45

Introduction

« Il y a en lui quelque chose d'indéfinissable, qui se communique, qu'on voudrait par calcul avoir sans l'éprouver, mais qui est un élément original, qui entre dans la composition de ces génies et n'existe pas dans la composition des autres, et qui est quelque chose de plus, comme il y a dans le fait d'être amoureux quelque chose de plus que l'admiration esthétique et de goût. »

Marcel Proust, « Gérard de Nerval », *Contre Sainte Beuve* (1954)

Marqué par la transformation industrielle, le bouleversement des conditions sociales, l'indignation des oppositions politiques et par les luttes des classes, le XIXe siècle détériore les rapports de l'homme au monde. Indignés par la sensation d'insuffisance de la société, les romantiques réagissent contre l'outrageante laideur de la condition humaine. Ils restent sensibles dans la période agitée des grèves et ses émeutes de 1830 à 1848, à la désespérance ouvrière et aux conditions de labeur. Ils se dressent contre l'immense misère du peuple, la détresse quotidienne et la suprématie bourgeoise. Ces effets se font sentir sur les esprits romantiques qui se manifestent avec comme seule arme leur plume. Leurs intérêts se portent sur la liberté, sur la prééminence de l'imagination, sur l'exaltation du Moi éclaté cherchant son unité, sur le libre cours de la sensibilité contre la raison, sur la soif de l'exotisme, sur l'attrait pour la mélancolie et sur l'irrationnel. Le romantisme se caractérise par une extrême diversité et des contradictions qui lui confèrent son dynamisme. Gérard De Nerval, comme certains écrivains poètes romantiques regroupés dans les années 1820-1850 autour d'un mouvement littéraire plus sombre, sous l'appellation « Jeunes-France », cultive le goût des mystères et de l'occultisme. À la fois bohèmes et dandies, ces romantiques s'inspirent du gothique du Moyen-Âge pour produire des écrits de toutes sortes où prédominent le sentiment l'onirisme. Deux femmes sont à l'origine de ce courant noir, Ann Radcliffe (*Les mystères d'Udolphe*, 1794) et Mary Shelley (*Frankenstein*, 1818). Influencés par les penseurs illuministes du XVIII^e siècle comme le Suédois Emanuel Swedenborg, les germaniques comme Novalis et comme le conteur fantastique E. T. A. Hoffmann¹, les romantiques de l'ombre se mettent au service de cette inspiration en vogue, pour y exalter, dans tous les genres littéraires, leur Moi en souffrance. Les œuvres s'inspirent de la violence, des envoûtements, des manifestations du

¹ Nerval s'est inspiré des *Élixirs du Diable* de Hoffmann dont la protagoniste se nomme Aurélie.

diable soulignant le caractère de l'élargissement de l'imagination et s'orientant vers une accentuation de l'univers de l'inconscient. Ces « romantiques de la nuit » comme Charles Nodier, Philothée O'Neddy, Petrus Borel, à travers contes fantastiques, recueils poétiques, romans, développent une thématique de la passion, du désespoir où le rêve et les rêveries visionnaires tiennent une place grandissante. En particulier, Aloysius Bertrand, créateur du poème en prose, inspiré par Théophile Gautier, Victor Hugo et Charles Nodier, met en relief l'importance du récit de rêve dans son recueil *Gaspard de la Nuit* (1842) dans lequel le narrateur devient partie prenante du spectacle fantasmatique qui vient obséder ses nuits fiévreuses. Avant Hugo, le chef de file Nodier qui utilisait le goût des atmosphères gothiques, de la fascination pour les superstitions, les légendes et les mythes fondateurs, les angoisses ou les fantasmes collectifs de la culture occidentale, exploite abondamment le pittoresque et l'insolite, le surnaturel et le fantastique avec *Trilby* (1822) et surtout avec *La Fée aux Miettes* (1832). Ce roman met en scène la perte de la femme aimée qui hante ses œuvres et ses rêves. « La carte de l'univers imaginable n'est tracée que dans les songes »² disait-il. Nerval est lui aussi fortement concerné par la pensée illuministe, par les vieilles légendes du terroir ou par les mythes ancestraux de la culture gréco-latine, scandinave, hébraïque, proto-chrétienne et gnostique. Il fréquente la bohème rive-gauche et, marqué par une forte déception amoureuse causée par l'actrice Jenny Colon, puis par sa mort, et aussi par une enfance privée de l'amour maternel, par une sensibilité exacerbée, il cultive dans son œuvre poétique et romanesque sa hantise de la mort et de l'au-delà. Le drame existentiel de Nerval le pousse à enquêter sur sa conviction d'être un déraciné de la réalité, un déshérité³ de l'histoire. À travers le fantastique mêlant réalisme et surnaturel, il exprime le mal du siècle et l'instabilité profonde qu'il provoque chez lui. La seule évasion possible s'érige grâce au voyage et au rêve. Ayant la conscience déchirée, il transcrit en un condensé de sentiments mélancoliques ses visions oniriques découlant d'un univers hanté et tourmenté. « La mélancolie sous-tend la "crise des valeurs" [...] qui s'exprime dans la prolifération ésotérique. L'héritage du catholicisme se trouve mis en cause mais ses éléments relatifs aux états de crise psychique sont repris et insérés dans un syncrétisme spiritualiste polymorphique et polyvalent »⁴. Ainsi est-il, en cette période de la fin de la première moitié du XIX^e siècle, un représentant inspiré d'une génération d'auteurs méprisés qui seront

² C. Nodier, *La fée aux miettes*, in *Œuvres*, (8 volumes), Bruxelles, J. P. Méline, 1832, Tome V, p. 141.

³ Par cet adjectif substantivé, nous faisons référence au sonnet de Nerval « El Desdichado » des *Chimères*.

⁴ J. Kristeva, *Soleil noir*, Paris, Gallimard, 1987, p. 181.

pourtant à la source de nombreux chefs d'œuvre poétiques comme ceux de Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine, romanesques comme ceux de Prosper Mérimée, Villiers de l'Isle-Adam dans leur siècle, puis même comme ceux d'auteurs surréalistes du XX^e siècle.

« Nerval fait exception : lui seul condense, met de l'ombre, noue les fils au lieu de les dénouer. Par son expression prosodique et par son utilisation générale du langage, le romantisme est tourné vers le passé. Mais son expérience existentielle est celle de la poésie moderne tout entière. »

Gaëtan Picon, *Histoire des littératures*⁵

1. *Aurélia ou Le Rêve et la Vie*

Accablée de souffrances, d'angoisses et de désarroi, la vie de Gérard de Nerval rassemble malheurs et hallucinations. Son père, homme rude et peu sensible était un officier médecin de l'armée napoléonienne et sa mère, accompagnant son mari dans les camps est décédée de fatigue à l'âge de vingt-cinq ans en Silésie. L'absence de la figure maternelle a affecté toute la vie de Nerval qui a perdu sa mère à l'âge de deux ans. Il a été confié à une nourrice puis à son grand-oncle maternel avec qui il a passé son enfance dans le Valois. Auprès de lui, il a découvert des œuvres de l'imaginaire et d'occultisme qui infléchiront plus tard son écriture. À Paris, lors de ses années de collège, il a étudié avec passion les classiques et a été intéressé à des langues étrangères comme l'Allemand ou le Persan. Il a traduit Heine, Klopstock et le *Faust* de Goethe à l'âge de vingt ans. Il était chroniqueur et poète. Ses voyages en Europe et en Orient ont été source d'inspiration dans toute son œuvre. Il s'est épris éperdument de l'actrice Jenny Colon. Sous la fatalité de cet amour, il a assimilé les divers visages féminins de sa propre vie et a accordé le privilège au mythe féminin dans son œuvre. Sous des circonstances de troubles psychiques, il a séjourné dans des cliniques de santé, de force ou de sa propre volonté qui l'ont mené à la déchéance jusqu'à sa mort.

Écrit dans les intervalles de lucidité que lui laissent des crises chaque fois plus graves, et suite à la demande de son médecin de transcrire ses rêves et ses visions, le Je narratif explore cet état second, qui le détourne du réel, pour le plonger dans les méandres obscurs de sa conscience profonde. *Aurélia* est une œuvre difficile à classer ; chacun peut y voir, selon sa propre lecture, soit un texte narratif et poétique fragmenté, soit un récit orphique d'une descente aux enfers, soit un récit fantastique où le

⁵ G. Picon, *Histoire des littératures*, Tome III, Paris, Gallimard, 1958, p. 897.

rêve et la folie transfigurent le réel. Dans tous les cas, l'histoire de cette idylle devenue aventure mythologique est fondée sur la perte, le souvenir, la mélancolie, le sentiment de culpabilité, la recherche, le rêve, l'espoir d'une rédemption et la quête profonde du Moi et de son origine. La femme est l'initiatrice aux mystères du sacré, du rêve d'un panthéon universel, d'un éternel recommencement qui ferait renaître l'âge d'or où les Dieux s'entendraient entre eux et avec les hommes. Jean Guillaume dans sa notice affirme :

« *Aurélia* est un de ces rares textes français que l'on puisse qualifier de romantique et rapprocher d'œuvres allemandes du début du même siècle. Si le mot "romantisme" a un sens, il désigne la recherche de l'unité perdue depuis l'instauration de la science moderne et toujours fragile, toujours menacée lorsqu'elle est retrouvée. [...] Unité, harmonie, correspondances : "Tout vit, tout agit, tout correspond" (p. 740⁶). Ce qu'on appelle le syncrétisme de Nerval est au vrai, le profond romantisme auquel le délire lui permet d'accéder » (p. 1330).

Avec comme prétexte romanesque la perte d'une femme inaccessible, *Aurélia* devient ainsi l'écriture d'une fiction onirique, de la naissance de l'inconscient dans laquelle le Je narratif va s'aventurer au-delà des frontières habituelles, jusqu'à des crises de folie, pour y chercher un remède et des réponses à ses tourments d'*ici*. Une relation entre réalité et irréalité est mise en place avec l'apparition de symboles mystérieux que le Je narratif cherche à décrypter comme s'il s'agissait des clés de l'Au-delà. Comme le signale Paul Van Tieghem, « la poésie [...] sera la clef d'or qui ouvre le palais des songes »⁷. Guidé par une étoile où il prétend retrouver Aurélia, le narrateur veut transcrire ses visions, ses hallucinations, ses cauchemars ; se faisant le précurseur d'une analyse des espaces obscurs des songes et de l'onirisme voire de ce qu'on appellera plus tard l'inconscient, alors qu'il est en proie à une dépression, une mélancolie qui le mènent inexorablement vers la folie et la dépossession de soi. Mais, Raymond Jean ajoute que « rien n'est donné pour sûr, fixé, définitif. [...] La subjectivité de l'entreprise, du discours, est très clairement acceptée, assumée, "impressions, mystères de mon esprit". Et le verbe *transcrire* est, à y bien regarder, fort curieux. *Transcrire* renvoie bien à une *écriture* : ce n'est pourtant ni *écrire* ni *décrire*. C'est opérer un passage, faire passer d'un système de signification

⁶ Les pages d'*Aurélia* de Nerval renvoient à l'édition publiée sous la direction de Jean Guillaume et Claude Pichois, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 3 Tomes, 1993, Tome III, 1693 pages.

⁷ P. Van Tieghem, *Le romantisme dans la littérature européenne*, Paris, Albin Michel, 1948, p. 243.

à un autre, "traduire" au sens précis du mot, "recomposer", comme aimait à dire Nerval, selon l'ordre de l'écrit ce qui a été confusément, difficilement et obscurément *vécu*. Reconstituer, ou peut-être simplement constituer cela »⁸.

2. Trame narrative d'*Aurélia*

La première partie d'*Aurélia* est apparentée à une descente aux enfers tandis que la seconde serait une remontée accompagnée d'un espoir de rédemption. Le projet d'écriture du Je narratif est de nous introduire dans « une seconde vie » (p. 695), celle du rêve et de « transcrire les impressions d'une longue maladie » mentale. Étant en proie à une culpabilité étrange, il raconte comment se déclenchent ses crises de folie. La perte d'Aurélia a provoqué une mélancolie dégénérant en un trouble psychique se traduisant par une activité onirique qui s'épanche dans sa vie quotidienne. Pendant son sommeil, il voit un être mystérieux qui voltige péniblement et ressemble à l'ange du tableau d'Albrecht Dürer, « La Mélancolie ». « Ici a commencé l'épanchement du songe dans la vie réelle » (p. 699) et c'est ici aussi que prend place le thème du double dans lequel la femme aimée perdue prend les dimensions mythiques d'une déesse archaïque aux nombreux visages. Le Je narratif se trouve alors fasciné par une étoile, elle est comme un faisceau lumineux qui éclaire la nuit de l'inconscient. Cette étoile tente de l'arracher à la terre et l'Univers autour de lui se métamorphose. Par la suite, il apprend la mort d'Aurélia et la divinise en voyant en elle l'âme de la nature ; il fonde sur elle une histoire mystique de la création et a la certitude de l'avoir retrouvée pour l'éternité. Mais cette joie surnaturelle est brisée par un épisode qui angoisse le personnage : il rencontre son double. Il a l'impression que cet « autre » va lui prendre Aurélia. Alors retentit dans la nuit le cri déchirant d'une femme. « Qu'avais-je fait ? J'avais troublé l'harmonie de l'univers magique [...]. J'étais maudit peut-être pour avoir percé un mystère redoutable en offensent la loi divine » (p. 721).

La deuxième partie s'ouvre sur un cri de désespoir : « Eurydice ! Eurydice ! » (p. 722). Le poète se tourne alors vers le Dieu des chrétiens, il se sent coupable d'avoir cherché à comprendre les mystères de l'univers et de son esprit profond. Il se rend compte qu'il a préféré la créature au créateur. Plusieurs figures féminines hantent ses rêves. Il songe au suicide. Son délire le reprend. Cependant il a

⁸ R. Jean, *Poétique du désir*, Paris, Éditions du Seuil, 1974, p. 253.

un jour une vision céleste : la déesse égyptienne Isis lui affirme l'identité de toutes les figures féminines. La croyance syncrétiste à laquelle s'adonne le Je narratif annonce l'origine du christianisme provenant de religions ancestrales ce qui explique qu'Isis soit confondue en la Vierge Marie : « Je suis la même que Marie, la même que ta mère, la même aussi que, sous toutes les formes, tu as toujours aimée » (p. 736). Il s'abandonne alors au délire mystique. Mais le médecin de l'asile invite le Je narratif à s'intéresser à un autre malade. Ce dernier voit en ce personnage un frère et même qu'il transforme en un instrument de « rédemption » pour revenir au monde réel. En manifestant de la compassion, il obtient le pardon d'Aurélia. Transfigurée, elle apparaît à plusieurs reprises. « Les soins que j'avais reçus m'avaient déjà rendu à l'affection de ma famille et de mes amis, et je pouvais juger plus sainement le monde d'illusions où j'avais quelque temps vécu. Toutefois je me sens heureux des convictions que j'ai acquises, et je compare cette série d'épreuves que j'ai traversées à ce qui pour les anciens représenterait l'idée d'une descente aux Enfers » (p. 750). Ces mots éclairent le lecteur sur une victoire douteuse du personnage chèrement acquise au prix d'épreuves douloureuses concernant sa vie rêvée et sa vie réelle.

3. Rapports de Carl Gustav Jung avec la littérature et Aurélia

À partir des expériences de la vie d'une personne, se forge une image de ce que représente l'homme, le monde et son système. C'est grâce à ce que Jung appelle la *psyché*, c'est-à-dire la partie consciente cohabitante avec la partie inconsciente mais séparées, s'influencent l'une l'autre, que cette personne donne un sens à ces expériences ; ce sens détermine ensuite le mode d'agir dans le milieu social de cette personne de manière spécifique et révélatrice de ses humeurs. De ce fait relationnel, Jung prend comme outil l'œuvre littéraire en tant que symbole de l'articulation spirituelle de son auteur mais aussi comme représentation de la société – ou même comme représentation de l'inconscient collectif.

The "personal unconscious rests upon a deeper layer, which does not derive from personal experience and is not a personal acquisition but is inborn. I call [it] the *collective unconscious* [...] because this part of the unconscious is not individual but universal ; [...] it has contents and modes of behaviour that are more or less the same everywhere and in all individuals"⁹ [L'« inconscient personnel repose sur une couche plus profonde, qui ne dérive pas de l'expérience personnelle et n'est pas une acquisition personnelle mais est innée. [...] [je l]'appelle l'inconscient collectif [...] parce que cette partie de l'inconscient n'est pas individuelle mais universelle ; [...] elle a des contenus et des modes de comportement qui sont plus ou moins les mêmes partout et chez tous les individus »]¹⁰.

Les éléments de l'inconscient collectif affectent l'artiste dans son processus de création artistique. Deux voies sont proposées par Jung, soit l'artiste contrôle l'œuvre, soit c'est l'œuvre qui utilise l'artiste en tant que médiateur pour se faire communiquer au monde "Art is a kind of innate drive that seizes a human being and makes him its instrument. The artist is not a person endowed with free will who seeks his own ends, but one who allows art to realize its purposes through him."¹¹ [« L'art est une sorte de pulsion innée qui s'empare de l'être humain et en fait son instrument. L'artiste n'est pas une personne dotée de libre arbitre qui cherche ses propres fins, mais une personne qui permet à l'art de réaliser ses desseins à travers lui. »].

Jung a trouvé dans la littérature un terrain pour appuyer sa psychologie analytique. Il était en

⁹ C. G. Jung. *Collected Works*, Vol. 9i, *Archetypes and the collective unconscious*, New Jersey, Princeton University Press, 1980, § 3.

¹⁰ Sauf indication contraire, les traductions ont été réalisées pas nous.

¹¹ C. G. Jung. *Collected Works*, Vol. 15, *Spirit in Man, Art, and Literature*, New Jersey, Princeton University Press, 1971, § 157.

effet un grand admirateur de nombreux chefs d'œuvres et d'auteurs de renommée mondiale notamment Herman Melville, Johann W. von Goethe, E. T. A. Hoffmann, James Joyce, Homère, Edmond Rostand, Rabelais, William Shakespeare, Virgile, Francesco Colonna (etc.) dont il analyse le processus de création artistique. Il a même effectué une étude sur les contes de fées (*Le petit chaperon rouge, La belle au bois dormant, Cendrillon, Hansel et Gretel*, entre autres). Il nous a légué son travail exhaustif sur l'analyse psychologique des œuvres littéraires dans son livre *Spirit in Man, Art, and Literature*. Il faut souligner que sa théorie a inspiré et inspire toujours toute une polyphonie de symboles que l'on rencontre dans l'univers cinématographique¹².

Jung organise une conférence auprès de la Société suisse de psychiatrie et de psychothérapie en 1942 où il traite *Aurélia*¹³. Il ne procède pas à une analyse exhaustive du texte romantique, il affirme : "I would like to let the material speak for itself first, while keeping my own interpretations in the background"¹⁴ [« J'aimerais laisser le texte parler de lui-même [...], en mettant mes propres interprétations à l'arrière-plan »]. Durant sa conférence, Jung associe ouvertement la réalité du Je narratif à celle de Nerval l'auteur¹⁵. Nous nous demandons pourquoi l'analyste suisse s'est intéressé à *Aurélia*. Le texte se prête à être lu à la base de la psychologie analytique jungienne, non pas seulement parce que Jung s'est penché sur *Aurélia* mais parce que l'analyste accorde une importance particulière au syncrétisme religieux (et philosophique) ainsi qu'aux références de la culture génératrice d'imagination débridée de l'auteur français. Par ailleurs, les analystes ont particulièrement apprécié le thème du Double tel qu'il se manifeste chez Nerval, avec comme attributs la perception déformée de la réalité jusqu'à son anéantissement, l'association de l'agressivité provoquée par la dépression à l'euphorie d'espoirs factices, la subjectivité révélatrice des retranscriptions imagées et auditives des rêves. *Aurélia* peut se rattacher au conte fantastique et à l'univers du merveilleux, mais le texte peut être lu comme un témoignage psychologique d'un individu victime de troubles mentaux et Jung démontre que les expériences du Je narratif n'ont pas servi à lui sauver la vie. Il utilise le texte littéraire comme exemple réel de son approche de l'inconscient via la psychologie analytique. Il offre son point

¹² Entre autres, nous trouvons des exemples dans l'univers de Harry Potter (le livre et l'adaptation cinématographique) ou même celui de *Star Wars* ou même surtout dans *Mad God* où l'on retrouve les archétypes jungiens.

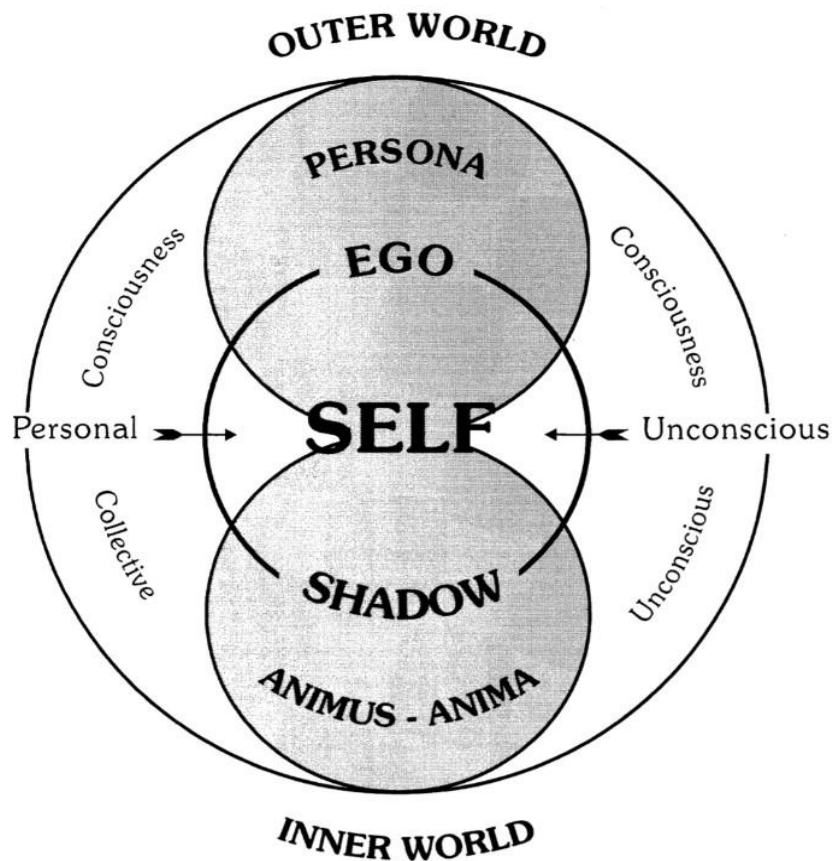
¹³ L'analyste et psychothérapeute jungien Dr. Craig Stephenson est invité à l'Institut C. G. Jung de Zurich et pendant quatre ans, il fait des recherches dans les archives de l'analyste suisse qui, pour la plupart, ne sont pas encore publiés. Stephenson découvre cette conférence qu'a donnée Jung sur Nerval.

¹⁴ C. G. Jung, *On psychological and Visionary art*, New Jersey, Princeton University Press, 2015, p. 51.

¹⁵ Dans cette étude, nous nous garderons de confondre les deux.

de vue sur le texte romantique en le comparant à son propre résultat d'expériences d'élucidation de l'inconscient qui se résume dans un travail de dix-sept ans figurant dans les *Carnets Noirs* (sept carnet écrits entre 1913-1932 et publiés en 2020), qui ont été la base de son *Liber Novus, Le Livre Rouge* (publié en 2009).

Traiter ce texte nébuleux sera une tentative de décrypter ses paroxysmes. Il nous importe dorénavant d'être très attentifs aux détails quant à l'analyse de tout ce qui est de l'ordre de la sensibilité textuelle. Nous nous permettons de percer son fond de désolation et de tenter de l'élucider à travers le prisme de la psychologie analytique de Jung car il est frappant de constater que ce texte se prête à une telle conjonction. Dans l'optique du processus d'individuation propre à Jung, nous allons nous focaliser dans un premier temps sur le fonctionnement de la psyché du Je narratif et dans un second temps, sur la relation du Je narratif avec l'inconscient collectif en faisant une lecture archétypale d'*Aurélia*.



4. Psychologie analytique jungienne et réflexion sur la question de l'identité

Le modèle de la Psyché selon Jung.¹⁶

Il nous semble fiable de nous référer au fonctionnement de la personnalité (le *Soi*) et aux quatre archétypes qui la composent, comme l'entend Carl Jung, pour interpréter le maniement de l'écriture du Je narratif. Le premier de ces archétypes est la *Persona* qui représente ce qu'un individu projette dans un milieu social. Le deuxième est l'*Ombre* qui est l'aspect inconscient d'une personne : elle constitue "that hidden, repressed, for the most part inferior and guilt-laden personality whose ultimate ramifications reach back into the realm of our animal ancestors and so comprise the whole

¹⁶ J. Jacobi, *The psychology of CG Jung*, London, Routledge and Kegan Paul Ltd, 1951.

historical aspect of the unconscious"¹⁷ [« cette personnalité cachée, refoulée et en grande partie infériorisée et culpabilisée, dont les ramifications ultimes remontent au royaume de nos ancêtres animaux et qui contiennent ainsi tout l'aspect historique de l'inconscient »]. L'Ombre est surtout rencontrée dans les rêves, elle fait peur ou fait honte au rêveur.

"The shadow is a tight passage, a narrow door, whose painful constriction no one is spared who goes down to the deep well. But one must learn to know oneself in order to know who one is. For what comes after the door is, surprisingly enough, a boundless expanse full of unprecedented uncertainty, with apparently no inside and no outside, no above and no below, no here and no there, no mine and no thine, no good and no bad. It is the world of water, where all life flots in suspension ; where the realm of the sympathetic system, the soul of everything living, begins ; where I am indivisibly this *and* that ; where I experience the other in myself and the other that myself experiences me" ¹⁸. [« L'ombre est un passage étroit, une porte exiguë, dont la douloureuse constriction n'est épargnée à personne qui descend dans le puits profond. Mais il faut apprendre à se connaître soi-même pour savoir qui on est. Car ce qui vient après la porte est, assez étonnamment, une étendue illimitée pleine d'incertitude sans précédent, avec apparemment ni intérieur ni extérieur, ni dessus ni dessous, ni ici ni là-bas, ni le mien ni le tien, ni bon ni mauvais. C'est le monde de l'eau, où toute vie est suspendue ; où commence le royaume du système nerveux sympathique et aussi l'âme de tout ce qui vit ; où je suis indissociablement ceci *et* cela ; où j'expérimente l'autre en moi et l'autre qui m'expérimente en lui »].

Plus profond dans la partie inconsciente de l'individu, il y a le troisième archétype : l'*Anima/Animus*.

"Every man carries within him the eternal image of woman, not the image of this or that particular woman, but a definite feminine image. This image is fundamentally unconscious, a hereditary factor of primordial origin engraved in the living organic system of the man, an imprint or "archetype" of all the ancestral experiences of the female, a deposit, as it were, of all the impressions ever made by a woman—in short, an inherited system of psychic adaptation. Even if no woman existed, it would still be possible, at any given time, to deduce from this unconscious image exactly how a woman would have to be constituted psychically. [...] Since this image is unconscious, it is always unconsciously projected upon the person of the beloved, and is one of the chief reasons for passionate attraction or aversion. I have called this image the "anima"¹⁹. [« Chaque homme porte en lui l'image éternelle de la femme, non pas l'image de telle ou de telle femme en particulier, mais une image féminine définie. Cette image est fondamentalement inconsciente, elle est un facteur héréditaire d'origine primordiale gravé dans le système organique vivant de l'homme, une empreinte ou un "archétype" de toutes les expériences ancestrales de la femme, un dépôt, pour ainsi dire, de toutes les impressions jamais faites par une femme – bref, un système psychique d'adaptation hérité. Même si aucune femme n'existait, il serait

¹⁷ C. G. Jung, *Collected Works*, Vol. 9ii, *Aion, Researches into the Phenomenology of the Self*, New Jersey, Princeton University Press, 1978, § 422.

¹⁸ C. G. Jung, *Collected Works*, Vol. 9i, *Archetypes and the collective unconsciousness*, New Jersey, Princeton University Press, 1980, § 45.

¹⁹ C. G. Jung, *Collected Works*, Vol. 17, *Development of personality*, New Jersey, Princeton University Press, 1981, § 338.

toujours possible, à n'importe quel moment, de déduire de cette image inconsciente la constitution psychique d'une femme. [...] Puisque cette image est inconsciente, elle est toujours inconsciemment projetée sur la personne de l'être aimé, et est l'une des principales raisons de l'attrance ou de l'aversion passionnelle. J'ai appelé cette image "l'anima" »].

L'anima est le réconfort à l'amertume de la vie dans ses paradoxes effrayants et ses ambivalences, ainsi, elle répond à la ruine par le succès, au désespoir par l'espoir mais elle est aussi illusion et séduction. Selon Jung, l'anima est sensibilité et suit le principe d'Éros (par opposition à l'*Animus*, le contrepoint masculin dans l'inconscient de l'âme féminine qui serait caractérisé par la vérité et la justice du Logos). Elle se développe en quatre étapes dans l'évolution de la personnalité masculine. La première étape est celle d'Eve correspondant à la mère biologique et à la fertilité. La deuxième est celle d'Hélène de Troie qui est assimilée à l'image sexuelle idéalisée mais aussi à la liaison sentimentale. La troisième est celle de la Vierge Marie qui désigne les sentiments quasi-religieux de l'amour persistant. La dernière étape est celle de Sophia²⁰ (*σοφία, sapientia*, la sagesse) qui serait un guide pour la vie interne (ésotérique) et qui mènerait à la conscience les éléments de l'inconscient. Elle coopère à la recherche de la signification et est la muse créatrice d'un artiste²¹. Le quatrième archétype de la personnalité est le *Soi* en tant que tel. Il contient en lui la partie consciente et inconsciente, la partie de ce qu'un individu a été dans son passé, est dans son présent mais aussi, surtout, ce qu'il tend à devenir et qu'on appelle la réalisation de soi grâce au processus d'individuation. Dans le monde de la psychologie, le point culminant de la recherche de Jung se trouve dans l'introduction du principe d'individuation. Le terme n'est pas neuf, le mot même *indivīdūus* remonte à avant Jésus-Christ²² et c'est l'aristotélien Leibniz dans son *Disputatio Metaphysica de Principio Individui*²³ qui introduit le terme d'individuation en tant que critère de l'identité tendant vers la perfection de sa nature. Si nous nous tournons vers l'Hindouisme ou la philosophie chinoise avec ses trois traditions principales, le Bouddhisme, le Confucianisme et le Taoïsme, nous nous rendons compte que le processus d'individuation n'est pas neuf là non plus. Dans l'Hindouisme ou le Bouddhisme, l'adepte pratique des méthodes de méditation qui offrent le calme, l'apprivoisement et la discipline de l'esprit pour permettre la concentration nécessaire pour atteindre la pleine conscience

²⁰ Sophia est la déesse de la Gnose.

²¹ C. G. Jung, *Collected Works*, Vol. 16, *Practice of psychotherapy*, New Jersey, Princeton University Press, 1985, § 361.

²² *Dictionnaire Latin-Français*, Paris, Gaffiot de Poche, Hachette, 2001, p. 947.

²³ G. G. Leibniz, *Disputatio Metaphysica de Principio Individui*, 1663.

de son existence. Jung reprend et amplifie ce principe en prenant en compte les domaines de la philosophie, du mysticisme et de la spiritualité. Il ne s'agit pas pour un individu de braquer un faisceau lumineux dans le noir – appelé par Jung l'inconscient personnel ou collectif – ou pas même d'éclairer la nature de son âme, mais de donner droit à la parole de cette Nature en soi pour qu'elle livre des informations sur la personnalité de l'individu qui l'aideraient à accéder à son intégrité. Cette intégrité accomplie est l'individuation. Pour y accéder, l'individu doit répondre à des questions fondamentales sur lui-même : qui est-il véritablement et comment faire de sa vie une œuvre d'art ? Selon Jung, chez l'individu, pour entreprendre et compléter l'individuation, on peut avoir recours à deux outils : d'une part, il y a le rêve et le travail de recherche à faire sur ceux-ci et d'une autre, l'imagination active. À la place du rêve, l'individu curieux grâce à son imagination, laisse les images inonder sa conscience pour essayer d'entrer en contact avec elles.

"One commenced by concentrating by a particular mood and attempting to become as conscious as possible of all fantasies and associations that came up in connection with it. The aim was to allow fantasy free play, without departing from the initial affect in a free associative process. This laid to a concrete or symbolic expression of the mood, which had the result of bringing the affect nearer to consciousness, hence making it more understandable. Doing this could have a vitalizing effect. Individuals could draw, paint or sculpt, depending on their propensities."²⁴ [« On a commencé par se concentrer sur une humeur particulière en essayant de devenir aussi conscient que possible de tous les fantasmes et associations qui en découlaient. L'objectif était de permettre un jeu libre de fantaisie, sans s'écarter de l'influence initiale dans un processus associatif libre. Cela aboutissait à une expression concrète ou symbolique de l'humeur, ce qui avait pour résultat de rapprocher l'influence de la conscience, le rendant ainsi plus compréhensible. Cela pourrait avoir un effet vitalisant. Les individus pouvaient dessiner, peindre ou sculpter, selon leurs propensions »].

Jung incite à découvrir le Soi en tant que dimension artistique qui engendrerait une créativité dialectique entre le conscient et l'inconscient. Les expériences et l'interprétation que l'individu fait de celles-ci pousse le Soi à trouver un sens. "One does not become enlightened by imagining figures of light, but by making the darkness conscious"²⁵, [« On ne devient pas lumineux en imaginant des figures de lumière, mais en rendant les ténèbres conscientes »], écrit Jung. Le but est de transformer l'individu comme en alchimie le plomb en or.

Nous allons prouver que le Je narratif d'*Aurélia* tente un processus d'individuation en commençant par examiner le conscient pénétrant les strates de l'inconscient et distinguer les rencontres qui ont lieu. Nous remarquons que ce Je narratif avoue d'emblée qu'il faut avoir le courage

²⁴ C. G. Jung, *The Red Book*, New York, W. W. Norton & Co, 2009, p. 209.

²⁵ C. G. Jung, *Collected Works*, Vol. 13, *Alchemical Studies*, New Jersey, Princeton University Press, 1970, § 335.

d'enfreindre les lois naturelles qui nous séparent de l'au-delà : « je n'ai pu percer sans frémir ces portes d'ivoire ou de corne qui nous séparent du monde invisible » (p. 698) et combien le sommeil et la mort sont semblables ; le sommeil introduit « le moi sous une autre forme » (p. 698) dans une autre vie, une *Vita Nova*, et rêveries et rêves ouvrent les portes de l'inconnu pour lui comme pour Apulée, Dante et Swedenborg, ses illustres prédécesseurs. Mais ce qui distingue ce Je narratif, c'est sa volonté de mettre en ordre le chaos onirique qui a dominé sa vie « au cours d'une longue maladie qui s'est passé tout entière dans les mystères de [s]on esprit » (p. 698) et d'en tirer profit pour sortir de l'obscurité de la maladie et retrouver peut-être la lumière.

Une cruelle expérience commence pour le personnage à partir de son exaltation liée à son espoir de renouer avec Aurélia, à son sentiment de culpabilité car il considère en effet qu'il a profané les souvenirs qui le lient à elle. C'est dans une rue parisienne que naît une vision inquiétante liée à la thématique de la mort : « je vis devant moi une femme au teint blême, aux yeux caves, qui me semblait avoir les traits d'Aurélia » (p. 697). Cette sorte d'étourdissement qui avait été provoqué par son état psychologique enflammé le livre aux puissances du rêve et de l'imagination, soit qu'il s'engage, soit qu'il se replie sur lui-même. « Cette nuit-là, je fis un rêve » (p. 698). Ainsi débute pour le narrateur « ce que j'appellerai l'épanchement du songe dans la vie réelle. À dater de ce moment, tout prenait parfois un aspect double et cela sans que le raisonnement ne manquât jamais de logique, sans que la mémoire perdît les plus légers détails de ce qui m'arrivait » (p. 699). Il faut s'interroger alors sur l'identité du Je narratif qui écrit et sur celle de celui qui fait l'objet de son récit onirique, le personnage. Qui est ce Je qui parle au présent ? (« Je vais essayer de transcrire », p. 695). S'agit-il d'un autre Je du passé qui après avoir vécu une période troublée, a recouvré « ce que les hommes appellent la raison » (p. 698) ? Qui est ce Je du passé se dédoublant lui-même lorsqu'il se voit dans ses rêves ? Le récit expose l'histoire d'un Je à sa propre recherche. Dans *Aurélia*, le lecteur découvre un sujet narratif conscient de son existence, de ses pouvoirs d'investigation et de ses limites dans le monde des ombres engendré par le rêve et l'onirisme. Ce sujet est multiple, il est à la fois réel et irréel agissant dans différentes strates de réalités et de temporalités. Sa conscience est étirée, sans extrémités qui la bornent, elle subit des transformations, elle se répand dans le passé vécu jusque dans le temps reculé de l'humanité et au-delà des limites de la mort. Le Je narratif se démultiplie sous les yeux d'un lecteur confronté à une multitude de rêves et de visions dont le sens peut parfois lui

échapper, tant ils sont imbriqués dans la mémoire du personnage aliéné : « un être²⁶ qui se sentait envahi par de brusques montée d'images et qui était amené à vivre doublement tout ce qui lui arrivait : à le vivre simplement, comme nous le faisons tous, et à le revivre, par la mémoire et l'écriture, pour en saisir la valeur de symbole »²⁷.

Le Je narratif se dépouille de ses vêtements pour marcher vers l'étoile qu'il voit s'agrandir : « je quittais mes habits terrestres et je les dispersais autour de moi. La route semblait s'élever et l'étoile s'agrandir. Puis je restai les bras étendus, attendant le moment où l'âme allait se séparer du corps, attiré magnétiquement dans le rayon de l'étoile » (p. 700). Mais ce Je narratif n'a pas la force d'âme et se voit contraint de renoncer, croyant en outre être devenu un géant : « il me sembla que je redescendais parmi les hommes » (p. 700). Plus tard encore dans le monde souterrain des rêves, un oncle l'avertit : « Tu appartiens encore au monde d'en haut et tu as à supporter de rudes années d'épreuves » (p. 704). De plus, il fait l'expérience extraordinaire d'avoir été menacé par un étrange double que nous analyserons dans un second temps. En revenant à la réalité, le Je narratif doit justifier son attitude par la folie, elle n'est peut-être qu'un état de l'âme plus exaltée et plus subtile qui perçoit des rapports invisibles, des coïncidences non remarquées et jouit de spectacles échappant aux yeux matériels. Il reste toujours dans la plus grande subjectivité de cette expérience extraordinaire, ne semblant chercher qu'en lui-même des réponses puisque, d'après son récit, son entourage ne jouait qu'un rôle secondaire, épisodique, souvent impuissant, l'accompagnant ou le déplaçant au cours des crises d'une apparente démence, qui lui faisait perdre la conscience du réel. Mais le lecteur a été averti que le récit qu'il va entreprendre sera utile. Utile à ceux qui s'intéressent médicalement ou spirituellement aux troubles de l'esprit ? « Si je ne pensais que la mission d'un écrivain est d'analyser sincèrement ce qu'il éprouve dans les graves circonstances de la vie, et si je me proposais un but que je crois utile, je m'arrêteraï ici » (p. 700). Selon Jung, le rêveur est au cœur de son rêve : « Il ne faut pas oublier que l'on rêve en première ligne, à peu près exclusivement, de soi et à travers soi-même » et que le rêve « est le théâtre où le rêveur est à la fois l'acteur, la scène, le souffleur, le régisseur, l'auteur, le public et le critique »²⁸. Le Je narratif fait des jugements sur sa maladie, sur la puissance, sur la jouissance de l'imagination humaine et sur les visions qu'il a eues pendant les phases d'une

²⁶ Il est à noter qu'en écrivant cela Béguin ne fait pas la distinction entre le « Je narratif » et Nerval.

²⁷ A. Béguin, *L'âme romantique et le rêve*, Paris, Librairie José Corti, 1939, pp. 360-361.

²⁸ C. G. Jung, *L'âme et la vie*, Paris, Le livre de Poche, 1993, p. 93.

maladie (dont il refuse cependant d'admettre qu'elle a existé « et je ne sais pas pourquoi je me sers de ce terme maladie, car jamais, quant à ce qui est de moi-même, je ne me suis senti mieux portant » p. 698). Aucun des deux Je ne tranche avec certitude sur la réalité des événements vécus. En effet, on remarque la modalisation constante dans les récits des rêves : « un soir, je crus avec certitude être transporté sur les bords du Rhin [...] il me semblait que je rentrais dans une demeure connue [...] Et j'avais l'idée que l'âme de mon aïeul [...] je crus tomber dans un abîme [...] je me sentais emporté [...] et j'eus le sentiment [...] il devenait clair pour moi » (p. 702).

5. Le Double

Mon Dieu, quelle guerre cruelle !

Je trouve deux hommes en moi.

Racine, *Cantique II*, « Plaintes d'un chrétien sur les contrariétés qu'il éprouve au dedans de lui-même », 1694²⁹.

Le thème du Double est une disruption fréquente dans la littérature du XIX^e siècle « Devant ma table vint s'asseoir / Un pauvre enfant vêtu de noir, / Qui me ressemblait comme un frère »³⁰. Il est une obsession pathologique dans l'œuvre de Gérard de Nerval. Dans le monde de l'onirisme³¹ d'*Aurélia*, le Je narratif met en scène plusieurs sosies, ambivalents, malveillants ou bienveillants. Entre la crainte et la haine du Double que le personnage rencontre dans diverses intrigues dissemblables, le thème évolue jusqu'à une figuration dupliquée, celle du malade interné dans l'asile, Saturnin, qui apparaît au premier abord comme un personnage salvateur, mais qui pourrait représenter l'état médical perturbé du Je. Nous allons explorer les irruptions du Double d'un point de vue littéraire mais aussi d'un angle d'approche jungien, ce qui permettra de produire des commentaires mettant en évidence l'étrange Ombre dissimulée dans la psyché du personnage. Le rôle de ce Double indique la profonde confusion psychique du Je narratif fondée sur la mécompréhension de son inconscient.

Selon Jacynthe Rouisse, « la figure du double n'est plus le thème littéraire d'un récit fictif mais le témoignage d'une expérience intime pleine encore de mystère et d'angoisse pour celui qui la

²⁹ J. Racine, *Œuvres*, Paris, Firmin Didot Frères, 1854, p. 330.

³⁰ A. de Musset, *Premières Poésies Nouvelles*, Paris, Gallimard, 1976, p. 249.

³¹ Définition donnée par le dictionnaire *Le Robert* : Médecine, activité mentale pathologique caractérisée par des visions, des hallucinations.

raconte. Ce dernier doit s'arrêter pour s'efforcer d'analyser le plus froidement possible ce phénomène étrange : son équilibre, sa survie et son salut en dépendent »³². Le danger ressenti par le personnage est constant : « un homme [...] me menaça d'une arme qu'il tenait à la main » (p. 706), c'était « le même Esprit qui m'avait menacé [...] il se tourna tranquillement vers moi. [...] c'était mon visage, c'était toute ma forme idéalisée et grandie » (p. 716). Le Double est fort et menaçant, mais le Je narratif ne comprend pas que cet autre ne lui nuit pas, qu'il n'est pas là pour l'attaquer ni pour être interprété comme un ennemi. Ce Double est une projection du Je narratif, il est une partie de sa psyché et il a le rôle de montrer au Je narratif ce dont il serait capable si cette partie *autre* était intégrée et non repoussée ou refoulée. Le Je narratif est convaincu qu'un « mauvais génie avait pris [s]a place dans le monde des âmes » (p. 720), il veut le combattre, car il le croit hostile. Il reconnaît plus tard dans le récit que ce Double est un « frère mystique [...] qui [l]'avertissait en vain » (p. 725) et que c'est un être distinct qui le protège, mais ce dernier le perçoit comme le mal : « l'un est promu à la gloire et au bonheur et l'autre à l'anéantissement ou la souffrance éternelle » (p. 720). Le Je narratif vit sur un dédoublement intérieur : « il y a en tout homme un spectateur et un acteur, celui qui parle et celui qui répond. Les Orientaux ont vu là deux ennemis : le bon et le mauvais génie : – Suis-je le bon ? suis-je le mauvais ? me disais-je. En tout cas l'autre m'est hostile » (p. 720). C'est pourquoi, le Je narratif veut empêcher le mariage mystique entre ce prince oriental, ce Double hostile et Aurélia induite en erreur. Il doit se libérer de cet ennemi dont il comprendra pourtant plus tard qu'il était « une manifestation divine visant à lui porter secours »³³. Est-ce que le Je narratif serait au fond cet *autre* ou ne serait-il qu'une partie de sa propre personnalité ? Serait-il en phase d'éclairer une partie inconnue de sa personnalité dans le but de s'unir à elle et de procéder peut-être à l'individuation jungienne ? Selon Jung, l'*Ombre* est "the thing he has no wish to be"³⁴ [« ce qu'une personne ne souhaite pas être »]. Ne pas vouloir ou ne pas pouvoir reconnaître et accepter cette Ombre empêche le personnage de faire partie de la société saine d'esprit à laquelle il souhaite appartenir – et ainsi sortir guéri de l'asile. Ce Double que le Je narratif rencontre est ce que Jung appelle l'archétype de l'*Ombre*. Jung qualifie d'*Ombre* « tout ce que le sujet refuse de reconnaître ou d'admettre et qui,

³² J. Rouisse, « La figure du Double chez Gérard de Nerval », Chap. III « Aurélia : Le Double lié au "Je" », McGill University, 1983, p. 90.

³³ J. Rouisse, « La figure du double chez Gérard de Nerval », *Op. Cit.*, p. 84.

³⁴ C. G. Jung, *Collected Works*, Vol. 16, *Practice of psychotherapy*, New Jersey, Princeton University Press, 1985, § 470.

pourtant s'impose toujours à lui, directement ou indirectement, par exemple les traits de caractères inférieurs ou autres tendances incompatibles »³⁵. Cette *Ombre* se projette dans les rêves sous la forme de certaines personnes, de certaines paroles et d'actes impulsifs et incontrôlés qui trahissent un trouble dans la psyché. « Le cri d'une femme [...] me réveilla en sursaut. [...] Je me précipitai à terre et je me mis à prier avec ferveur » : cette femme n'existe que dans le monde onirique du Je narratif et elle vient de l'arracher à un cauchemar. Ces parties émotives peuvent être la peur ou la culpabilité : « J'avais troublé l'harmonie de l'univers magique où mon âme puisait la certitude d'une existence immortelle » (p. 721). Si l'intégration d'un individu à la société n'a pas lieu, ces sentiments assiègent sa psyché comme la présence menaçante dans *Aurélia* et dévoilent ses faiblesses malgré lui – il s'agit de l'inconscient qui atteint le conscient et par la suite, cette énergie transgresse pour se manifester dans le monde réel comme quand le Je narratif agresse le facteur³⁶ (p. 735). "All urges, impulses, intentions, affects, all perceptions and intuitions, all rational and irrational thoughts, conclusions, inductions, deductions, premises, etc., as well as all categories of feeling, have their subliminal equivalents, which may be subject to partial, temporary, or chronic unconsciousness"³⁷ [« Toutes les pulsions, impulsions, intentions, affects, toutes les perceptions et intuitions, toutes les pensées rationnelles et irrationnelles, conclusions, inductions, déductions, prémisses, etc., ainsi que toutes les catégories de sentiments, ont leurs équivalents subliminaux, qui peuvent être sujets à une inconscience partielle, temporaire ou chronique »]. Et même si ces tendances occultées gagneraient à passer à la lumière de la conscience, le sujet redoute de les voir apparaître, de peur de se trouver en face de la complexité ; ce que ressent le Je narratif lors de l'apparition de son deuxième Double « vêtu en prince d'Orient » (p. 720). Ainsi se voit-il d'abord dédoublé physiquement au cours d'une nuit passée au poste de police où il entend la voix d'un inconnu : « il me semblait que cette voix résonnait dans ma poitrine et que mon âme se dédoublait [...] distinctement partagée entre la vision et la réalité » (p. 701) ; Cette manifestation de l'inconscient que le personnage décrit comme étant « quelqu'un de [s]a taille dont [il] ne voyai[t] pas la figure » (p. 701) nous porte à penser qu'il s'agit de son Ombre voulant l'éclairer sur son état d'esprit fébrile. Le personnage avoue frémir quand il pense au fait du « *double* et que

³⁵ C. G. Jung, *L'homme est et ses symboles*, Paris, Robert Laffont, 2002, pp. 168-173.

³⁶ « Je me pris de querelle avec un facteur [...] voyant que je le menaçais de mort, son visage se couvrit de larmes » (p. 735).

³⁷ C. G. Jung, *Symbols and interpretations of dreams*, New Jersey, Princeton University Press, 1990, p. 83.

lorsqu'[un homme] le voit, la mort est proche » (p. 701) et du coup, s'oblige à rester dans l'ignorance de l'identité de cet être. Il est donc question de prédiction de mort mais aussi d'usurpation de son identité puisque les amis qui viennent le réclamer au poste, s'en vont avec l'Autre. Il s'étonne : « Mais on se trompe ! [...] c'est moi qu'ils sont venus chercher et c'est un autre qui sort ! » (p. 701). Plus tard, ses amis lui diront que jamais ils ne se sont présentés au poste ! Il est clair que le Je narratif est un sujet malade et qu'il souffre d'une idée fixe, d'illusions et d'hallucinations³⁸.

5. A. Saturnin

Nous allons voir dans cette partie que le Je narratif ne se dédouble pas seulement dans ce monde d'hallucinations se confondant avec la réalité. Le texte poétique qu'il compose est parsemé de signes qui indiquent non seulement que le personnage de Saturnin est encore une figure du Double, mais qu'aussi, ce Je narratif serait piégé dans un monde qui n'est pas la réalité, même si elle lui ressemble fortement.

Dans le colloque que Jung fait sur Nerval³⁹, il affirme que le « vieillard qui cultivait la terre » (p. 703) dans une vision de la première partie du récit est une représentation du dieu Saturne. En effet, à plusieurs reprises dans le récit, il est fait allusion à la marche du temps qui devient obsession : le « temps [...] concentre un siècle d'action dans une minute de rêve » (p. 704), « Je croyais moi-même n'avoir que peu de temps à vivre » (p. 710), « un vieillard, que l'on amenait à certaines heures du jour et qui faisait des nœuds en consultant sa montre, m'apparaissait comme chargé de constater la marche des heures » (p. 738), ou encore « pour moi déjà, le temps de chaque journée semblait augmenté de deux heures ; de sorte qu' en me levant aux heures fixées par les horloges de la maison je ne pouvais que me promener dans l'empire des ombres » (p. 740). Malgré le retour au christianisme dans la seconde partie du récit, les signes entourant le cas du patient nommé Saturnin sont multiples et ont une valeur symbolique qui nous prouve qu'il n'est pas sorti du syncrétisme religieux dont il était adepte dans la première partie.

À la fin de la seconde partie, un autre Double apparaît, appartenant à la réalité du Je narratif

³⁸ « Un homme qui a la conviction intime d'une sensation actuellement perçue, alors que nul objet extérieur propre à exciter cette sensation n'est à portée de ses sens, est dans un état d'hallucination : *c'est un visionnaire* », écrit Esquirol dans son *Des Hallucinations* (1817) et introduit ainsi le terme moderne et médical d'hallucination.

³⁹ C. G. Jung, *On psychological and Visionary art*, New Jersey, Princeton University Press, 2015.

incarné par un jeune homme malade interné dans le même asile. Le thème du Double est révélateur de l'état mental du Je narratif « L'homme est double, – me dis-je. – "Je sens deux hommes en moi" à écrit un Père de l'Église » (p. 717). Il est en proie à la mélancolie, l'autodépréciation, la culpabilité, à un bonheur ou à un espoir fugitif d'atteindre enfin une guérison doublée d'une rédemption. Lorsqu'un lien peut s'établir entre Saturnin et lui, suite à un rêve dans lequel l'esprit de ce dernier lui est apparu aux côtés d'Aurélia, le Je narratif l'assimile à son tour à un Double, un « frère » d'infortune. Selon Rouisse « Saturnin, c'est la personnification de la partie malade de l'auteur, [...] ce n'est plus un esprit menaçant, mais une âme qui a besoin d'aide »⁴⁰. Mais c'est encore une fois grâce au rêve (et à la croyance en un courant magnétique qui les unit, p. 745) que le narrateur voit en Saturnin l'incarnation d'un nouveau Double qui le délivrerait des précédents jugés maléfiques. Il est l'expression pathétique d'un être souffrant au-delà des limites habituelles de la sensibilité et de l'affectif. Le Je narratif voit dans ces dédoublements successifs une suite d'épreuves qui pourraient réconcilier le conscient avec son Ombre. Cette ombre le déchire mais en même temps, si elle est intégrée, elle pourrait reconstituer une identité qui permettrait au Je narratif d'affronter les aléas de l'existence dans un monde dont il pressent les désordres. Aussi, il pourrait retrouver une forme de « raison » ou de classement là où sa maladie mentale a souvent fait éclater douloureusement les limites de sa santé en un foisonnement de rêves où se déploient les visages démultipliés de son être, voire des personnages qu'il a incarnés dans des vies antérieures.

Le Je narratif vit des retours dans la réalité qui sont soit empreints de tentatives de clarifications (souvent sans résultat) soit de déceptions. De son côté, le jeune soldat malade ressemble au Je puisqu'il vit essentiellement dans un monde irréel – il dit être dans le Purgatoire où il accomplit son expiation (p. 750). Contrairement à Saturnin, le Je narratif est conscient de son problème mental « Telles sont les idées bizarres que donnent ces sortes de maladies ; je reconnus en moi-même que je n'avais pas été loin d'une si étrange persuasion » (p. 750). Son inspiration en souffre et cela se traduit par la mélancolie clinique. Saturnin, est muet, sourd, et aveugle, ainsi l'état physique de l'un serait l'état mental de l'autre. C'est son médecin qui lui « fit assister à un spectacle qui [l'] intéressa vivement » (p. 744) en lui montrant comment était nourri ce jeune patient. Le personnage est pris de compassion chrétienne (*caritas*) et d'intérêt pour le malade « taciturne » (p. 744) et éprouve le besoin

⁴⁰ J. Rouisse, « La figure du double chez Gérard de Nerval », McGill University, 1983, p. 87.

de communiquer avec lui pour « livrer ses secrets à cette oreille compatissante en s'autoanalysant »⁴¹, en posant « sa tête » [...] sur la sienne et lui tenant les mains » (p. 744). Il reconnaît qu'ils sont frères (p. 745). Pourtant, les mots qui le décrivent pourraient lui être aussi attribués : « le pauvre garçon de qui la vie intelligente s'était si singulièrement retirée recevait des soins qui triomphaient [...] de ses torpeur » (p. 750). Le nom de Saturnin que le narrateur a donné en rêve au jeune malade est associé à Saturne, le Dieu renversé par Zeus, représentant d'un nouvel ordre. Saturne avait lui-même remplacé le culte de son père Ouranos qu'il avait aussi émasculé. De sa semence tombée dans la mer, naît Aphrodite. Le lieu de sa naissance que nous retrouvons dans le texte s'appelle Paphos (p. 746). Cet endroit fait aussi référence au mythe de Pygmalion et de sa statue ayant pris vie grâce à Aphrodite-Vénus.

« C'est ainsi que les dieux antiques ont été vaincus et asservis par les dieux nouveaux » (p. 740). Ces remplacements de dieux par castration, c'est-à-dire suppression de leur masculinité et de leur force ainsi que de leur influence sur le monde, montrent leur désuétude mais pas leur éradication. Cronos ou Moloch ou Ba'al Hammon dit le Saturne africain (assimilation d'un même Dieu et d'un même culte aux sacrifices humains) sont toujours influents par peuples et cultures différents : des victimes innocentes comme le Je narratif et Saturnin sont (d'une certaine manière) sacrifiés ou pour le moins sont piégées, donc perdues. « Je crus alors me trouver au milieu d'un vaste charnier où l'histoire universelle était écrite en lettres de sang » (p. 744). « C'était l'histoire de tous les crimes, et il suffisait de fixer les yeux sur tel ou tel point pour voir s'y dessiner une représentation tragique. — Voilà, me disais-je, ce qu'a produit la puissance déférée aux hommes. Ils ont peu à peu détruit et tranché en mille morceaux le type éternel de la beauté, si bien que les races perdent de plus en plus en force et en perfection... » (p. 744). Le personnage est persuadé que la violence des guerres humaines⁴² (en parallélisme avec les phases des rêves visionnaires sur la genèse du monde) a créé la dégénérescence des races, et que lui-même, en héritier de l'histoire sanglante du XVIII^e siècle est plongé dans une sombre contemplation de cette « génération descendante des races de l'avenir » (p. 744).

Le Je narratif, ce voyageur dont « l'âme flotte incertaine entre la vie et le rêve, entre le

⁴¹ D. Mabin, « Lecture médicale » d'Aurélia de Gérard de Nerval, *HISTOIRE DES SCIENCES MÉDICALES*, TOME L, No 2, 2016, p. 133.

⁴² Pensons à la guerre de Crimée (1853-1856) durant laquelle l'Empire français et le Royaume Uni s'allient à l'Empire Ottoman pour combattre l'Empire russe qui s'engage principalement à éliminer les Ottomans de l'Europe.

désordre de l'esprit et le retour de la froide réflexion » (p. 722) est allé trop loin dans son inconscient et trop profondément dans l'inconscient collectif. Il est donc impossible qu'il soit sauvé de sa relation pathologique à la réalité : il est prisonnier dans une « réalité » qui est révolue mais pas pour lui, ni pour le patient Saturnin ; cette « réalité » est celle de l'époque du culte de Saturne, dieu de la mélancolie. Cette « réalité » est au fond une temporalité différente, enfouie dans l'inconscient collectif, elle est ce que le Je narratif répète obsessionnellement dans le récit avec l'expression « divers temps » (p. 702 ou p. 720).

5. B. L'Anima

Dans cette partie, nous allons observer la signification du personnage d'Aurélia qui correspondrait à une figure de l'inspiration déchue – le génie poétique selon Carl Jung. Nous allons prouver que cette femme ordinaire qu'il recherche n'est autre que l'archétype de l'Anima.

La peur du Je narratif proviendrait d'une faute qu'il sent lui être reprochée, et dont il ressent l'envergure. Au fond, il ne sait pas exactement d'où elle provient. Pourtant il en espère le pardon ; il le désire tellement qu'il l'imagine dans le regard d'Aurélia : « J'y crois voir le pardon du passé » (p.697). Est-ce le fruit de son imagination dû à une phase maniaque qui lui offrirait une vision positive de sa vie? Cet « orage qui grondait dans [s]a tête » (p. 727) ou, comme le dit Hugo dans un autre contexte, dans la « tempête sous un crâne »⁴³, proviendrait de la propre identification du Je narratif aux coupables ayant commis dans un passé lointain une grave faute – un péché originel lié à l'avalissement des races humaines. S'identifier à eux le porterait à s'aliéner par eux et cette idée délirante de faute qui n'est pas directement la sienne, il la mêle à une faute moindre, celle d'avoir négligé une femme. Aurélia n'est pas uniquement la femme aimée et perdue, mais elle représente aussi la quête d'une figure féminine supérieure. La confusion du personnage s'entrevoit dans le fait que cette femme ordinaire devient l'archétype de vie nommée *Anima* dont le Je narratif a besoin pour rétablir une harmonie en lui. En effet, c'est elle qu'il recherche ; la représentation de la femme ordinaire permet d'atteindre l'anima et cette dernière est la porte vers un nouveau monde, celui du rêve, mais aussi vers l'espoir de la fin de ses tourments psychiques. Le Je narratif peut ainsi entreprendre son voyage

⁴³ V. Hugo, *Les Misérables*, Paris, Gallimard, 2017, p. 213.

intérieur vers soi-même, vers son inconscient. C'est bien de là que vient tout le trouble psychique et intellectuel de cet homme de lettres dont « la mission d'[...] écrivain est d'analyser sincèrement ce qu'il éprouve dans les graves circonstances de la vie » (p. 700). Cet instant de confusion est un pivot pour le Je narratif – son génie littéraire peut (re)naître. C'est en traversant les fameuses « portes d'ivoire ou de corne » et pénétrant dans le « souterrain vague » (p. 695) que le personnage est précipité dans le domaine de l'inconscient. À l'inverse d'un Don Juan averti du châtement divin par l'apparition d'un spectre voilé qui se transforme en image de Mort, et qui refuse d'y voir une annonce de sa propre mort et donc de se repentir avant d'être englouti dans le monde infernal, le Je narratif ne met pas en doute l'aspect prémonitoire de cette apparition. Cette « femme [...] blême aux yeux caves » (p. 697) est la première apparition féminine qu'il aperçoit. Elle est la forme négligée de son Anima, celle qu'il recherche pour retrouver son goût pour la vie, mais aussi son inspiration d'écrivain. La condition de cette figure est effroyable car, au fond, elle est la personnification de l'état psychique troublé du personnage. Nous repérons cette idée de négligence de pulsion de vie dans une autre figure effarante, celle d'une femme qui sort du miroir (p. 727). Les deux figures font face au personnage, mais, sans doute trop faibles, elles semblent ne pas pouvoir entrer en contact avec lui. Ensuite, ce « vaste édifice » (p. 698) dont il est question et où le personnage se trouve en rêve est son état passé et présent ainsi que ses préoccupations historiques et philosophiques⁴⁴. Il semble que le je narratif y trouve « intérêt » (p. 698) puisqu'il est dans une sorte de miroir de sa réalité. Par la suite, l'« être d'une grandeur démesurée [...] [qui] voltigeait péniblement au-dessus de l'espace » (p. 698) est, selon Jung, dans sa conférence sur *Aurélia*, la chute de son génie⁴⁵. Celui-ci est directement lié à l'inspiration et à l'acte d'écrire : d'une délicatesse sensible, d'une poésie habile du détail et même d'une extrême esthétique, l'écriture de cette narration qui se déploie sous les yeux du lecteur fait pourtant preuve de discontinuité, de manque de clarté dans la temporalité, de compulsions, de changement d'espace sans lien, d'humeurs changeantes, circulaires et qui surgissent comme l'inconscient envahissant brusquement le conscient *hic et nunc* ; « peu à peu je me remis à écrire [...]. Toutefois, [...] j'écrivis péniblement » (p. 735). Le souci premier du je narratif est bien de « fixer le rêve et d'en connaître le secret » (p. 749)⁴⁶.

⁴⁴ C. G. Jung, *On Psychological and Visionary Art*, Op. Cit., p. 54.

⁴⁵ *Ibid.*, p.55.

⁴⁶ Selon Emma Jung, psychanalyste jungienne et femme de Jung, célèbre dans le cercle des psychanalystes grâce à son

6. Plongée dans l'inconscient collectif jungien et invasion onirique

"Those who go beneath the surface do so at their peril. Those who read the symbol do so at their peril."

« Ceux qui cherchent sous la surface le font à leurs risques et périls. Ceux-là aussi qui tentent de pénétrer le symbole. »

Oscar Wilde, *The picture of Dorian Gray*, 1893⁴⁷.

Dans l'optique d'une lecture analytique jungienne de la symbolisation du rêve envahissant la réalité du Je narratif *d'Aurélia*, nous présentons le concept de l'inconscient de la personnalité qui se divise en deux : le personnel et le collectif ainsi que ce qui constitue le second, les archétypes émergeant ethnologiquement dans chaque individu et où son imagination dépasse les données de sa réalité. Dans un second temps, nous allons voir comment le Je narratif procède à la descente dans son inconscient personnel modelé sur son expérience personnelle, quel est le fonctionnement de ces archétypes et si le procédé d'individuation peut s'accomplir.

L'inconscient personnel est un *endroit* où l'on retrouve des éléments de notre vie que l'on a soit oubliés soit refoulés. Ce concept d'inconscient personnel repose sur un autre, plus important car universel et qui n'est pas acquis dans la vie personnelle de l'individu mais qui est inné en lui : l'inconscient collectif. Celui-ci est constitué d'un substrat psychique plus ou moins identique à tous les héritiers de la race humaine.

"In addition to our immediate consciousness, [...] there exists a second psychic system of a collective, universal, and impersonal nature which is identical in all individuals. This collective unconscious does not develop individually but is inherited. It consists of pre-existent forms, the archetypes, which [...] give definite form to certain psychic contents."⁴⁸ [« En plus de notre

travail sur le mythe celtique arthurien et grâce à sa collaboration avec une autre psychanalyste jungienne et collaboratrice de Jung, Marie-Louise Von Franz, *l'anima* se présente à l'individu souvent sous la forme de trois personnages. Nous pouvons constater ces trois figures dans *Aurélia*, durant le rêve où le Je se voit dans la demeure de son aïeul (p. 708) : « trois femmes travaillaient dans cette pièce ». Dans son colloque dédié à *Aurélia*, Jung dit de ces trois femmes confondues en une qu'elles sont la figure maternelle des *Parcae* romaines ou des *Moirai* (Μοίρα) grecques, personnification de la destinée. Elles ont ici pour fonction de rappeler (peut-être aussi de leurrer) le personnage dans son enfance « comme [s'il eût] été qu'un petit enfant » (p. 709). L'espace est agréable, le personnage s'y sent bien, il est pris en charge par elles.

⁴⁷ O. Wilde, *The picture of Dorian Gray*, 1994, Project Gutenberg, p. 4.

⁴⁸ C. G. Jung, *Collected Works*, Vol. 9i, *Archetypes and the collective unconscious*, New Jersey, Princeton University Press, 1980, § 90.

conscience immédiate, il existe un second système psychique de nature collective, universelle et impersonnelle qui est identique chez tous les individus. Cet inconscient collectif ne se développe pas individuellement, mais est hérité. Il se compose de formes préexistantes, les archétypes, lesquels donnent un sens aux contenus psychiques »].

Carl Jung introduit les archétypes en se fondant sur ce que Platon nommait εἶδος dans sa théorie des idées développée dans la *République* où il opposait le sens du monde à la connaissance métaphysique de celui-ci. Selon l'analyste suisse, ces figures archétypales ou images symboliques sont universelles (tout comme les contes et les mythes) et proviennent des temps archaïques, voire primordiaux de l'histoire de l'humanité et de ses traditions en tant que puissants champs de force : "All men have common inherited patterns of emotional and mental behavior"⁴⁹ [« tous les hommes ont hérité de types de comportement affectifs et intellectuels communs »] qui déterminent leurs humeurs. Il s'agit d'une visualisation d'images mentales, de degrés de complexité variés qui incarnent des figures mythiques de paix, de colère, de beauté ou de terreur auxquelles l'Homme peut s'identifier pour se faire guider dans son processus de connaissance de soi-même. Ces images mentales naissent grâce à l'imagination créatrice de l'Homme en besoin de se rallier au monde via des mythes universels dont il se serait inspiré à partir de religions étrangères. Ces inspirations nous acheminent vers l'idée de syncrétisme religieux qui consiste en la fusion de pensées parfois contradictoires. Nous partons du fait que l'environnement social d'un individu ainsi que sa culture sont la case de départ de sa volonté d'augmenter sa conscience et d'établir une harmonie vis-à-vis des tensions inhérentes de son inconscient.

Le texte débute avec une plongée dans l'inconscient : « C'est un souterrain vague qui s'éclaire peu à peu, et où se dégagent de l'ombre et de la nuit les pâles figures gravement immobiles qui habitent le séjour des limbes. Puis le tableau se forme, une clarté nouvelle illumine et fait jouer ces apparitions bizarres : – le monde des Esprits s'ouvre pour nous » (p. 695). Pour Jung, "this plunging into the earth represents a dive into the deeper, more primitive levels of the collective unconscious"⁵⁰ [« Cette plongée dans la terre représente une plongée dans les niveaux plus profonds et plus primitifs de l'inconscient collectif »]. D'une vision, d'une hallucination perçue dans la vie réelle, au cours de déambulations dans des rues parisiennes, surgissent des rêves auxquels le personnage accordait, au moment où il les avait faits, une valeur à la fois symbolique, mystique et parfois prémonitoire, mais

⁴⁹ C. G. Jung, Marie-Louise Von Franz, *Man and his symbols*, New York, Dell Publishing, 1964, p. 381.

⁵⁰ C. G. Jung, *On Psychological and Visionary Art, Op. Cit.*, p. 63.

peut-être même thérapeutique, malgré les dangers où ils entraînaient le Je narratif d'*Aurélia* vers « les abîmes de son inconscient » : « Étais-je allé trop loin dans ces hauteurs qui donnent le vertige ? Il me sembla comprendre que ces questions étaient obscures ou dangereuses, même pour les esprits du monde que je percevais alors... » (p. 705). L'enchaînement des séquences oniriques à partir de l'annonce de la perte physique de la femme aimée semble devenir la seule vie réelle du Je narratif tandis que le monde concret prend des aspects fragmentés et imprécis et semble même participer à d'étranges rêveries.

Aurélia peut se lire comme une tentative d'individuation, même si les étapes sont confuses ou enchâssées de façon incongrue ou simplement écrites de façon hétéroclite dans la partie *Mémorables* (p. 745 à 750). Les rêves sont prédominants et façonnent la pensée du Je narratif dans le monde concret. « Il m'a semblé que leur [Nerval, Baudelaire, Rimbaud et Verlaine] aventure poétique consisterait en une certaine expérience de l'abîme, abîme de l'objet, de la conscience, d'autrui, du sentiment ou du langage. L'être pour eux est bien perdu dans les solitudes profondes, et c'est au fond de cette profondeur qu'il se manifeste aux sens et à la conscience, c'est donc la profondeur qu'il va s'agir pour eux de conquérir, de parcourir, d'appriivoiser »⁵¹ à leurs risques et périls peut-on ajouter! La nostalgie d'un état mental sain ainsi que les maux de son existence poussent le personnage vers cette descente en soi-même qui ressemble à un exil voulu de sa réalité. A contrario pour Jung, cette descente à un prix, il est dangereux de quitter la réalité pour découvrir l'inconscient : "The way is not without danger. Everything good is costly, and the development of the personality is one of the most costly of all things" (« La voie n'est pas sans danger. Tout ce qui est bien est coûteux, et le développement de la personnalité est ce qu'il y a de plus coûteux »)⁵². Le fait de découvrir l'inconscient, de le mettre en rapport avec le conscient et de l'intégrer, porte à un état mental positif, harmonieux, mûr et responsable.

Si l'on observe dans le récit les fragments narratifs concernant la vie d'alors du Je narratif, on remarque que cette étrange articulation entre le réel vécu et le rêve accepté, recherché comme une planche de salut se traduit par quatre phases différentes. Chacune d'elles est en rapport avec la réalité du Je narratif et de son personnage de rêve et consiste à démontrer sa démarche vers le salut. Grâce à ces phases, nous remarquerons qu'il y a une dégradation de son rapport à la réalité, que ce tourbillon

⁵¹ J. -P. Richard, *Poésie et profondeur*, « Géographie magique de Nerval », Paris, Le Seuil, 1955, p. 10.

⁵² R. Wilhelm, *The secret of the golden flower*, London, 1947, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd, p. 92.

le mènera violemment dans l'inconscient collectif, et que le retour à la réalité sera une issue accidentée.

6. A. Premières phases – précarité

La première phase des tentatives de reprendre possession de sa santé mentale, est liée à la réalité et elle est caractérisée par des « enivrements vulgaires » (p. 696). Déjà présenté comme psychologiquement fragile et exalté dont l'esprit est nourri de lectures gréco-latines, bibliques, poétiques et de connaissance occultes, ésotériques et de quelques voyages dans le monde oriental, le Je narratif se laisse entraîner dans l'insouciance et les caprices. « Le joyeux carnaval dans une ville d'Italie chassa toutes [ses] idées mélancoliques » (p. 696), ce qui rappelle *Princesse Brambilla* d'E. T. A. Hoffmann qui se déroule lors du carnaval de Rome, période durant laquelle le folklore approuve le divertissement de l'anonymat bénéficiant de certaines libertés licencieuses. Cette phase fonctionnerait comme un remède factice au désespoir par la dissipation et la frivolité pour soulager sa mélancolie ; sa conscience est pourtant lucide quant à cet amour qu'il fait perdurer pour une femme qu'il idéalise au-delà du normal : « quelle folie, me disais-je, d'aimer ainsi d'un amour platonique une femme qui ne vous aime plus ! » (p. 696) et d'en rejeter la faute sur ses lectures des grands poètes. Il a également une conscience lucide de son état véritable : « je leur donnais pour l'état constant de mon esprit ce qui n'était que surexcitation fiévreuse » (p. 696). Cet état va être modifié par un élément perturbateur : l'arrivée « dans la ville [d'] une femme d'une grande renommée » (p. 696) et l'ébauche d'une liaison au moyen d'une lettre qu'il considère par la suite comme un plagiat de lettres écrites à sa maîtresse aujourd'hui perdue : « amour véritable » est alors opposé à « enthousiasme factice » et pire encore à une « profanation de ses souvenirs » : le profane se distingue donc clairement du sacré. Cet enthousiasme fait partie de la deuxième phase marquée par un éphémère retour à l'espoir : « Dans une autre ville où se trouvait la dame que j'aimais toujours sans espoir [...] celle qui m'avait exilé de son cœur » (p. 697), mis en relation avec Aurélia grâce à la dame qu'il avait abusée d'un faux amour, il croit voir le pardon du passé dans le regard qu'elle lui adresse ; il transpose alors son roman d'amour malheureux et profane sur un autre plan, celui de la religion et du sacré. Cette phase déclenche « une sorte d'étourdissement » (p. 697), né de « la joie et l'impatience », lors d'un retour à Paris, et il

bascule dans une première vision annonciatrice – selon le Je narratif – de sa propre mort, puis un premier rêve qui l'épouvante car ce rêve l'installe dans cet état de mélancolie qui va affecter durablement sa vie terrestre. Ces deux phases factices d'enivnements et d'espoirs sont conclues. Cette réalité ne lui apparaît plus comme telle, sans doute la rejette-t-il aussi. « Condamné par celle qu'[il] aimai[t] » (p. 696), le fait qu'il vit dans un asile, qu'il a du mal à écrire, qu'il est pris de sautes d'humeur, que la réalité ne le satisfait plus (« la société de mes amis ne m'inspiraient qu'une distraction vague » p. 731) et qu'il vit « dans une douce mélancolie » (p. 708) en attendant les heures de la nuit pour rêver, témoigne de ses souffrances existentielles et de ses déceptions qui le font songer au suicide : « ma pensée était de me détruire [...] je me dirigeais vers la Seine » (p. 734). Il semble plutôt vital pour lui de se laisser prendre par l'onirisme « qui rappelons-le, n'est pas un rêve mais un délire de rêve chez un être éveillé »⁵³ et glisser de cette façon dans un autre monde, celui de la troisième phase, durable et imposante, des rêves, des visions et des hallucinations.

6. B. Troisième phase – immersion dans le rêve

6. B. I. L'archétype du Sage

La navigation dans l'inconscient collectif est corrélée aux archétypes que chacun d'eux détient une fonction précise et identifie la cartographie de la personnalité. Dans ce lieu énigmatique aux apparences différentes, le Je narratif va croiser deux archétypes démultipliés en plusieurs personnages insolites qui vont entreprendre de lui transmettre des messages sur la question de son identité mais surtout sur le Savoir – qui reste inaccessible – et sur l'origine de l'humanité. Le premier de ces archétypes jungiens que nous allons examiner est le Sage (σοφός)⁵⁴ sous l'aspect d'un vieil homme : "the *wise old man* [is] the superior master and teacher, the archetype of the spirit, who symbolizes the pre-existent meaning hidden in the chaos of life"⁵⁵ [« le vieux sage [est] le maître supérieur et enseignant, l'archétype de l'esprit, qui symbolise la signification cachée préexistante dans le chaos de

⁵³ D. Mabin, « Lecture médicale » d'Aurélia de Gerard de Nerval, *Histoire des sciences médicales*, Tome L, No 2, 2016, p.131

⁵⁴ C. G. Jung, *Collected Works*, Vol. 9i, *Archetypes and Collective Unconscious*, New Jersey, Princeton University Press, 1980, § 485.

⁵⁵ *Ibid.*, § 74.

la vie »]. Cet archétype est un aspect spirituel de la personnalité de l'individu, il représente le regard vers l'intérieur de sa psyché et sa compréhension.

Tel Dante égaré dans la forêt obscure et sauvage et guidé par le poète Virgile lui-même que Béatrice lui avait envoyé, le Je narratif *d'Aurélia* part à la recherche de cette femme perdue dont l'image divine « rejetait en souriant les masques furtifs de ses diverses incarnations et se réfugiait enfin, insaisissable, dans les mystiques splendeurs du ciel d'Asie » (p. 700) l'entraînant ainsi toujours plus loin.

Le Je narratif reconnaît que pour entrer dans le « monde invisible » (p. 695), il doit passer le seuil de la porte de corne ou celle d'ivoire. Il est conscient que la porte de corne (du Grec ancien *κράινουσι* signifiant l'accomplissement) le mènera vers des rêves significatifs, peut-être même prophétiques et que celle d'ivoire (du Grec ancien *ελεφαιρονται* signifiant la déception) le mènera à des rêves trompeurs.

« Il existe deux Portes du Sommeil ; l'une, dit-on, est de corne,
et par elle, les ombres véritables ont une sortie facile ;
l'autre est faite d'un ivoire éclatant, et resplendit,
mais les Mânes envoient vers le ciel des songes trompeurs. »
Virgile, *Énéides* (19 av. J. -C.), Livre 6, 893-896

« Pour les songes vacillants, il est deux portes :
l'une est faite de corne et l'autre l'est d'ivoire ;
les rêves arrivant par l'ivoire scié
sont rêves dérisoires, n'apportant que paroles vaines ;
mais ceux qui entrent par la corne bien polie
cornent la vérité au mortel qui les voit. »
Homère, *Odyssée*, (~VIII s. av. J. -C.), Chant XIX, v. 562-567

Durant son retour dans un lieu qui ressemble à un lieu de son enfance qui est une « image rajeunie des lieux [qu'il] avai[t] aimés » (p. 703), il rencontre des « parents morts » (p. 703) qu'il reconnaît à cause de leur « ressemblance avec [leurs traits] » (p. 703). "The uncle, who died a hundred years ago, is the wise old man. As an *aïeul* [ancestor, forebearer] he is the grandfather or great uncle, a matriarchal authority."⁵⁶ [« L'oncle, décédé il y a cent ans, est le vieux sage. En tant qu'*aïeul* [ancêtre] il est le grand-père ou le grand-oncle, une autorité matriarcale »]. Cet aïeul représente l'archétype du Sage, un allié spirituel dévoilant son savoir :

⁵⁶ C. G. Jung, *On psychological and Visionary art*, Op. Cit., p. 97.

« — Le néant, dit-il, n'existe pas dans le sens qu'on l'entend ; mais la terre est elle-même un corps matériel dont la somme des esprits est l'âme. La matière ne peut pas plus périr que l'esprit, mais elle peut se modifier selon le bien et selon le mal. Notre passé et notre avenir sont solidaires. Nous vivons dans notre race, et notre race vit en nous.

Cette idée me devint aussitôt sensible, et, comme si les murs de la salle se fussent ouverts sur des perspectives infinies, il me semblait voir une chaîne non interrompue d'hommes et de femmes en qui j'étais et qui étaient moi-même ; [...]

— Nous sommes sept, dis-je à mon oncle.

— C'est en effet, dit-il, le nombre typique de chaque famille humaine, et, par extension, sept fois sept, et davantage. » (pp. 704-705)

Ce savoir n'est pourtant pas entièrement compris par le personnage car il ne peut déchiffrer la totalité de ces révélations mystiques. Il serait donc difficile de saisir la polysémie de celles-ci. Via une démonstration métaphysique de ce Sage, le personnage est instruit sur ce qu'il semblait déjà connaître : les morts vivent effectivement dans un ailleurs et se réincarnent puisque « il [lui] semblait voir une chaîne non interrompue d'hommes et de femmes en qui [il] étai[t] et qui étaient [lui]-même ». Le chiffre 7 qui suit et qui reste indéterminé est d'une importance majeure dans un grand nombre de livres saints, ésotériques et mystiques dont l'opération de son analyse serait ici quasi impossible ; toutefois le personnage se réfère à plusieurs reprises à la discipline de l'alchimie et à la tradition ésotérique de la Cabale. Jung assigne une fonction considérable à l'alchimie dans laquelle il reconnaît la vraie valeur des symboles cachés acheminant l'individu à son développement spirituel dont l'aboutissement est le plein état harmonieux de la conscience de soi, ce qui nous mène à reconnaître la concordance avec le processus d'individuation.

"It must now be sufficiently clear that from its earliest days alchemy had a double face: on the one hand the practical chemical work in the laboratory, on the other a psychological process, in part consciously psychic, in part unconsciously projected and seen in the various transformations of matter."⁵⁷. [« Il doit maintenant être suffisamment clair que dès ses débuts, l'alchimie avait un double visage : d'une part le travail chimique pratique en laboratoire, d'autre part un processus psychologique, en partie consciemment psychique, en partie inconsciemment projeté et vu dans les diverses transformations de la matière. »].

Nous précisons que dans le passage cité ci-dessus « la matière [...] peut se modifier », le lien avec l'alchimie est évident. Quant à la Cabale, Jung l'associe directement ou indirectement à l'alchimie dans nombre de ses études⁵⁸. Dans *Aurélia*, l'alchimie et la Cabale apparaissent en filigrane durant

⁵⁷ C. G. Jung, *Collected Works*, Vol. 12, *Psychology and Alchemy*, New Jersey, Princeton University Press, 1980, § 380.

⁵⁸ C. G. Jung, *Collected Works*, Vol. 14, *Mysterium Coniunctionis*, New Jersey, Princeton University Press, 1977, § 19.

tout le récit⁵⁹. La Cabale est clairement citée à plusieurs reprises : « Mon rôle me semblait être de rétablir l'harmonie universelle par l'art cabalistique et de chercher une solution en évoquant les forces occultes des diverses religions » (p. 739). Des notions d'alchimie transparaissent dans la phrase « la matière [...] peut se modifier » où l'on reconnaît le principe de transformation alchimique de la matière ou dans l'exemple du chiffre 7 faisant référence aux sept planètes représentant elles-mêmes les sept métaux alchimiques mais aussi les sept étapes de l'alchimie spirituelle. En outre, ce chiffre 7, fait aussi partie de la tradition cabalistique, avec les sept Elohim représentant les sept sefiroth du bas de l'Arbre de Vie pour une totalité de dix sefiroth étant en même temps les attributs de Dieu mais aussi le développement spirituel d'un individu.

Dans une autre vision, le personnage arrive dans une cité où tous les hommes sont vêtus de blanc : « c'était comme une famille primitive et céleste » (p. 707) dont « l'éclat de leur âme transparaissait si vivement à travers leurs formes délicates » (p. 707) ; il reconnaît qu'il est au « Paradis Perdu » originel. Là, le personnage aperçoit dans une « vaste chambre, un vieillard travaillant devant une table » (p. 706) – mais curieusement, on lui interdit le passage. « Il semblait qu'on eût voulu m'empêcher de pénétrer dans le mystère de ses retraites » (p. 706). Ce « on », le personnage le reconnaît plus tard comme étant son double hostile, esprit fatal. Il se serait donc lui-même empêché d'accéder au savoir que représente ce vieillard. Dans sa conférence sur *Aurélia*, Jung affirme que cette vision est un symbole de ce que le personnage n'atteindra pas : « l'île de la béatitude »⁶⁰. Le danger de la prescience est imminent et pourrait être condamné par Dieu, comme Icare qui a brûlé ses ailes. « Peut-être aussi un pouvoir supérieur m'interdisait-il ces recherches » (p. 706).

6. B. II. L'archétype de la Grande Mère

Il nous semble important d'argumenter sur la symbolisation de l'archétype de la Grande Mère qui reste énigmatique ; toutefois, dans une optique de psychologie analytique, nous allons éclairer les divers visages de l'archétype qui pourraient nous renseigner sur la question de l'individuation du Je narratif. Le premier visage de cet archétype est la mère biologique du Je narratif qui est énoncée à deux reprises, uniquement dans la seconde partie du texte : « Je n'ai jamais connu ma mère » (p. 730)

⁵⁹ Nerval s'était intéressé à l'alchimie, il avait même écrit une pièce *l'Alchimiste* avec Alexandre Dumas en 1839.

⁶⁰ C. G. Jung, *On Psychological and Visionary Art*, Op. Cit., p. 70.

et « je m'agenouillai pieusement à l'autel de la Vierge en pensant à ma mère » (p. 735). La première citation est en relation avec le passé du Je narratif⁶¹ où il explique la formation de ses idées de syncrétisme religieux et la seconde démontre une phase maniaque. Le Je narratif est sous l'emprise du syncrétisme culturel et religieux provenant des livres de sa bibliothèque (p. 743) qui l'ont inspiré : les études de Pic de la Mirandole, les études de Johannes Meursius sur des textes antiques et les réflexions historiques et théologiques du Cardinal philosophe Nicolas de Cusa. Pour Jung, le syncrétisme est à la base de la psychologie analytique. Les cultures et les traditions humaines se ressemblent et s'assemblent, même quand elles se contredisent⁶². Le second visage, étant plus important pour notre étude, apparaît dans les séquences oniriques que vit le personnage en repérant « les masques furtifs [...] [des] diverses incarnations » (p. 700) de l'archétype de la Grande Mère.

"The concept of the Great Mother [...] embraces widely varying types of mother-goddess. [...] The symbol is obviously a derivative of the *mother archetype*. [...] Like any other archetype, the mother archetype appears under an almost infinite variety of aspects. [...] The qualities associated with it are maternal solicitude and sympathy ; the magic authority of the female ; the wisdom and spiritual exaltation that transcend reason ; any helpful instinct or impulse ; all that is benign, all that cherishes and sustains, that fosters growth and fertility. The place of magic transformation and rebirth, together with the underworld and its inhabitants, are presided over by the mother. " [«Le concept de la Grande Mère [...] englobe des types très variés de déesse-mère. [...] Le symbole est évidemment un dérivé de l'*archétype de la mère*. [...] Comme tout autre archétype, l'archétype de la mère apparaît sous une variété d'aspects presque infinie. [...] Les qualités qui y sont associées sont la sollicitude et la sympathie maternelles ; l'autorité magique de la femelle ; la sagesse et l'exaltation spirituelle qui transcendent la raison ; tout instinct ou impulsion utiles ; tout ce qui est bienveillant, tout ce qui chérit et accorde, qui favorise la croissance et la fertilité. Le lieu de transformation magique et de renaissance, ainsi que le monde souterrain et ses habitants, sont présidés par la mère. »] ⁶³

Pour Jung, cet archétype fondamental est lié au développement de l'enfance et il est enraciné dans l'inconscient collectif. Les sentiments qui résultent de cet archétype sont contradictoires :

"as such the image of the Great Mother reflects both the feelings of maternal support, comfort and love for a child and the negative capricious experience of vulnerability, helplessness and dependence experienced by the child in development. In this sense the archetypal image of the mother is nurturing and loving but also capricious, mysterious and linked to feelings of vulnerability

⁶¹ Il est bien évident qu'ici, ce passé est celui de Nerval et qu'il s'agit donc d'une touche autobiographique.

⁶² Exemple : Ishtar, déesse sumérienne associée à Isis, est la déesse de la guerre tandis que la seconde est la déesse égyptienne de la fertilité.

⁶³ C. G. Jung, *Collected Works*, Vol. 5, *Symbols of transformation*, New Jersey, Princeton University Press, 1976, § 148, 156 et 158.

and seduction (Jung 1968)⁶⁴. [« En tant que telle, l'image de la Grande Mère reflète à la fois les sentiments de soutien maternel, de réconfort et d'amour pour un enfant et l'expérience capricieuse négative de vulnérabilité, d'impuissance et de dépendance vécue par l'enfant en développement. En ce sens, l'image archétypale de la mère est nourricière et aimante mais elle est aussi capricieuse, mystérieuse et liée à des sentiments de vulnérabilité et de séduction (Jung 1968) »].

L'archétype de la Grande Mère apparaît dans le texte de prime abord dans le rêve que le personnage fait des trois femmes confondues en une, lui rappelant vaguement d'autres, « les [...] figures variaient comme la flamme d'une lampe » (p. 708) ou « le sourire, la voix [...], les gestes familiers s'échangeaient comme si elles eussent vécu de la même vie, et chacune était ainsi un composé de toutes » (p. 709). Dans sa conférence, Jung nomme ces trois femmes les *Parcae* : "the exposition of this dream shows again the room and the house of the Old One, the Ancestor, where the three Parcae dwell"⁶⁵ [« l'exposition de ce rêve montre à nouveau la chambre et la maison de l'Ancien, l'Ancêtre, où habitent les trois Parcae »]. Aussi féeriques semblaient-elles, ces trois femmes confondues font obstacle : l'émanation d'une d'entre elles entraîne le personnage à l'extérieur où elle finit par se dévoiler : « sa figure et ses bras imprimaient leurs contours aux nuages pourprés du ciel. Je la perdais ainsi de vue à mesure qu'elle se transfigurait, car elle semblait s'évanouir dans sa propre grandeur » (p. 710). La femme qu'il suit, grandit démesurément, devient le décor (voire l'univers) et revient à un état originel. Ce personnage féminin devient tout, puis finit par n'être rien. Dans ce rêve, nous assistons au retour à l'enfance du personnage où il est aux soins de ces trois femmes. L'une d'elles sort et grâce à sa transformation ultérieure, elle dévoile son visage véritable. Le personnage est témoin de la manifestation de l'archétype de la Grande Mère protectrice représentant le *locus amœnus*. Le personnage supplie la Grande Mère de ne pas fuir car son absence transfigurerait le lieu en *locus terribilis* : « je vis que le jardin avait pris l'aspect d'un cimetière » (p. 710).

Dans la psyché du Je narratif d'*Aurélia*, la poursuite de cette femme aimée est une incursion dangereuse vers « la profondeur défendue » pour « dévoiler l'être »⁶⁶ et le personnage même : « la moralité d'*Aurélia* c'est ainsi que pour se sauver, il faut accepter de descendre aux enfers, de tout perdre et jusqu'à la raison. Point de santé qui ne passe par la folie, point d'immortalité qui n'acquiesce à la mort, point de renaissance qui ne vise secrètement la destruction »⁶⁷ ; c'est ainsi que naissent ses

⁶⁴ D. A. Leeming, K. Madden & S. Marlan, *Encyclopedia of Psychology and Religion*, New York, Springer, 2010, p. 366.

⁶⁵ C. G. Jung, *On Psychological and Visionary Art*, Op. Cit., p. 72.

⁶⁶ J. -P. Richard, *Poésie et profondeur*, Op. Cit., p. 21.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 83.

visions apocalyptiques et créatrices d'une autre genèse préadamite antédiluvienne où le personnage devient un témoin de transformations fantastiques, que son extraordinaire talent littéraire traduit dans une prosodie qui submerge le lecteur dans un monde qu'il n'a certes pas l'habitude d'explorer lui-même. Il y a des visions de lieux labyrinthiques, de villes extraordinaires où il se projette, donnant de lui-même « des images mythiques »⁶⁸, guidé par un esprit changeant d'apparence. Il ne semble pas toujours conscient du but résultant de la plongée dans son inconscient. « Je crus tomber dans un abîme qui traversait le globe. Je me sentais emporté sans souffrance par un courant de métal fondu, et mille fleuves pareils, dont les teintes indiquaient les différences chimiques, sillonnaient le sein de la terre comme les vaisseaux et les veines qui serpentent parmi les lobes du cerveau » (p. 703). Cette image en mouvement indique que le personnage a atteint l'inconscient collectif où il a remonté le temps jusqu'à la création de la Terre. Il accède ainsi à des niveaux antérieurs à l'Histoire connue.

Tant recherchée par le personnage et « peinte sous les traits d'une divinité » (p. 711), Aurélia est ainsi métamorphosée en Vénus, en Vierge Marie ou en Isis⁶⁹. « Je reportai ma pensée à l'éternelle Isis, la mère et l'épouse sacrée ; toutes mes aspirations, toutes mes prières se confondaient dans ce nom magique, je me sentais revivre en elle, et parfois elle m'apparaissait sous la figure de la Vénus antique parfois aussi sous les traits de la Vierge des chrétiens » (p. 741). Ces trois divinités sont rapprochées et assimilées mais ne représentent qu'une seule figure, celle de la Grande Mère qui affirme « j'ai quitté l'un des masques dont je voile mes traits » (p. 736). Dans l'œuvre de Jung, on retrouve ces assimilations de cultures et de religions: "the Mother of Death [Isis] joins the Mother of Life [Mary] in lamenting the dying god [...]. In ancient Egypt this union of opposite tendencies was naively preserved in the Isis mother-*imago*"⁷⁰ [« la Mère de la Mort [Isis] se joint à la Mère de la Vie [Vierge Marie] pour déplorer le dieu mourant [...]. Dans l'Égypte ancienne, cette union de tendances opposées était naïvement préservée dans l'image-mère d'Isis »]. En ce sens, le Je narratif, travestissant son monde réel en un autre dont il semblerait qu'il ne peut plus se détacher, oscille entre espoir et

⁶⁸ *Ibid.*, p. 10.

⁶⁹ Depuis les relations antiques de l'Égypte à la Grèce, Isis a été assimilée, par les Grecs anciens, à Artémis mais cette dernière n'est pas mentionnée dans *Aurélia*. Toutefois, nous allons faire un détour par la première ébauche d'*Aurélia*. Une liste d'œuvres a été retrouvée et publiée, écrite de la main de Nerval où l'on peut lire un projet d'« Œuvres complètes » (p. 785 et note annexe p. 1282). Dans cette liste, nous lisons un titre singulier : *Artémis ou le Rêve et la Vie* (p. 785). Selon les commentateurs de la Pléiade, le titre original d'*Aurélia* serait *Artémis*. En lisant « Artémis » inclus dans *Les Chimères*, nous nous rendons compte que le poème et *Aurélia* se font écho. Nous constatons que le personnage d'Artémis est en relation avec notre texte d'étude et renforce l'idée de syncrétisme.

⁷⁰ C. G. Jung, *Collected Works*, Vol. 5, *Symbols of transformation*, New Jersey, Princeton University Press, 1976, § 415.

désespoir, pulsion de vie et de mort. En tant que personnages-symboles pluridimensionnels complexes et aux multiples pôles, Vénus et Isis représentent des émotions diverses selon les actions qu'elles entreprennent dans leurs aventures mythiques. Notons que selon Plutarque dans ses *Œuvres Morales*⁷¹, Isis guide et protège les défunts. Cette information pourrait être intéressante dans le sens où le personnage, une fois pris dans le royaume onirique, n'est ni vivant, ni mort, et serait donc accompagné par Isis lui ayant fait des promesses : « Toutefois les promesses que j'attribuais à la déesse Isis me semblaient se réaliser par une série d'épreuves que j'étais destiné à subir » (p. 738). Le personnage se croyant ainsi en relation avec des êtres suprêmes qui viendraient même à son secours.

La circularité de l'état mental du Je narratif vacillant du christianisme aux formes anciennes de religion et *vice versa*, est prouvée dans le décor belliqueux de la bataille sans fin entre les bons et les mauvais Elohim avilissant la race humaine en nourrissant les hommes de sciences maléfiques. Dans cette vision apocalyptique, des guerres terribles ont lieu et les vengeances sont incessantes. « Un combat se livra entre eux. [...] Seulement, je vois encore, sur un pic baigné des eaux, une femme abandonnée par eux, qui crie les cheveux épars, se débattant contre la mort. Ses accents plaintifs dominaient le bruit des eaux... Fut-elle sauvée ? Je l'ignore. Les dieux, ses frères, l'avaient condamnée » (p. 714) et le personnage poursuit « partout mourait, pleurait ou languissait l'image souffrante de la Mère éternelle » (p. 715) : cette figure féminine est la Grande Mère. Il est intéressant de se poser des questions sur la raison de l'impuissance et de la condamnation de la Grande Mère. Concernant l'interprétation de cette figure maternelle abandonnée, nous proposons l'hypothèse provenant de la cosmogonie gnostique ; la divinité Sophia se lamente sur le sort de la bataille sans fin entre les sept Archontes et les humains opprimés et empêchés de se délivrer du monde physique dans lequel ils sont pris⁷². Si l'on fait une lecture gnostique de la question « que peut-elle, vaincue, opprimée peut-être, pour ses pauvres enfants ? » (p. 741), il en résulte qu'il s'agit de la divinité Sophia. Le personnage est au bout de son inconscient et au plus profond des informations que lui livre l'inconscient collectif.

⁷¹ Plutarque, *Œuvres morales*, « Traité d'Isis et d'Osiris », Tome V, Paris, Hachette, 1870.

⁷² Nous mettons en avant un rapprochement entre la Gnose et le Livre d'Hénoch concernant cette bataille. Nous repérons les connaissances occultistes de Nerval et nous découvrons par sa main : « On peut lire les détails de cette immense catastrophe dans le Paradis Perdu de Milton, – lequel est fondé tout entier sur l'un des livres dits apocryphes de la Bible qui porte le titre de Livre d'Énoch. Ce livre a toujours été repoussé des Bibles orthodoxes – parce que l'on avait craint qu'il ne se trouvât dans la rébellion de Satan une certaine grandeur qui séduirait les imaginations humaines. » (G. De Nerval, *Œuvres Complètes*, Tome I, « Le Diable Rouge. Almanach cabalistique », p. 1267 et annotations pp. 1925-1927). Il se pourrait que ces Elohim ou même que ces Archontes soient fusionnés aux Nephilim du *Livre d'Hénoch*.

6. C. Quatrième phase – l'ascension

Nous constatons que la place de la croyance religieuse dans le texte, scindé en deux parties disparates, est à son paroxysme. Dans les visions qui l'amènent bien au-delà de l'ère chrétienne de la première partie du récit, le personnage s'affilie à des religions païennes, à l'alchimie et à la Cabale expérimentant ainsi une seconde vie. Au début de la seconde partie, plongé dans le désespoir d'avoir perdu cette « personne ordinaire » (p. 699) une deuxième fois, celui-ci se tourne vers le Dieu des chrétiens qu'il a « depuis si longtemps » (p. 722) oublié au profit d'une soif de connaissances occultes « je comprends, me dis-je j'ai préféré la créature au créateur ; j'ai déifié mon amour et j'ai adoré, selon les rites païens, celle dont le dernier soupir a été consacré au Christ » (p. 725), « ce sont des blasphèmes. L'humilité chrétienne ne peut parler ainsi » (p. 723) et « je l'ai [Dieu] chassé de moi-même » (p. 725). Le fait qu'il a remplacé sa culture chrétienne par une religion païenne serait la cause d'une condamnation sans pardon.

Le monde où il est condamné à vivre n'est plus fréquentable. Le Je narratif devient alors le héros d'un roman fantastique dans lequel Paris est le support terrestre d'un autre monde qui se transforme géographiquement. L'intrusion du surréal dans le réel se poursuit dans la deuxième partie du récit qui introduit la quatrième phase, l'ascension, la rédemption et de façon étrange, inattendue, elle semble être d'une dimension sotériologique. Mais l'est-elle véritablement ?

« Je crus que les temps étaient accomplis, et que nous touchions à la fin du monde annoncée dans l'Apocalypse de Saint Jean. Je croyais voir un soleil noir dans le ciel désert et un globe rouge de sang au-dessus des Tuileries » (p. 734).

Selon Pierre Pachet, « l'effrayante continuité dans laquelle il a erré et s'est égaré » pousse le Je narratif à décrire toutes les étapes de cet envahissement du rêve dans sa vie consciente (état de veille) et inconsciente (état du sommeil) et à nous donner une image étrange d'un « Paris tel qu'il n'avait jamais été vu avant lui » à travers son errance, « à la fois une promenade dans la réalité, et un voyage dans son propre esprit »⁷³. Que ce soient les lieux où il a été interné ou les personnes qui lui rendent visite, le narrateur transforme leur apparence selon son état de santé mentale : « tout se transfigurait

⁷³ P. Pachet, « Nerval et la perte du rêve », *Po&sie*, No37, 1986, p. 1.

à mes yeux ; chaque personne qui m'approchait semblait changée, les objets matériels avaient comme une pénombre qui en modifiait la forme » (p. 701). Le vaste jardin qui entourait la maison où il est interné après l'annonce de la mort d'Aurélia, est décrit comme un lieu propre à laisser déborder son imagination : « je peuplais les coteaux et les nuages de figures divines dont il me semblait voir distinctement les formes », « les arbres précieux », « les premières feuilles des sycomores [...] semblables aux panaches des coqs de Pharaon... » (p. 711) annoncent « les palmiers gigantesques, les euphorbes vénéneux et les acanthes tortillées autour des cactus » d'une « planète obscure où se débattaient les premiers germes de la création » (p. 712) : la nuit des rêves et la folie déforment une réalité pourtant perçue d'abord comme pleine de charme et dans laquelle il pouvait « fixer [ses] pensées favorites » et dessiner « une série de fresques où se réalisaient [ses] impressions ». Nous percevons une perte des repères spatio-temporels accompagnée d'une perte du sommeil du personnage avec ses déambulations nocturnes dans Paris. Selon Yutaka Takagi « le "je" passif, qui était témoin de l'histoire fantastique de la Création, devient le héros actif parcourant le Paris diluvien. C'est alors que le monde de la genèse se superpose à l'espace réel de Paris, l'histoire de la Création double l'histoire individuelle ; ainsi, le héros va remarquer un phénomène à travers lequel il peut éclaircir le sens de ses rêves »⁷⁴. Car pour cet auteur « Dans *Aurélia*, Paris, ville réelle, se transforme souvent en espace plein de présages apocalyptiques. Le Je d'*Aurélia* à la fois narrateur et témoin, rapporte des visions catastrophiques »⁷⁵. Toujours selon Tagaki, « le "Je" du héros [...] s'efforce de déchiffrer leur sens en les confrontant avec ses expériences personnelles [...] et à la question centrale de l'origine : d'où viens-je ? »⁷⁶. Il est évident que le Je narratif est en quête fondamentale du salut de son âme, de son identité mais aussi du sens de sa vie. Le Je narratif semble se détacher de la réalité et « pénétre dans la nébuleuse des visions apocalyptiques »⁷⁷. Dans une prolifération d'images de lieux en brusques alternances, le personnage entre dans les grottes d'Ellora et il croit se « trouver au milieu d'un vaste charnier où l'histoire universelle était écrite en traits de sang. Le corps d'une femme gigantesque était peint en face de [lui] [...] ses diverses parties étaient tranchées comme par le sabre.

⁷⁴ Y. Takagi, « Sur la genèse des visions apocalyptiques de Gérard de Nerval », *Atlantide*, Numéro spécial « Récits et représentations d'apocalypses », No11, 2020, p. 66.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 53.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 68.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 68.

[...] C'était l'histoire de tous les crimes » (p. 744)⁷⁸. Une idée de rupture de l'union de l'univers survient qui représenterait la fin d'une époque ; cette victime céleste d'apparence gigantesque, serait une ancienne divinité primitive qui aurait, de son vivant, maîtrisé le monde et qui aurait été sacrifiée. Dans cette perspective, ce corps fragmenté renvoie à une possible représentation de la psyché troublée du personnage et de son identité égarée. À la perte de sa raison, s'ajoute son *mal du siècle* « voilà [...] ce qu'a produit la puissance déferée aux hommes » (p. 744).

Dans cette dernière partie, le personnage est en proie à une insomnie persistante (p. 735) et se livre parallèlement à une activité d'écriture à la fois fébrile et pénible, à d'étranges comportements contradictoires : sur la colline de Montmartre, la nuit, puis vers les Halles. Il jette des pièces d'or dans un café, agresse un inconnu, a des visions historiques (« les fantômes des combattants de l'époque des Armagnac et des Bourguignons » p. 735), menace de mort un facteur et s'attendrit tout aussi soudainement. Une nuit, il se rend au Jardin des Plantes, à la galerie d'ostéologie : les « monstres » (p. 736) de Cuvier lui font penser au déluge et comme par hasard une averse épouvantable se déclenche à sa sortie il veut alors arrêter « ce que je croyais l'inondation universelle » (p. 736)⁷⁹. Ainsi s'estompent de plus en plus les contours du monde réel, l'exaltation et le délire sous-jacent se font de plus en plus forts et il est emmené une nouvelle fois à la maison de santé qui devient le cadre d'une absence de conscience entre veille et sommeil où « tout se transfigurait » à ses yeux. Là, il se prend pour un Dieu et impose ses mains aux malades et il explique avec insolence aux médecins « l'impuissance de leur art » (p. 737). Nous décelons dans le texte, « l'organisation et la désorganisation de l'espace psychique »⁸⁰. Il ne connaît plus que le rêve éveillé. Ce rêve est plus réel que la vie ordinaire.

Il existe une lutte constante entre rêve et réalité qui mène le Je narratif toujours plus loin vers

⁷⁸ Par ailleurs, nous pouvons noter que cette femme morcelée peinte sur le mur nous rappelle le buste d'une femme que le personnage trouve dans le cimetière (p. 710) et aussi le serpent tronçonné qui entoure la terre (p. 715).

⁷⁹ Dans un article que Nerval écrit en 1844 pour la revue *l'Artiste*, nous lisons qu'il a assisté à une représentation du Déluge au théâtre Diorama, fondé par Daguerre (l'un des pères de la photographie) et par le peintre Bouton. Impressionné, il se demande ce que cela provoquerait, si le phénomène arrivait à Paris! Aussi, dans cet article, il fait référence à la ville d'Hénoch, construite par l'errant et vagabond Caïn en l'honneur de son fils Hénoch (à ne pas confondre avec Hénoch, le petit-fils de Seth), dans laquelle « était le principal séjour de cette race intermédiaire dont les iniquités furent plus qu'humaines, puisqu'on ignore encore si ces êtres bizarres avaient été produits par des anges ou par des démons mélangés aux filles des hommes » (G. De Nerval, *Œuvres Complètes*, Tome I, p. 840). Ces démons font référence directe aux Néphilim du *Livre d'Hénoch* que nous avons cité dans la note 72.

⁸⁰ J. Kristeva, *Soleil Noir*, *Op. Cit.*, p. 179.

sa folie, c'est « une histoire de fou racontée par un fou qui ne se considère pas comme tel »⁸¹, mais qu'il veut restituer dans un récit, il adopte un projet d'écriture qu'il veut mener à bien : « une fois persuadé que j'écrivais ma propre histoire, je me suis attendu à cet amour pour une étoile fugitive qui m'abandonnait seul dans la nuit de ma destinée, j'ai pleuré, j'ai frémi de vaines apparitions de mon sommeil. Puis un rayon divin a lui dans mon enfer ; entouré de monstres contre lesquels je luttais obscurément, j'ai saisi le fil d'Ariane, et dès lors toutes mes visions sont devenues célestes. Quelque jour j'écrirais l'histoire de cette "descente aux enfers" et vous verrez qu'elle n'a pas été entièrement dépourvue de raisonnement si elle a toujours manqué de raison »⁸². Véhiculé par une sensibilité débordante, le personnage entreprend un voyage initiatique pourtant involontaire dans les profondeurs de sa psyché. Avant de clore le récit, il tend à circonscrire son investigation de façon curieusement heureuse, toutefois, il est clair que la rédemption de son salut mental échoue. C'est précisément ce que Jung affirme : "This was the end of a personality who had never understood how to prize open the narrow circle of the personal "I" and grant admission to the shadow, that ambiguous herald of yet another order of things"⁸³ [« c'était la fin d'une personnalité qui n'avait jamais compris comment élargir le cercle étroit du "Je" et admettre l'Ombre, ce héraut ambigu d'un ordre de choses différent »]. Sur ce plan, cela prouve que le processus d'individuation a abouti à un échec et que le Je narratif échoue à saisir la vie.

Conclusion

La démarche du Je narratif consiste à se servir de sa propre psyché comme matériau de recherche afin de connaître et de maîtriser le secret. En tant que romantique, il s'intéresse au rêve, à l'imaginaire, non pas comme un domaine extérieur à la réalité, mais comme à une nouvelle réalité : « Dès ce moment, je m'appliquais à chercher le sens de mes rêves » (p. 750). Le rêve est une réalité intermédiaire entre la vie et la mort, un avant-goût de l'Au-delà. Forcer ses portes mystiques, permettrait de communiquer avec le monde des âmes, le divin, hors des limites de l'espace et du temps. La connaissance du rêve a donc pour enjeu une initiation spirituelle, mais le narrateur ne peut

⁸¹ L. Gouhier, « Gérard de Nerval et Charles Nodier : le Rêve et la folie », Miami, 2003, Faculty of Miami University, p. 39.

⁸² G. de Nerval, À *Alexandre Dumas*, in *Œuvres complètes*, Tome III, Paris, Gallimard, 1993 p. 458.

⁸³ C. G. Jung, *On Psychological and Visionary Art*, Op. Cit., p. 78.

encore formuler l'hypothèse de l'inconscient, et le rêve garde sa dimension mystique, celle qu'il avait dans l'Antiquité, quand on le considérait comme un message divin.

Malgré la lucidité du Je narratif et du fait de vouloir « interroger le sommeil » (p. 716) pour renaître à la vie, les rencontres qu'il fait avec ces personnages insolites ont pour lui un sens incertain. Sa culture, sa sensibilité poétique et cette exploitation du mécanisme onirique qu'il opère afin de s'immerger dans « le monde d'illusions » (p. 750) ne suffisent pas comme outils d'interprétation. L'oscillation entre espoir et mélancolie lui fait obstacle puisqu'elle enraye sa faculté de distinguer ses intentions conflictuelles par rapport à sa réalité, mais aussi comment celle-ci est reflétée dans son inconscient. Grâce au prisme jungien fondé sur diverses cultures et philosophies, nous avons observé, le travail du texte nervalien, nous avons creusé, commenté la psyché de ce Je narratif, mais surtout nous nous sommes aperçu que cette « descente aux enfers » (p. 750) qu'il entreprend par d'irréguliers allers-retours fait partie du processus d'individuation – sans toutefois le conclure. Entrer en contact avec son Ombre et s'y confronter est un procédé à double tranchant et cet état de pente d'involution peut être aliénant pour l'individu voire infernal. Le Je narratif explore des zones inconnues extraordinaires de l'inconscient collectif puis il revient à la surface pour écrire, mais il a du mal à le faire car son inspiration est en même temps présente comme une divinité supervisant le monde entier et estompée sous une pierre tombale. Ces moments qu'il vit dans l'asile témoignent de son état psychique troublé dont il ne peut finalement s'échapper. Il échoue, malgré ses affirmations d'avoir traversé l'Achéron et d'être revenu, malgré ce recours extraordinaire à la transcription par l'écriture d'un récit bouleversant, pathétique et parfois dérangeant qui attire et interroge le lecteur sans lui délivrer cependant toutes les clés, qu'elles soient analytiques ou psychologiques. On pourrait dire comme Dominique Mabin que « cette œuvre a une grande qualité d'écriture et elle est un très touchant témoignage d'un drame implacable que vivait alors cet écrivain d'exception. C'est pourquoi l'approche proprement littéraire constitue l'autre versant indispensable de son analyse, et elle est la seule façon d'espérer percer les mystères de la personnalité et de la capacité créatrice d'un auteur. La folie du narrateur n'explique pas le génie de l'écrivain »⁸⁴. Les mystères de son esprit restent ceux de tout être humain, que la religion, la littérature, la médecine et la psychanalyse ne peuvent qu'aborder avec plus ou moins d'humilité ou de suffisance.

⁸⁴ D. Mabin, « Lecture médicale d'*Aurélia* de Gérard de Nerval », *Op. Cit.*, p. 137.

Bibliographie

Sources primaires :

Esquirol, Jean-Étienne, *Des maladies mentales considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal*, Baillière, Paris, 1838.

Mabin, Dominique, *Histoire des sciences médicales*, TOME L, No 2, « Lecture médicale d'Aurélia de Gérard de Nerval », 2016.

Nerval, Gérard de, *Œuvres complètes*, Tome III, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1993.

Œuvres de Carl Gustav Jung :

Collected Works, Princeton University Press, New Jersey.

Vol. 5, *Symbols of transformation*, 1976.

Vol. 7, *Two Essays on Analytical Psychology*, 1972.

Vol. 9i, *Archetypes and the collective unconscious*, 1980.

Vol. 10, *Civilization in transition*, 1970.

L'âme et la vie, Le livre de Poche, Paris, 1993.

L'homme est et ses symboles, Robert Laffont, Paris, 2002.

Four archetypes, Princeton University Press, 2010.

Lectures at the ETH Zürich, 1933-1941, Vol.5, *Psychology of the Unconscious*, 1937.

Memories, Dreams, Reflections, Vintage Books, New York, 1961.

The Red Book – Liber Novus, W. W. Norton & Co, New York, 2009.

The undiscovered self with symbols and interpretations of dreams, Princeton University, 2010.

Stephenson, Craig, *On psychological and Visionary art, notes from C.G Jung's lecture on Gérard de Nerval's Aurélia*, Princeton University Press, New Jersey, 2015.

Sources secondaires :

- Béguin, Albert, *L'âme romantique et le rêve*, José Corti, Paris, 1939.
- Brix, Michel, *Verbum – Analecta Neolatina*, 1(2), « Enjeux et signification de l'ésotérisme nervalien », 1999, pp. 178-187.
- Chevalier, Jean et Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont, Paris, 1982.
- Dévereux, Georges, *Baubo, la vulve mythique*, Jean-Cyrille Godefroy, Paris, 1983.
- Hugo, Victor, *Les Misérables*, Gallimard, Paris, 2017.
- Jean, Raymond, *Poétique du désir*, Éditions du Seuil, Paris, 1974.
- Jung, Carl & Von Franz, Marie-Louise, *Man and his symbols*, Dell Publishing, New York, 1964.
- Jung, Emma, *Animus & Anima*, Spring Publications Inc, Putnam, 1957.
- Kristeva, Julia, *Soleil noir, dépression et mélancolie*, Gallimard, Paris, 1987.
- Leeming, David A., Madden, Kathry & Marlan, Stanton, *Encyclopedia of Psychology and Religion*, Springer, New York, 2010.
- Leibniz, Gottfried W., *Disputatio Metaphysica de Principio Individui*, 1663.
- Marel, Anne-Marie H. et Marel, Henri, *Nerval (Sélection Littéraire Bordas – S.L.B.)*, Bordas, Paris, 1967.
- Musset, Alfred De, *Premières Poésies Nouvelles*, Gallimard, Paris, 1976.
- Nodier, Charles, *La fée aux miettes*, Classiques Hachette, Paris, 1993.
- Nodier, Charles, *Contes de Charles Nodier*, J. Hetze, Paris, 1846.
- Nodier, Charles, *Œuvres*, Tome V, J. P. Méline, Bruxelles, 1832.
- Ovide, *Métamorphoses*, Actes Sud, Le Méjan, 2001.
- Pachet, Pierre, « Nerval et la perte du rêve », *Po&sie*, No. 37, 1986.
- Pascal, Blaise, *Pensées*, Hachette, Paris, 1870.
- Picon, Gaëtan, *Histoire des littératures*, Tome III, Gallimard, Paris, 1958.
- Plato, *Gorgias*, edited by Gonzalez Lodge, Ginn & Company, Boston, 1896.
- Proust, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Folio, Gallimard, Paris, 1987.
- Richard, Jean-Pierre, *Poésie et profondeur*, Seuil, Paris, 1955.
- Richer, Jean, *Esprit*, No268 (12), « Albert Béguin, critique de Nerval », 1958.
- Saint Augustin, *Œuvres complètes*, Tome 3, *De la Vraie Religion*, Guérin Éditeur, 1865.

Starobinski, Jean, « La Nostalgie : théories médicales et expression littéraire », in *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, Vol. XXVII (=Transactions of the First International Congress on the Enlightenment IV), Genève, Institut et Musée Voltaire, 1963, pp 1507-1518.

Storr, Anthony, *The Essential Jung*, Princeton University Press, New Jersey, 2013.

Théophraste, *Les Caractères*, ed. P. Jannet, Paris, 1854.

Van Tieghem, Paul, *Le romantisme dans la littérature européenne*, Ed. Albin Michel, 1948.

Verlaine, Paul, *Poèmes saturniens*, Le Livre de Poche, Paris, 1996.

Wilde, Oscar, *The picture of Dorian Gray*, Project Gutenberg, 2004.

Wilhelm, Richard, *The secret of the golden flower*, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd, London, 1947.

Thèses et Mémoires :

Gouhier, Laetitia, « Gérard de Nerval et Charles Nodier : Le rêve et la folie », Faculty of Miami University, 2003.

Rouisse, Jacinthe, « La figure du double chez Gérard de Nerval », McGill University, 1983.

Russel, James Charles, « Many Other Things Worthy of Knowledge and Memory: The Hypnerotomachia Poliphili and its Annotators, 1499-1700», Durham University, 2014.

Rivet-Baillargeon, Audrey, « La théorie de la névrose chez C.G. Jung. La guérison psychique de l'homme moderne par le recouvrement d'une attitude religieuse », Université de Montréal, 2017.

Œuvres en langue grecque :

Grimal, Pierre, *Λεξικό της Ελληνικής και Ρωμαϊκής Μυθολογίας*, University Studio Press A.E., Θεσσαλονίκη, 1980.

Ορφέας, *Τα Ορφικά*, Μετάφραση του Κωνσταντίνου Χασάπη, Εκδόσεις Εγκυκλοπαίδειας Ήλιου, Αθήνα, 1985.

Films

Columbus, Chris, *Harry Potter and the Philosopher's stone*, 2001, Warner Brothers.

Lucas, George, *Star Wars*, 1977, Lucasfilm Ltd.

Tipett, Phill, *Mad God*, 2021, Tippet Studio.