

CENTRE DE RECHERCHE NERVAL — UNIVERSITÉ DE NAMUR



LE FILS DU FEU

L'ONIRISME MYTHOLOGIQUE DANS LES ŒUVRES DE GÉRARD DE NERVAL

Volodymyr BANIAS

Ed. 2015

Le célèbre écrivain et poète français Gérard de Nerval (vrai nom — Labrunie) a été né le 22 mai 1808 à Paris. Le fils unique d'un soldat de l'armée de Napoléon, le futur écrivain connaissait la solitude de la vie sans les parents: sa mère a été morte quand Gérard n'avait que deux ans, en raison de l'absence fréquente de son père, ils n'ont pas fait des amis. L'auteur de «l'Aurélia» a passé sa tendre enfance dans la maison de son oncle du côté de la mère en Valois, mais à l'âge de six ans à l'initiative de son père il s'est installé à Paris où il a finalement rejoint le Collège Charlemagne qui lui a donné une solide éducation, la connaissance de beaucoup de langues étrangères (y compris les orientales) et l'amitié avec un des représentants du romantisme français T. Gautier (1811 — 1872), avec le dernier Nerval avait des relations chaleureuses jusqu'à la fin de son chemin de la vie courte. En 1827 il a déjà publié son premier recueil de poèmes. La personne de Napoléon Bonaparte est l'idée maîtresse du livre. Il convient de noter que des nombreux jeunes admiraient cet homme extraordinaire et tout cela s'est reflété dans la littérature (par exemple, Julien Sorel de Stendal dans le roman «Le Rouge et Le Noire»). Pendant les années prochaines Nerval continue à travailler dans la même manière. Il a écrit une ode «Le peuple», quel porte un motif social principal, il accepte joyeusement la Révolution de Juillet et éprouve la faillite des espérances, que cette Révolution a généré.

Peu de temps avant la Révolution le nom de Nerval a tonné fort dans la littérature française. Diplômé du lycée, il a publié un livre dans lequel il était écrit: «Faust, la tragédie de Goëthe, une traduction complète en prose et en vers» (il faut noter ici que ce n'était que la première partie de l'ouvrage, la deuxième sous forme imprimée n'existait pas dans l'original en ce temps). Cette traduction du chef-d'œuvre de l'écrivain allemand est aujourd'hui considérée comme l'étalon en France et a ouvert les portes dans le milieu littéraire parisien devant le jeune auteur. Un an après la traduction de «Faust», il écrit ses premières pièces, quelles, cependant, n'étaient pas livrées; il rencontre V. Hugo, le chef des romanistes français et des autres représentants de la littérature et de l'art, tels que C. Nanteuil et E. Devéria. Avec ces deux il organise un groupe le «Petit Cénacle» comme une sorte d'imitation du «grand» «Cénacle» d'Hugo. La relation du poète avec le processus littéraire est décrit par D. Nalyvayko; selon lui, Nerval «a passé la route longue et difficile pour entrer dans la grande littérature. Pendant sa vie tragique, il était connu dans les cercles littéraires de Paris, il était vu comme intéressant, mais pas le principal auteur. La compréhension de la créativité de Nerval a commencé après sa mort, principalement au XXe siècle» [1, p. 184]. Nous pouvons voir la situation similaire en relation avec l'époque soviétique et post-soviétique, quand «la familiarité du lecteur avec Nerval et son étude scientifique ont

commencé avec un énorme retard [...] Pour les adeptes de la pureté d'idéologie marxiste-léniniste et de l'esthétique, il semblait plutôt un artiste douteux qui est «tombé» dans l'irrationalisme et le mysticisme, le «romantisme réactionnel» d'après la classification commune» [1, p. 184].

Au milieu des années trente Nerval refuse définitivement la carrière médicale à laquelle son père le préparait. Pour survivre (la littérature n'a pas apporté les bénéfices escomptés), il travaille dans la typographie et puis pour quelque temps chez le notaire. Après avoir reçu un petit héritage, il a presque immédiatement fait un voyage en Italie, après son retour il a créé le magazine «Le Monde du drame», d'où il suit que le premier échec ne se reflète pas dans son désir pour le théâtre. Une des principales raisons de ce désir est l'amour de Gérard envers actrice d'«Opéra-comique» Jenny Colon, plus tard elle apparaît dans son travail comme Aurélia. Sa relation avec Jenny Nerval décrit dans les nouvelles «Sylvie» et «Octavie» et dans l'histoire «Aurélia»: dans ces œuvres, l'auteur tente de présenter Aurélia comme une belle et inaccessible image de la femme aimée qui a rejeté son amour.

Quand «Le monde du drame» n'existait plus, ce qui a absorbé toutes les économies de Nerval, il commence la coopération avec revues littéraires et théâtrales diverses, il mène la vie des représentants assez typiques de bohèmes contemporains: le jour — le travail pour les magazines, la nuit — les vacances drôles dans les cercles des amis littéraires (en 1853 l'écrivain a publié un livre «Les petits châteaux de Bohème» où il décrit ces ans). Et puis, en 1841, la vie de Nerval est brisée par une maladie mentale douloureuse — la première attaque se produit et le poète est placé dans l'hôpital. Avant la mort ces attaques étaient répétées plusieurs fois, leurs attentes et la menace de leur appareil produisaient un effet accablant sur Nerval et son séjour à l'hôpital était pour lui la monnaie courante. Son seul ami dans cette période a été Gautier, et sa consolation unique était le voyage. Un de ces voyages pris au début des années quarante à l'Extrême-Orient a fait l'objet des images dans le livre en deux volumes intitulé «Le Voyage en Orient» qui a été publié en 1851. Mais la maladie a été plus forte: le 26 janvier 1855 Nerval s'est suicidé par pendaison dans une des rues de Paris.

Il est à noter que l'héritage littéraire de cet écrivain est assez grand et n'a pas encore été publié entièrement jusqu'aujourd'hui. Il a fait des efforts de se trouver dans des genres différents, ses œuvres de la prose et de la poésie sont conclus dans deux recueils qui sont appelés «Les Illuminés» (1852) et «Les Filles du Feu» (1854). Le premier de ces recueils n'est pas inclus dans notre gamme d'intérêt parce qu'il se compose de biographies des hommes du mouvement

maçonnique, c'est pourquoi nous essayerons de concentrer notre attention sur le deuxième livre «Filles du Feu» considéré justement comme «l'un des chefs-d'œuvres de Nerval. Il est relié avec la doctrine naturelle et philosophique des quatre éléments (cela est indiqué dans le titre du livre) — la terre, l'eau, l'air et le feu quels sont les éléments du monde, par lesquels Nerval admirait avant sa mort avec son désir pour la création de l'image naturelle-philosophique synthétique. Toutefois, ce recueil est profondément autobiographique, surtout si cela se concerne la vie spirituelle et émotionnelle de l'écrivain, pleine de lyrisme, de charme et de tristesse en même temps» [1, p. 188]. Le recueil «Filles du Feu» commence par la dédicace à Alexandre Dumas suivie par l'histoire (l'une des deux dans ce livre) «Angélique», puis les nouvelles «Sylvie» (avec les applications ethnographiques «Chansons et légendes de Valois»), «Octavie» et «Isis», la pièce «Corilla», les poèmes «Chimères» et enfin, la deuxième histoire «Aurélia». Nous avons décidé d'analyser tous ces travaux, à l'exception de l'histoire «Angélique» et de la pièce «Corilla» en raison du fait que dans la premier cas nous avons le texte épistolaire, l'essence duquel n'est pas tout à fait le sujet d'étude, et dans le second le travail qui a passé dans le recueil tout à fait par accident: Nerval avait planifié de mettre en place de l'histoire la pièce «Pandore», mais n'ayant pas le temps de le finir, a placé «Corilla» qui a été publiée dans la version revue en 1839.

«SYLVIE»

Dans la nouvelle «Sylvie» Nerval affecte des nombreux motifs importants. C'est aussi la relation entre un homme et une femme, la mort, et la relation entre les concepts tels que «l'art» et «la vie». Cependant, tous peuvent être réunis en un seul motif généralisé de retour aux premiers principes qui n'est pas seulement la nostalgie de l'enfance, ou le «temps perdu». C'est «un souhait de régression, un retour à l'état mental de l'enfant, au monde pas renoncé, intérieurement complet, pré-culturel» [2, p. 20]. L'écrivain français a marqué dans sa créativité la tendance accrue de la culture occidentale à l'autoréflexion, à l'auto représentation, mais pas la vie, ce qui provoque entre elle (la culture) et la réalité une incompatibilité fondamentale. Par exemple, étudions l'attitude du héros lyrique à l'amour: «Vue de près, la femme réelle révoltait notre ingénuité; il fallait qu'elle apparut reine ou déesse, et surtout n'en pas approcher» [3, p. 591]. Bien sûr, on peut d'y voir la variation du culte médiéval «de Belle Dame» parce que des troubadours (trouvères, minnesingers) ont généralement glorifié une femme irréelle, inaccessible (exclusivement mariée). Souvent l'objet de culte a été une personne qu'on n'a jamais vue. Cependant, entre ces deux types de traitement — médiéval et celui de Nerval il y a une différence

importante: la première option contient une attraction sur non-existence purement intuitive, tandis que dans le second cas elle est essentiellement consciente.

L'explication la plus probable de cela est l'intérêt passionné et morbide de l'artiste, que nous étudions, à son propre passé, ce qui est une certaine projection de l'intérêt pan-européen à l'histoire. La branche correspondante de la science, l'historiographie, s'est enfin formée pendant la domination du période de l'art romantique, et a apparu au XXe siècle comme l'une des sciences sociales les plus populaires. Le spécialiste des cultures M. Eliade considère cela comme un signe de la renaissance progressive de la culture occidentale dans l'esprit humain qui était élevé dans son aire. En analysant l'historiographie antique (Hérodote, Thucydide, Titus Libye etc.), il retrace la tendance importante dans le développement de l'Europe comme une substance spirituelle qui se manifeste dans sa tentative de faire possible «anamnèse historique». «Elle veut trouver, «réveiller» et restaurer le passé des sociétés les plus éloignées [...] trouver grâce au anamnèse de ces cultures lesquels, en «sabotant l'Histoire», sont caractérisées par une activité créatrice inhabituelle» [4, p.140], c'est-à-dire, l'homme moderne se tourne vers le passé (un des signes de cela est la floraison de l'historiographie, et cette aspiration de la culture occidentale à l'autoréflexion et l'apprentissage de son «archive», principalement mythologique), y voyant un soutien spirituel. Ce désir est présent dans la plupart des textes de Nerval, construits comme un tourbillon permanent dans le passé.

À cet égard, il est nécessaire de décrire les caractéristiques importantes de l'autobiographisme de Nerval à cause de grande importance de cette question pour l'interprétation de la créativité de l'écrivain. Le genre de l'autobiographie a apparu à la fin de l'Antiquité et du Moyen Age. Une condition préalable pour cela est considéré la formation de la conscience individualiste inhérente à l'homme «occidentale». Les caractéristiques générales de l'autobiographie comme un genre littéraire sont: la représentation de plus ou moins détaillée et cohérente de la vie de l'homme; la concentration sur les événements individuels, et pas du monde (c'est une fonctionnalité des mémoires); représentation des collisions de la vie dans les cadres de rétrospective, en l'absence du présentisme, l'émotivité excessive et certaine l'ignorance du composante analytique qui appartiennent à l'autre genre spécifique — journal.

Dans un de ses essais le savant ukrainien-américain G. Grabovych prouve raisonnablement qu'il existe deux variétés principales de la conscience de soi de l'artiste: une autobiographie intentionnelle où délibérée, et une autobiographie inconsciente, en d'autres termes, symbolique. Dans le premier cas, ce sont des œuvres qui servent de prétexte pour écrire le désir conscient de

l'auteur à parler de sa vie ou son état particulier (par exemple, les «Confessions» de Saint Augustin, J. J. Rousseau ou L. Tolstoï). Alors que l'autobiographie symbolique «jusqu'à un certain point, cache et camoufle l'historicité et l'intentionnalité; certaine «histoire personnelle» apparaît en codes et fragments inévitables» [5, p. 53], en d'autres termes, le texte est interprété comme une autobiographie symbolique, n'est pas formelle, parfois même sans être immédiatement reconnue comme la rédaction consciente.

Les travaux de l'écrivain français nous montrent son désir de chiffrement propre de «Moi», chacun d'entre eux (au moins la période de maturité) sont tous fragmentés, c'est-à-dire, ils ont des signes évidents de l'autobiographie symbolique. Mais malgré cela, nous sommes portés à croire que la poésie, la prose et le journalisme de Nerval semblent fragmentés seulement pendant leur examen superficiel, en fait, ils sont considérés comme des éléments de la structure intégrée de l'autobiographie intentionnelle sous forme de confession. La raison d'une telle croyance est dans les travaux (en particulier la prose) contenant de nombreuses allusions et des déclarations parfois directes sur les intentions lesquels ont guidé Nerval dans ses écrits: le plus souvent nous parlons de sa tentative délibérée de «produire» l'écriture autobiographique. À la fin de son principal produit — l'histoire «Aurélia» il a ouvert son propre plan qui a servi comme la force motrice de sa création: l'essence de ce plan était d'écrire un document littéraire et médical où on pourrait enregistrer le déroulement du processus de la maladie mentale, que l'écrivain a subi, et puis son rétablissement. Outre cela, dans les plusieurs sections de l'histoire il y a des allusions directes disponibles au texte intentionnel autobiographique «Vita nova» de Dante Alighieri qui a servi de point de repère artistique pour Nerval, et dans «Sylvie» se cache le désir d'imiter le célèbre œuvre «Confession» de Rousseau.

La non-conformité d'«Aurélia» avec des certaines structures (canons) autobiographiques «classiques» que nous avons spécifié, doit être considérée dans le spectre de la non-conformité totale des œuvres de Nerval pour un contexte culturel contemporain. Comme la prose et la poésie de l'écrivain se sentait «dégagée» du contexte du romantisme de l'Europe occidentale, «Aurélia» aussi tend aux modèles modernistes et postmodernistes de l'écriture consciente. De là, nous voyons des situations dans la nouvelle quand l'auteur semble s'éloigner de l'histoire principale, «encerclant» autour du thème principal — la description détaillé de sa vie depuis que la schizophrénie est devenue sa dominante. Ce thème magistral est effacé, selon la terminologie musicale, il ne disparaît jamais rappelant toujours de sa position dominante. Ainsi, les œuvres de cet écrivain ne peuvent être interprétées en termes de l'autobiographie symbolique, malgré la

présence des signes de ce type de la conscience artistique dans ses textes. Leur compréhension est plus appropriée dans le cadre d'une méta-œuvre qui a absorbé la poésie, la prose et les textes journalistiques de Nerval, dont l'un est une nouvelle «Sylvie».

«Je regagnai mon lit et je ne pouvais y trouver le repos. Plongé dans une demi-somnolence, toute ma jeunesse repassait en mes souvenirs» [3, p. 594]. Ainsi commence le deuxième chapitre de ce travail et le «voyage» de le héros dans son passé qui était marqué par le signe de l'amour de deux jeunes filles: beauté rurale Sylvie (Marie Pleyel) et une petite-fille Adrienne de la famille aristocratique (Sophie Dawes). Le fragment cité reflète les composants sémantique, d'esprit, et de fable de la structuration de la nouvelle, ce qui est similaire au rêve élargi, et dans ce travail l'auteur, que nous analysons, utilise ses rêves comme les souvenirs (fixons cette similitude de la manière créative de Nerval à l'art de T. Chevtchenko). Dans le texte de la nouvelle apparaissent périodiquement des phrases ambiguës et des propositions entières de l'auteur sur ce point: il appelle la vieille maison en bois de sa grand-mère Sylvie «un récipient des souvenirs»; une liste des villes qu'il a visité dans cette partie de la Flandre contient exclamation «Chaalys, encore un souvenir!» [3, p. 607]; enfin il se demande si les événements vécus «sont réels, ou bien si je les ai rêvé» [3, p. 609]. C'est pourquoi une brume mystique semble guetter autour de la nouvelle et elle accompagne tout le chemin du narrateur (réel ou imaginaire).

L'image de la maison ici est archétypal et symbolique à la fois: Nerval a appelé Valois où il a passé son enfance, un lieu «où le cœur de la France battait plus de mille ans». Cette confiance de l'auteur fait le motif du retour aux premiers principes encore plus profond: le héros lyrique de l'œuvre après avoir survécu beaucoup de souffrances pendant les années de la vie à Paris, retourne à l'endroit où il a grandi, pour se trouver dans le passé. Il va à Loisy dans l'espoir que le monde qu'il a laissé une fois, n'a pas changé; son ancienne amante Sylvie est toujours aussi la culture «pure» et «immaculée», en d'autres termes, encore fausse comme plutôt. Mais tout l'espoir du héros lyrique est trompé: Sylvie a grandi, elle ne chante des chansons folkloriques, mais des romances sentimentales de ville, elle lit Rousseau et bientôt doit se marier; Adrienne, son autre amour, est morte dans le monastère; et (en général) tout c'est changé, même l'environnement — la nature et la ville. Mais l'essentiel est que le héros lui-même n'a pas évité des changements: son amour pour l'actrice Aurélia (le théâtre, comme le souligne S. Zenkin est l'apothéose de la non-réalité) et sa relation à la littérature indiquent la pénétration profonde de la non-réalité culturelle dans son esprit, de ce cas le retour aux premiers principes est complètement impossible.

Toutefois, le motif que nous avons mentionné dans la nouvelle «Sylvie» n'exprime pas seulement le désir de se délivrer de non-être culturel, mais aussi la nostalgie pour ce que nous pouvons décrire comme le Paradis perdu. L'anthropologiste Eliade examine le mythe du Paradis sur la terre et ses habitants dans un temps fabuleux montrant sur l'exemple de l'apparition et du développement rapide de l'image d'un soi-disant «noble sauvage» dans l'art de l'Europe occidentale et le besoin profond pour chaque personne de se rappeler une période heureuse de l'existence qui est déjà perdu. «En examinant des documents sur cette question, nous voyons que [...] des chroniques des voyageurs qui ont visité les pays inexplorés, étaient lues et très appréciées pour des raisons particulières, car elles ont décrit une humanité heureuse qui a réussi à échapper aux atrocités de la civilisation» [6, p. 40-41], ici nous parlons de la volonté de l'homme occidental à croire en l'existence d'une place particulière dans le monde, lequel, on ne sait pourquoi, la civilisation a passé, et que tous les gens «là-bas» vivent en harmonie les uns avec les autres et le monde extérieur. En voyant la cause de tous les problèmes dans le développement du capitalisme, certains esprits des XVII — XVIII siècles ont décidé que les êtres humains qui peuplent cet endroit «paradisique» doivent toujours être sauvages, «Le mythe du sauvage noble» était seulement une renaissance et la suite du mythe de l'Age d'or, c'est-à-dire, un début parfait des choses. Nous avons eu à croire des idéalistes et utopistes de la Renaissance que la perte de l'Age d'or était à cause de la «civilisation» [6, p. 42-43].

Maintenant, nous osons prétendre que dans la mentalité de l'homme occidental l'idée de la linéarité du temps est profondément ancrée, elle était détaillée motivée par saint Augustin. Cette idée est dans le cas que le temps (la vie, l'histoire, l'univers) se porte dès le début jusqu'à sa fin (par opposition à l'idée archaïque ancienne, selon laquelle ils se mouvent en un cercle). Et ce mouvement d'un point à l'autre se passe sous le signe de la détérioration constante du monde. Cela est estimé d'être la source de la naissance de l'idée mythologique de l'Age d'or qui était autrefois, et maintenant l'humanité a des moments difficiles, appelons-les de l'Age de fer, c'est pourquoi le mythe du Paradis (nécessairement perdu) avec l'enfer futur a apparu, en d'autres termes, la situation actuelle perd la précédente.

Evidemment, nous voyons la chose pareille dans l'esprit du héros de la nouvelle «Sylvie» de Nerval qui est fatigué de vie à Paris, il court dans le village où il a passé son enfance et sa jeunesse, et où il avait ses deux premières expériences amoureuses; il court là tout à fait délibérément, rêvant de la possibilité de se plonger dans cet état heureux, dans lequel il était il y a longtemps, et le héros lyrique croit fermement dans la réalité de ce retour. Le point principal est

ce que l'idée du retour aux lieux oubliés de son enfance vient chez le personnage principal dans un état proche du sommeil (les phénomènes oniriques imprègnent l'espace, sous la forme des composants imperceptibles, subtils mais très importants pour l'intrigue), quand il se rappelle soudain la terre antique de Valois. Il se rend compte soudainement que son amour actuel pour l'actrice Aurélia a des racines dans les endroits éloignés où «dans son village et dans ceux qui l'entourent, de bons paysans en blouse, aux mains rudes, a la face amaigrie, au teint hâlé!» [3, p. 598] où les villages environnants sont remplis d'esprit majestueux de l'Antiquité. Bien que parfois le héros dit à lui-même: «Ce souvenir est une obsession peut-être!» [3, p. 609], mais la croyance dans son vérité et de la constance est déjà dominée pour lui. Mais quand il arrive, un certain nombre des événements désagréables qui étaient déjà décrits, lui donnent à faire comprendre clairement et distinctement qu'il était dans les illusions, et que la poursuite de son (comme il semble maintenant) passé heureux (le Paradis perdu, l'Age d'or) ne le mène qu'à rien. Cette nouvelle doit servir de matériel précieux pour l'étude de la pensée de l'homme occidental, car elle démontre son désir de Paradis; «Sylvie» est remplie avec de nombreuses images, figures, événements dans lesquels la nostalgie lui trahit; l'intention du héros lyrique pour rêvenir au Paradis a échoué, la principale raison de cela se cache dans le fonctionnement de la mentalité humaine, laquelle est construite pour créer des illusions agréables, dont l'un est un mythe de la place dans le monde où l'harmonie domine.

Toutefois, il convient de noter que la psychologie du narrateur de la nouvelle «Sylvie» peut être considérée sous un point différent. Ce que nous avons mentionné dans les paragraphes précédents doit être précis comme les faux souvenirs, c'est-à-dire, les souvenirs du temps parfait dans la vie d'une personne quand elle vivait au Paradis. Mais il y a un autre type de la mémoire, que nous définissons par l'adjectif vraie. Il s'agit d'une mémoire (ou, plus précisément, d'une de ses fonctions), quelle est très activement utilisée aujourd'hui par la psychanalyse: elle consiste en ce que les patients sont obligés de traverser une situation traumatique encore une fois, quelle avait une influence forte dans le passé et les a laissé des souvenirs vagues. Le patient est offert de ressusciter un de ces épisodes qui ont eu lieu ab origine, et les raisons pour cela est la compréhension de l'importance fondamentale de tous les événements qui se sont produits au début de toutes choses, dans ce cas — au début de la vie humaine: «Il a été dit que beaucoup de peuples, des plus primitifs et même des plus civilisés [...] comme un agent thérapeutique ont utilisé la récitation du mythe cosmogonique [...] pendant ce «retour symbolique au passé» le patient devient un contemporain de la création [...] Le corps usé ne se reproduit pas mais il est

créé de nouveau» [6, p. 51, 58]. Dans ce contexte, la nouvelle de l'auteur, que nous analysons, apparaît sous un point différent: son héros lyrique n'est pas un rêveur qui a été soumis à des illusions, maintenant son désir est déjà imprégné avec de la sagesse; le voyage de Paris aux villes et villages de Valois reçoit une coloration métaphysique de la montée inverse dans l'écoulement du temps pour revivre encore son enfance. Notons enfin que le développement de l'intrigue dans «Sylvie» se déroule comme le sommeil, de ce fait, il est récit dans la manière, laquelle, selon le critique littéraire de Jacques Poulet, «ressemble à un rêve éveillé où le temps n'existe pas» [2, p. 20].

Actuellement, nous résumons la nouvelle «Sylvie» de Nerval, laquelle, en termes littéraires est probablement le meilleur de ses textes en prose, étant intrinsèquement un rêve élargi. Sa base sémantique est le motif du retour aux premiers principes qui fonctionne, d'abord, comme un désir du narrateur de rejeter le non-être qui est propre à la culture; d'autre part, dans la manière de sa pensée, on voit clairement la présence du mythe archétypique du Paradis perdu; troisièmement, comme la tente du caractère de la nouvelle sur le niveau symbolique de revivre le début de la vie de «brûler ses propres «péchés», c'est à dire les actions qui ont été menées dans l'obscurité» [6, p. 54]. Nous avons proposé d'analyser les textes de l'auteur dans la notion intentionnelle autobiographie (délibérée ou volontaire) et cela permet de négliger dans le héros lyrique de l'auteur lui-même, caractérisé par des intentions similaires, c'est pourquoi «Sylvie» est l'une des œuvres fondatrices de Nerval, et son principal motif mythologique servira l'objet de l'interprétation dans la nouvelle redéfinie «Aurélia», son livre prosaïque central, et dans les «Chimères», son œuvre principal poétique.

«OCTAVIE»

L'un des motifs importants qui se manifeste dans la créativité de Nerval est le motif de l'errance qui était généralement typique pour la période de l'art contemporain: selon Y. Lotman, «Le concept romantique de l'homme est fondé sur l'idée de sa unité, l'isolement, l'éloignement de tous les liaisons terrestres. La solitude éternelle du lyrique «Moi» (ainsi que du héros des œuvres de romantisme) sert à la fois comme une sorte de la récompense pour l'unicité, pour «non-vulgarité», et comme une malédiction qui le voue à l'exil» [7, p. 169]. Le résultat de cette expulsion est la présence chez les romanistes en général et chez Nerval en particulier du motif de l'errance, comme exemple de cette existence nous considérons la nouvelle «Octavie», elle correspond à la période précoce de l'auteur, dans lequel ce motif est devenu tout intégré pour la

première fois. Cette petite nouvelle est parmi les œuvres les plus étonnantes de l'auteur: le héros lyrique s'enfuit de la capitale de la France où habite son amour non partagé (Colon — Aurélia) et va à Naples; là, il rencontre une jeune Anglaise, qu'il avait rencontré auparavant à Marseille; soudainement la progression lente de l'histoire est rompt par la lettre que son héros lyrique écrit à Paris où il décrit non seulement sa propre souffrance de la séparation, mais aussi une aventure étrange qui a eu lieu ici à Naples il y a trois ans quand il a rencontré une belle femme, représentée par lui (mais plutôt dissimulant) comme une sorcière; et ce que s'est passé dans la maison de cette belle inconnue, n'est pas connu mais cette aventure pousse le héros à la suicide, de laquelle il refuse seulement au dernier moment; due à un choc émotionnel subi pendant la nuit, le héros lyrique est séparée d'une Anglaise et la rencontre seulement dix ans plus tard, quand elle est déjà mariée.

Ainsi, nous avons à noter que dans le livre il y a deux intrigues: le sujet principal (relation avec une Anglaise — Octavie) et le sujet inséré («aventure» avec Napolitaine — sorcière). Dans le motif principal nous voyons certainement l'errance dans le monde: le héros lyrique flâne sans but dans la ville, il est complètement con qui s par le sentiment du fatalisme, en résultat il ne peut pas trouver le repos. Cela se produit avant de l'histoire de la «sorcière» — «A force d'errer dans la ville, je devais y être enfin le héros de quelque aventure» [3, p. 641] et après cet épisode («l'aventure» a eu lieu) — «Arrivé près des ruines, je descendis dans la ville souterraine et je me promenai longtemps d'édifice en édifice, demandent à ces monuments le secret de leur passé» [3, p. 646]. La marche dans ce monde apporte le narrateur dans une vraiment dangereuse errance entre deux mondes, ce qui le conduit à l'au-delà: pendant le passage de l'intrigue principale dans le sujet inséré il y la une traversée parallèle des mondes «sombre» et «claire». Cet acte pourrait finir tragiquement pour le narrateur: «je ne sais quelle profonde tristesse habitait mon âme [...] C'est alors que je fus tenté d'aller demander compte à Dieu de ma singulière existence. Il n'y avait qu'un pas à faire: à l'endroit où j'étais, la Montaigne était coupée comme une falaise, la mer grondait au bas, bleue et pur» [3, p. 645]. C'est-à-dire, le personnage principal de cette nouvelle a essayé de faire une transition symbolique entre les univers parallèles, en essayant de trouver dans le «sombre», la porte à lequel était dans la cabane de la «sorcière» napolitaine, la paix attendue. Toutefois, cela n'a pas eu lieu, au contraire — sa promenade entre deux mondes et la confusion générée par cela, apportent encore plus de souffrance.

Il est raisonnable de supposer que, dans ce cas, nous avons une variation extraordinaire de la réalisation d'auteur du phénomène romantique de «deux mondes». Sa particularité réside dans le

fait que deux dimensions parallèles (ce monde et la vie après la mort), qui opèrent dans l'espace du texte littéraire, sont pratiquement égales en ce qui concerne de leur «inaptitude» pour l'existence harmonieuse du héros lyrique, éliminant ainsi la nécessité de leur opposition. À cet égard, la nouvelle de Nerval s'approche du drame «Caïn» de J. G. Byron où le poète anglais a développé une idée similaire: Lucifer avec le fils aîné de Adam fait un voyage dans toutes les planètes existantes pour prouver Caïn que «And if there should be // Worlds greater than thine own — inhabited // By greater things — and they themselves far more // In number than the dust of thy dull earth, // Though multiplied to animated atoms, // All living — and all doomed to death — and wretched» («S'il y avait, // des mondes les plus grands de notre — peuplés // Par des êtres plus nombreux // En nombre de la poussière sur votre terre, // Bien multipliés à des atomes d'animation, // Tous ces vivants — et tous ces condamnés à mort — et misérables...») [8, p. 705]), autrement dit, il n'y a aucun «mieux» monde, car dans chacun d'eux domine la mort qui les fait égaux.

Notez que l'interprétation proposée du motif de l'errance dans la nouvelle «Octavie» ne peut pas être considérée comme univoque si nous payons l'attention principale sur le dernier paragraphe de l'ouvrage: «Le bateau qui me ramenait à Marseille emporta comme un rêve le souvenir de cette apparition chérie» [3, p. 647]. Nous voyons les suggestions dispersées dans les parties différentes de la nouvelle (conscientes ou inconscientes) que tous les événements décrits n'étaient vraiment que des rêves du héros lyrique, il y a une possibilité de comprendre ce travail en utilisant le binôme «sommeil — mort» développée dans la mythologie grecque, comme ces composants étaient dans la représentation des Grecs des frères jumeaux: «En tant que Hypnose est le frère de Thanatos, il devient claire pourquoi en Grèce, en Inde, comme chez les représentants gnostiques, le «réveil» prend une signification sotériologique. Prenons une idée que Dieu, dans son amour pour les gens, les envoie le Seigneur pour les «réveiller» de leur sommeil qui est l'ignorance, l'évanouissement, et la «mort» en même temps [...] «La réveillon» fournit un anamnesis, la compréhension de l'âme de son identité, la connaissance de son propre origine céleste» [4, p. 129-130, 133]. Dans ce cas, tous les événements traumatisants qui ont eu lieu avec le héros lyrique d'«Octavie» ont une explication logique: il a connu cette souffrance et a failli mourir après sa confluence avec le rêve, presque proche de la mort; toute cette errance signifie le désir de sortir, sortir de là, et la libération des «griffes» de rêves signale le retour à la vie.

Résumant l'interprétation de la nouvelle «Octavie» nous devons souligner que le motif de l'errance présenté en elle est réalisé dans deux plans mythologiques — une tentative d'échapper

la pérégrination métaphysique du héros lyrique, et dans ses efforts pour «éclater» d'espace des rêves qui est identifié avec sa mort. Ce motif se voit comme le plus important dans les œuvres premiers ainsi que dans les œuvres de l'âge mûr de Nerval: dans les textes ultérieurs tels que le cycle de poèmes «Chimères» et l'histoire «Aurélia» la notion mythologique de la pérégrination (anxiété, mouvement chaotique) atteint le sommet de l'expression, manifesté pour la première fois dans la nouvelle qui a fait l'objet du paragraphe présent.

«ISIS»

Le travail intitulé comme «Isis» peut être considéré comme une nouvelle ou come un essai. Nerval l'a écrit après avoir lu un article de l'explorateur K. A. Böttiger assez célèbre à l'époque du romantisme dédié au culte de la déesse Isis. Ce texte se distingue de tous les autres étudiés dans notre travail, car il ne contient aucun élément de preuve d'onirisme. Mais nous avons décidé de nous référer à cet œuvre parce que «Isis» sert une projection de deux sur trois principes esthétiques principaux de la prose et de la poésie de Nerval. Nous parlons de l'intertextualité et le syncrétisme (ou éclectisme). Dans le premier cas, nous voyons un trait inhérent principalement à la littérature du XXe siècle qui se manifeste pleinement dans l'art de l'auteur français qui trouvait des sujets et des motifs, des personnages et des toponymes qui les forment particulièrement dans le domaine de la culture (premièrement dans les anciens systèmes mythologiques). Un autre principe s'applique aux motifs religieux et spirituels des œuvres de Nerval; ici nous voyons la dominance de la religiosité éclectique. Le «Dictionnaire des mots étrangers», nous lisons que l'éclectisme dans l'art est «la combinaison mécanique de styles différents» [9, p. 287], et le syncrétisme est sa variété; la signification première du terme syncrétisme est «non division, confusion qui sont typiques pour l'état original et sous-développé de toute phénomène» [9, p. 765]; ce terme n'est pas présenté dans notre thèse, car il ne correspond pas la philosophie et l'art de l'auteur, que nous étudions.

Le fameux mythe de la déesse-mère Isis ainsi que son mari et frère Osiris et les autres divinités du système mythologique et religieux égyptien constitue une preuve importante pour l'existence de «la continuité de la tradition culturelle» (R. Guénon). Notons toute sa base conceptuelle, mais, toutefois, que les Egyptiens n'ont jamais enregistrés la plupart de leurs mythes, c'est pourquoi ils sont venus à nous pour la plupart des sources grecques anciennes qui contiennent de nombreuses contradictions et modifications.

«Osiris (en fait, il est le nom grec invariant de égyptien Wsjr, mais cet invariant est plus commun, et nous venons de s’y tenir), ce qui représentait le soleil terrestre, et Isis (Aset) est la personnification de la fidélité familiale et de la maternité, déesse de la fertilité, de la magie, de la navigation, de l’eau et du vent ont formé un couple divin, ayant qui tté leurs parents — le dieu-soleil Geb et Nout, la déesse de la terre, sont venus de gouverner l’Egypte. Leur frère jaloux et sinistre Seth haït Osiris et a décidé de le détruire [...] Il a ordonné un coffre, la taille du corps d’Osiris; puis, il a organisé une fête et a invité son frère, il a annoncé que ce coffre sera offert à ce qui il est de taille convenable. Tous les hôtes se placent dans son coffre; lorsque c’est le tour d’Osiris, en ce moment les amis de Seth courent et cloutent le couvercle du coffre, puis tout de suite le jettent dans le Nil» [10]. Isis apprend de ce méchant acte, s’habille en deuil et va chercher son marie. Elle trouve le corps et commence à pleurer pour lui, mais pour une raison inconnue elle laisse le corps et Seth coupe le cadavre en quatorze parties. La déesse recours à des nouvelles quêtes et trouve toutes les parties, sauf une — le phallus, elle l’a fait en or, après un certain temps le dieu lunaire Thot enseigne la déesse de la sorcellerie, et elle a fait renaître Osiris. Depuis cela, il «s’est installé dans l’au-delà, et est devenu le roi des morts. Isis avait un fils Gore. Gore a longtemps lutté avec méchant Seth et finalement l’a vaincu» [11, p. 70].

Alors, évidemment, nous avons quelque chose de la conclusion paradoxale: dans la mythologie de l’Egypte ancien, en dépit de, la suprématie formelle de dieu Osiris, la déesse Isis était le personnage majeur. Cette situation a beaucoup à voir avec le catholicisme, dans la doctrine officielle duquel le processus d’établissement du culte de la Vierge s’est formé dans le milieu du XIXe siècle, et elle était l’objet principal du culte des fidèles. Et c’est la raison véritable qui est le plus probable, pour laquelle Nerval s’intéressait plus au système mythologique de l’Egypte antique, et dans le christianisme (catholicisme) il aperçut principalement des motifs liés au prototype de la Vierge — en raison de la mort de sa mère dans son enfance, une des sources de la satisfaction des besoins spirituels d’elle lui a servi une variété des concepts religieux où l’image de la Déesse Mère était centrale (ou l’une des clés).

Il est clair que le mythe d’Isis est ajustement parfait dans le contexte ci-dessus. Le culte de la déesse «a été largement connu en Egypte et au-delà. Initialement Isis était honorée dans la partie nord du Nil, le centre de son culte était la ville de Buto. Elle a probablement représenté le ciel et a été présentée comme une vache ou une femme avec des cornes de vache sur la tête» [10], et la description la plus détaillée de celui-ci est dans le roman «Les Métamorphoses, ou l’âne d’or» de l’écrivain romain Lucius Apuleius (env. 125 — 180). Sauf ce travail aucun autre document —

littéraire, religieux où la recherche — n'a pas survécu pour donner une image plus ou moins cohérente de ce qui s'est exactement passé pendant les célébrations dédiées à Isis. Bien que, selon le chercheur F. Zelinsky, la description donnée dans le roman [12], représente un culte qui était, sans aucun doute, très éloigné de l'option égyptienne primaire, parce que d'abord il a passé l'hellénisation, puis la romanisation, mais en absence d'une description plus ou moins exacte, nous devons suivre le roman d'Apulée. En outre, Nerval lui-même a pris l'information de l'office divin à Isis de ce travail, aussi même que de l'article de Bettinger qui était déjà mentionné.

Le protagoniste du roman est l'aventurier Lucius, transformé en âne par sa rusée maîtresse Photide, ayant passé de nombreuses épreuves, s'est trouvé en Chypre où il sera le personnage principal des célébrations en l'honneur de la déesse égyptienne qui semble «se lier» avec la Vénus romaine. Le point ascendant de la célébration mentionnée était un cirque, et il consistait de six étapes. L'action de la première phase se passe près du cirque où la danse de masse a lieu qui prépare la foule pour la deuxième étape — le théâtre des événements, dans lequel se reflète toute la largeur de la métamorphose qui s'est produite dans l'image syncrétique de l'éternelle Femme-Déesse-Mère. Sur la scène, il y a quatre acteurs — un homme et trois femmes; l'homme représente Pâris, le prince troyen qui doit choisir entre trois belles femmes qui jouent le rôle de déesses: Junon, Minerve et Vénus (tous les trois étaient des divinités romaines qui, en fonction des caractéristiques régionales d'un vaste empire, symbolisaient l'archétype féminin); Pâris choisit Vénus, car elle était honorée le plus à Chypre pendant la période du fin de l'Antiquité, et cela symbolise le processus d'adaptation locale des motifs universels. Puis vient la troisième partie du spectacle où on va effectuer la peine que les prêtres et les citoyens estimés de la ville ont préparé à l'avance (dans le livre cette peine devait tomber sur malheureux Lucius). Après ce genre de «l'exécution» qui a toujours été sans effusion de sang et était souvent amusante, — le culte de bonne Isis ne reconnaît pas la violence, le quatrième acte commence, au cours duquel tout le cortège se déplace vers la côte où les «images sacrées des dieux sont en attente dans le bon ordre, et le prêtre suprême, en disant de toutes les saintes prières par la bouche immaculée, avec le torche brûlant, à l'aide de l'œuf et du soufre, en clearance la plus élevée, décrasse le bateau fait de main de maître, de tous les côtés couvert des dessins étonnants des couleurs vives en manière égyptienne et dédie ce don sacrificiel à la déesse» [4, p. 260]. La cérémonie se termine avec un retour au temple où toutes les prières finales sont déjà lues.

Dans son travail Nerval, selon Zenkin, «rapproche le culte d'Isis et le culte mystère de la Bonne Déesse qui était observé dans Rome antique» [2, p. 518], décrivant, cependant, pas une cérémonie

festive, mais le culte quotidien qui a eu lieu dans un des temples de Pompéi. Apparemment, l'érudit allemand Böttiger a utilisé dans son article (paru en 1809) des matériaux, plus récents que le roman d'Apulée: les offices divins, mentionnés dans son article (et dans le livre de Nerval) qui sont deux fois par jour (matin et soir), servent de base de l'étape de l'entrée progressive du culte d'Isis dans le contexte du christianisme, ou il se transforme dans le culte de la Vierge. La preuve de ce processus est le quatrième chapitre du roman-essai qui a décrit les «rites mystiques» qui ont précédé le culte: «les ablutions, les jeunes, les expiations, les macérations et mortifications de la chair; hommes et femmes, après maintes épreuves et mille sacrifices, s'élevaient par trois degrés» [3, p. 652]. Comme nous avons déjà indiqué, le culte d'Isis était «pacifique» et sans effusion de sang, il a exprimé une joie et la plénitude de la vie, c'est pourquoi le sacrifice est différentes stratifications sont observés plus tard.

Le roman d'Apulée et l'essai de Nerval sont liés par la fixation jusqu'à ce moment de la transition d'une époque à une autre. L'écrivain français a identifié l'état spirituel de la période romantique avec le période similaire (à son avis), lequel a prévalu après la mort d'Alexandre le Macédonien (ère de l'Antiquité tardive, près de IV^e siècle avant J.-C.): les croyances et la religion anciennes sont rejetées mais, les nouvelles, en retour, n'ont pas encore venue (et on ne sait pas si elles vont venir). Eliade souligne à juste que «Dans l'histoire des religions c'est le premier exemple connu d'un processus conscient de la «démystification». Bien sûr, même dans les cultures archaïques se trouvent les faits quand un mythe particulier perdus la signification religieuse et devient une légende ou un conte de fées pour les enfants, mais en même temps des autres mythes ont conservé leur propre valeur. En tout cas, ce n'était pas encore un événement extrême de la gravité culturelle, comme en Grèce jusqu'à Socrate et à l'Inde à l'époque des Upanishad qui ont eu des conséquences les plus sérieux et imprévisibles. Après le processus de la «démystification» la mythologie grecque ou indienne n'étaient plus pour l'élite culturelle de ce qu'ils étaient pour les générations précédentes» [4, p. 116]. Après ces événements la futilité s'est produite dans les âmes humaines et on a senti le désir de quelque chose transcendante. Dans tels cas, il y a une condition préalable pour l'émergence d'une nouvelle ère religieuse et culturelle. Le roman «L'âne d'or», écrit en cinq cent ans après la mort d'Alexandre le Macédonien, reflète une époque où de nouvelles formes de la religion ont apparu. L'un d'eux a été le culte antique égyptien modifié de la déesse Isis.

Pour bien comprendre non seulement ce travail de Nerval, mais peut-être toute la conception du monde de l'écrivain, étudions son dernier, septième chapitre. L'auteur mentionne le protagoniste

du roman d'Apulée Lucius, à qui Isis est apparu et a dit: «moi, la mère de la nature, la maîtresse des éléments [...] moi qui confonds en moi-même et les dieux et les déesses [...] moi, dont l'univers a adoré sous mille formes [...] Ainsi, l'on me nomme en Phrygie, Cybèle; à Athènes, Minerve; en Chypre, Venus paphienne; en Crète, Diane dictynne; en Sicile, Proserpine stygienne; et Eleusis, L'Antique Cérès; tandis que l'Égyptien me rend hommage sous mon vrai nom de la déesse Isis» [3, p. 657]. C'est, dans l'image multiple de la déesse se montre ici la notion spéculative de Nerval, la notion de syncrétisme religieux.

Nerval offert de ressusciter pas une religion particulière, mais toutes les religions à la fois: «n'est-il pas vrai qu'il faut réunir tous ces modes divers d'une même idée et que ce fut toujours une admirable pensée théogonique de présenter à l'adoration des hommes une Mère céleste dont l'enfant est l'espoir du monde?» [3, p. 659]. Ici est présenté le concept de multiplicité, mais la multiplicité est typique pour de la culture, et non pour la religion, et c'est le romantisme qui a engendré cette thèse. La pensée de Nerval peut être représentée comme suite: religion et monothéisme; l'uniformité comme la caractéristique principale de la religion; sacralité → remplacement de la culture par la religion; la multivalence comme la caractéristique principale de la culture (un Dieu unique est remplacé par des nombreux divinités païennes); désacralisation → polythéisme et culture; la multivalence (le culte de nombreux dieux); sacralisation. En d'autres termes, le poète signifie l'existence simultanée de nombreuses religions et des églises égales.

Mais une telle situation décrit le moment de la domination idéologique de la culture, en d'autres termes — l'état de l'athéisme. Dans ce cas, nous rencontrons encore une idée laquelle a été développée par l'époque romantique: il s'agit de la théorie, selon laquelle la culture doit prendre la place du Dieu «mort». En d'autres termes, l'art est donnée la fonction ontologique: il doit combler le vide dans l'âme humaine. Cependant, pas d'art sacré peut faire un substitut complet pour la religion. Peut-être cela peut expliquer l'attitude compréhensive de l'artiste, que nous étudions, à l'égard du binôme «religion — culture» qui diffère de manière significative (notez le schéma) de l'attitude qui était typique pour les autres représentants du romantisme: contrairement à eux, il ne casse pas ce binôme, ne fait pas des composantes de l'opposition, estimant qu'ils ne sont pas seulement complémentaires mais aussi influencent l'un à l'autre. C'est pourquoi, comme le chercheur B. Didier a noté, «Dans la notion de Nerval le XVIIIe siècle est marqué pas par la mort de Dieu mais par la résurrection des dieux» [13, p. 108-109], comme le résultat, la notion de la religiosité éclectique dans sa compréhension n'implique pas l'irréligion.

Faisons la conclusion actuelle sur l'œuvre d'art intitulée «Isis» l'auteur duquel par la réactualisation de l'intertextualité a créé la position personnelle spirituelle — une combinaison du nombre maximum des doctrines mythologiques et religieuses de l'église, en d'autres termes — le syncrétisme de croyances qui est une alternative individuelle au monothéisme.

«AURÉLIA»

Le critique littéraire Zenkin dans son commentaire pour l'histoire «Aurélia ou le Rêve et la Vie» dans le recueil des œuvres de Nerval en russe dit: «Le dernier œuvre de Nerval, publié dans la revue «La Revue de Paris»; la première partie — le 1 janvier 1855, de son vivant, la seconde — le 15 février après sa mort. Le livre reproduit l'histoire de la maladie mentale de l'écrivain, dès la première attaque en 1841 (quand les premières visions rapportées dans un état du délire étaient notées) et puis par la dernière en 1854 quand Nerval donne sa bien-aimée Jenny Colon le nom d'Aurélia (elle apparaît également dans la nouvelle «Sylvie» avec le même nom symbolique Aurélie; ici Aurélia)» [2, p. 525].

L'histoire «Aurélia» par le caractère fragmentaire de la construction de sa composition ne peut être vu sous un angle, pour ainsi dire, de l'analyse «classique». Cette fragmentation, selon l'observateur B. Tricmans, «est la preuve de l'échec de déployer une histoire d'amour [...] L'incapacité de parler de son aventure est remplacée par de nombreuses petites histoires sur les événements différents» [14, p. 69] conduit au fait que cet œuvre est sans intrigue claire et presque sans distinction entre les événements réels et les événements quels appartient dans un espace des rêves, des illusions; la nouvelle est pratiquement privée de concepts tels que «personnages», en raison du fait que ses «héros» principaux sont des manifestations différentes de la nature de Nerval, et des références périodiques aux personnes réelles (Aurélia — Colon, le poète H. Heine, l'artiste P. Chenavard, journaliste L. F. Bertin) sont épisodiques, ou ceux qui n'étaient qu'un moyen pour, à nouveau, l'histoire vague de l'activité dans l'âme du poète, et le plus important est ce que l'«Aurélia» se compose des rêves et des délires, à travers lesquels l'artiste voudrait comprendre ce qui se passe dans son esprit malade.

Est tout à fait évident la position unique de Nerval dans le contexte de la perception romantique des rêves: contrairement à des autres écrivains romantiques (A. de Musset, C. Nodier ou Novalis), dans la créativité desquels le «voyage dans le labyrinthe de l'inconscience est rationnellement expliqué par la présence de la réalité irrationnelle d'un rêve, à côté de laquelle est clairement vue la frontière de la vie consciente» [15, p. 60-61] Nerval «n'a aucune explication

raisonnable pour ce qui se passe: la frontière entre la conscience et de l'inconscience est effacée par l'esprit malade et des marches mystiques dans le tourbillon fou de pertes et de trouvailles de l'amour n'ont pas de fin» [15, p. 61]. Essayons d'élargir le contexte actuel, rappelant, par exemple, Musset (1810 — 1857) qui se réfère à l'objet de rêves une fois dans un petit cycle poétique «Les Nuits». Un élément réunissant pour eux est principalement la conversation du Poète avec sa Muse qui lui n'apparaît que la nuit et seulement pendant le sommeil; dans le premier poème le poète dit à ce sujet: «Comme il fait noir dans la vallée! // J'ai cru qu'une forme voilée // Flottait là-bas sur la forêt. // Elle sortait de la prairie; // Son pied rasait l'herbe fleurie; // C'est une étrange rêverie; // Elle s'efface et disparaît» [16]. C'est-à-dire, la Muse (et avec elle l'espace du rêve) apparaît comme quelque chose de mystérieuse et irrationnelle qui, cependant, semble entouré par un rationnel (l'esprit), et cela permet, d'une part, de partager ces deux espaces, et d'autre part, comprendre l'espace «interne» à l'aide de l'espace «externe».

L'autre contemporain de Nerval, Nodier (1780 — 1844) présente la perception onirique de l'espace dans la manière pas si rectiligne, comme chez Musset: inséré dans le contexte de la relation aux rêves de la période romantique, Nodier dans sa nouvelle «Smarra» est allé un peu plus loin. En lisant ce travail, on peut avoir une idée fautive de la similitude de sa nouvelle avec l'«Aurélia», car ici, nous observons aussi une inscription des rêves, des visions et des délires assez chaotique: «toutes les voutes s'ouvrent, tous les espaces du ciel se déploient, tous les astres descendant, tous les nuages s'aplanissent et baignent le seuil comme des parvis de ténèbres. La lune, tachée de sang, ressemblent à celles au bouclier de fer sur lequel on vient de rapporter le corps d'un jeune Spartiate égorgé par l'ennemi» [17]; l'idée maitresse ici est absente et des «implantations» périodiques et soudaines de la réalité et de la ration dans les rêves sont présentes.

Toutefois, cette similitude est finie: Nerval, en écrivant ses rêves, «produites» par son esprit malade, après tout, ne cherche pas à créer de cette masse une œuvre d'art, mais pensant plus de l'écriture comme le moyen possible du remède ainsi que des descendants imaginaires qui après ayant lu «Aurélia», pouvaient la voir comme le document médical important, utile pour la science. Dans son travail Nodier tente beaucoup d'impressionner le lecteur, faire peur à lui, ici il y a beaucoup d'artificiel (pas étonnant que R. Caillois [18] «a qualifié» l'essai littéraire de cet écrivain qui a créé la nouvelle à l'âge de dix-sept ans, comme «l'incohérence»). En général, «Smarra» ne ressemble pas au sommeil enregistré (comme l'auteur prétend), mais au travail écrit sous l'influence des rêves. Ici nous concluons: Nodier, contrairement à la plupart des artistes romantiques, a fait un pas tout à fait décisif vers la perception des rêves «sérieuse», en essayant

de rejeter l'idée à leur sujet comme quelque chose de stupide, obscène et de peu de valeur, comme le résultat, dans sa nouvelle il y a des places où la pénétration profonde de l'auteur dans l'essence de faux rêves se manifeste très bien, nous voyons l'analyse intuitive de plusieurs types des rêves, y compris les rêves des rêves; toutefois, cette étape n'a pas été déterminée, ce qui a empêché se prouver la base onirique de «Smarra» à pleine hauteur.

Il est évident, que le seul parmi les auteurs romantiques, ayant quelque rapport aux phénomènes oniriques semblables à ceux de Nerval, est E. A. Poe. Il est conseillé de se rappeler maintenant sa nouvelle «La vérité sur ce qui s'est passé à Mr Valdemar» où un malade en phase terminale est placé dans une transe hypnotique, et est prolongé la vie de six mois. Cet écrivain américain intuitivement (parce qu'il n'a pas eu de données scientifiques suffisantes) a touché le thème de la incompréhensibilité du sommeil, mais s'est arrêté, cependant, à l'étape initiale de cette pénétration.

Enfin, rappelons-nous M. Gogol qui dans ses nouvelles «La perspective Nevski» et «Le nez» construit l'intrigue de cette manière pour l'espace des rêves contraste avec le valide.

Nous avons la situation différente dans l'histoire «Aurélia» de Nerval où en utilisant des principes rationnels et irrationnels des rêves, toutes les profondeurs insondables de la psyché humaine ont été montrées. Outre cela la fragmentation de l'intrigue de travail (et de la compréhension du monde), la brouille des frontières entre la réalité et le rêve, une vision du texte comme un enregistrement dans un état de visions délirantes, la compréhension de la créativité comme le moyen de lutte contre certain principe démoniaque en lui-même (d'un côté) et la manifestation de ce même principe démoniaque (d'autre côté) sont ses motifs principaux qui permettent de certaine façon de prédire l'évolution de la littérature et de la culture du XXe siècle. Pour comprendre l'histoire nous pouvons trouver deux «clés» au début et à la fin du travail. La «clé» principale est la dernière phrase, dans laquelle l'auteur note: «Je me sens heureux des convictions que j'ai acquises, et je compare cette série d'épreuves que j'ai traversées a ce qui pour les anciens, représentait l'idée d'une descente aux enfers» [3, p. 824]. Cette citation met en lumière l'obscurité sémantique de «l'Aurélia»: à l'aide de ce travail Nerval montrerait le processus de sa lutte contre la maladie et la guérison si désirée à la forme d'une descente symbolique aux enfers (descensus ad inferos) sa propre subconscience (où, d'ailleurs, la maladie mentale «règne») avec l'auto-nettoyage et la libération subséquente de là, en d'autres termes, la guérison; le rôle de la «porte» qui mène directement à cet «enfer», est effectué par ses rêves et ses illusions.

I

La maladie mentale de poète, selon Nalyvayko, «est le fait non seulement de sa biographie mais aussi de sa créativité» [1, p.189]. Analysons son œuvre «Sylvie», nous avons expliqué notre position choisie sur l'interprétation de l'autobiographisme de Nerval dans le cadre de son appartenance à la mode intentionnelle (ou consciente) de la sou-conscience de l'auteur. Le fait de la maladie (apparemment, c'était la schizophrénie) à la fin de 1840 a joué un rôle clé dans l'univers psychologique de Nerval, son existence et le développement progressif l'ont fait écrire son œuvre en prose central — l'histoire «Aurélia» quelle apparaît comme une tentative de l'auteur d'analyser les processus qui se déroulent en sa conscience déformée par la maladie, ainsi que un essai d'y résister et si c'est possible de neutraliser leur effet. C'est pourquoi, en étudiant «Aurélia» il est bien placé d'utiliser le concept de l'autobiographie intentionnelle: il est conseillé de prendre ce travail comme une sorte d'invariant des confessions différentes de Nerval, le genre suffisamment manifesté dans la littérature mondiale, mais sa non-conformité à des modèles «classiques» ne doit pas nous tromper en raison, d'une part, de l'aptitude extraordinaire de cet auteur à percevoir tous les phénomènes culturels (indépendamment de fait si c'est un mythe ou une nouvelle école poétique), et, d'autre part, l'incapacité fameuse de Nerval de former un ensemble cohérent, en d'autres termes, l'histoire narrative non fragmentée (utilisons ces concepts dans leur sens le plus large).

La folie de l'écrivain est enregistrée par trois façons: sauf la littéraire, c'est-à-dire, dans ses textes, les données sur la maladie sont venues à nous sous la forme des preuves documentaires de ses contemporains et les notes nombreuses du médecin E. Blanchet qui a traité plusieurs années notre auteur analysé. La maladie mentale de Nerval et sa personne attirent généralement plus d'attention en raison de la recherche fondamentale nommée «l'Histoire de la folie à l'âge classique» du philosophe et psychologue M. Foucault, dans lequel cet homme retrace l'évolution de la perception du phénomène de la folie par la société de l'Europe occidentale, décrit le changement profond de la perception de cette notion, quelle s'était effectuée pendant le passage de l'époque culturelle des Lumières au romantisme. L'essence de ce changement est la suivante: à partir du Moyen Age et se terminant à la période positiviste, dans la pensée des gens de l'Europe de l'Ouest dominait la compréhension de la folie comme un phénomène conscient, en d'autres termes, on a cru que tout le monde a le choix — être ou ne pas être fou — d'où apparaît l'absence totale de compassion pour les gens souffrants de troubles mentaux qui ont été traités

comme des vagabonds et des bandits; le XIXe siècle a rejeté cette idée et en venant de comprendre la folie comme une maladie, ce qui a conduit, d'une part, l'émergence de la miséricorde envers les malades, et, d'autre part, leur conduite est maintenant «de la manifestation du «fond», de la profondeur sombre qui est présente dans chaque être humain» [19, p. 14]. Dans ces conditions, l'art de Nerval doit être considéré comme un cas particulier de fixer ces changements, en les analysant on peut comprendre la transformation; la vie et la carrière de l'auteur est une mini-projection de l'évolution universelle, parce que jusqu'à ce temps, que la schizophrénie de l'écrivain était sur l'étape initiale, rappelant de soi assez rarement, Nerval a vivement nié son existence, ayant le sentiment de honte pour elle; depuis le temps, que la maladie a obtenu des formes menaçantes, l'artiste a réconcilié avec elle, la considérant comme une donnée, et plus encore comme l'expression d'une certaine exception.

Quand l'écrivain J. Janin, le contemporain du poète que nous avons analysé, rend au public le fait de sa maladie dans son article, qu'il a publié peu de temps après quand elle s'est manifestée pour la première fois, Nerval a été offensé par cela, ne voulant pas être considéré comme un fou, et peut-être ayant le sentiment de peur de cette stigmatisation, la peur qui plonge ses racines dans les siècles, précédents l'époque romantique. Toutefois, plus tard, sous l'influence de la maladie évolutive, l'écrivain reconnaît sa présence, et son attitude envers elle se réalise à la mode originale, selon la thèse de Foucault, qui au XIXe siècle a écrit qu'un fou est «l'incarnation de différences pures, un étranger par excellence, «l'autre» qui a le pouvoir et la force, un fou, reculant un pas, grâce à ce mouvement apparaît lui-même l'objet d'analyse rationnelle» [19, p. 195], c'est-à-dire, Nerval dans sa quête pour comprendre la maladie, semble de se séparer d'elle, de rester du côté; le principe rationnel de l'écrivain tente d'analyser irrationnel pour ensuite plonger dans lui, explorer ses profondeurs infernales, en vue de sortir de la maladie renaissant et sain.

II

Le motif mythologique de descente aux enfers a trouvé la profonde manifestation dans le contexte de la théologie chrétienne où il signifie «la visite de Jésus-Christ dans l'enfer après la mort sur la croix et de l'enterrement, marquant son triomphe sur la mort et les forces de Satan» [20, p. 465]. Tous les livres du Nouveau Testament contiennent plusieurs lieux, où il s'agit du «voyage» de Sauveur dans la «résidence d'Evil», est le plus expressifs sont ces trois références: d'abord, dans l'Evangile de Saint Matthieu — «Comme Jonas fut dans le ventre de la baleine

trois jours et trois nuits, donc, le Fils de l'homme sera dans le sein de la terre trois jours et trois nuits» [21 Mt., 12: 40]; d'autre part, dans les Actes des Saint Apôtres — «Mais le Dieu l'a ressuscité, en supprimant les liens de la mort, parce qu'elle ne pouvait pas le tenir. Pour que David dit de lui [...] Tu ne laisseras pas mon âme en enfer, tu ne permettras pas que Ton Saint voie la corruption! Tu m'as fait connaître les modes de la vie» [21 Actes, 2: 24-28]; et, troisièmement, l'apôtre Paul a écrit aux Ephésiens — «C'est pourquoi on dit, «Monté en haut, Tu as emmené des captifs et as donné des dons aux hommes. Et ce «qu'il est monté», est ce que premièrement il est descendu dans les régions les plus inférieures de la terre? Celui qui est descendu, c'est le même qui est monté au-dessus de tous les cieux, afin de remplir toutes choses» [21 Eph., 4: 8-10]. Nous croyons incorrect de tailler les œuvres de Nerval au christianisme ainsi qu'aux tous les autres systèmes mythologiques et religieux, en raison de la propension de l'écrivain français à l'éclectisme religieux. Mais la dernière phrase de l'histoire, qui était citée, permet de conclure que le motif de la descente aux enfers a joué un rôle extrêmement important dans la mythologie personnelle de Nerval. Et c'est ce motif est le «décodeur» principal de «Aurélia», étant précieux pour l'écrivain dans toutes les manifestations possibles: l'un des «fils» centraux de la «bobine» intertextuelle de l'histoire est celle qui mène au mythe grec d'Orphée et d'Eurydice où le motif que nous avons marqué, n'étant aussi profond que dans le christianisme, a fait, cependant, beaucoup plus d'influence sur la culture (tandis que l'histoire «Aurélia» n'a aucune des allusions ressemblantes, présentes dans une autre œuvre célèbre de cette motivation, «Divine Comédie» de Dante).

L'histoire du chanteur Orphée qui a décidé de descendre aux enfers des morts afin de choisir sa bien-aimée Eurydice, est combinée avec l'histoire du Nouveau Testament de l'exploit du Sauveur. Il n'y a rien d'étonnant à cela, puisque toutes les œuvres matures d'Nerval sont imprégnées par les allusions implicites et explicites des différents textes artistiques et ésotériques dès l'Antiquité jusqu'à l'époque contemporaine du romantisme. Les romans, les récits, les nouvelles et les poèmes de l'écrivain français démontrent l'attachement sensible à l'art: Nerval fait référence à ce type des maîtres, pour lesquels ce n'était pas seulement la réalité qui a servi d'inspiration mais plutôt la culture. En d'autres termes, Nerval se sentait beaucoup plus à l'aise dans le contexte de l'art que dans le contexte de la vie. Parmi les sujets, motifs, concepts qui le plus inquiétaient, à l'exception du mythe d'Orphée et Eurydice, le médiéval «culte de Belle Dame» est le plus distinctif: la cause apparente de ce fait était la relation de Nerval avec l'actrice-chanteuse Colon, à partir de laquelle il a créé son Aurélia mystique. Il la vit pour la première fois

en Décembre de 1837 à l'une des premiers de l'Opéra-comique, et en avril de l'année suivante, elle a épousé un autre homme. Évidemment, à partir de ce moment un service symbolique de Nerval à sa femme commence: les poètes d'Occitanie qui ont chanté pour la Belle Dame, la souvent décrivait mariée. Le mariage était précisément l'obstacle insurmontable, à travers lequel l'amour a acquis le degré nécessaire de désespoir tragique. Ce service de Nerval a éclaté avec une vigueur renouvelée après la mort prématurée de Jenny en juin de 1842.

«Le culte de la Belle Dame» a finalement émergé à l'époque de la fin du Moyen Age, lorsque les horizons culturels et artistiques de l'Europe de l'Ouest se marquent par Renaissance. Bien que, selon J. Huizinga, «Chevalier et sa femme est un motif romantique primaire et permanent qui se produit et se produira toujours et partout [...] La manifestation et la satisfaction des désirs qui semblent hors d'atteinte, sont remplacés par les actes au nom de l'amour» [22, p. 81-82]. L'apparition de ce culte était précédée par le phénomène de la chevalerie (environ XIe siècle), directement lié avec ceci, ainsi que le changement fondamental dans le statut social des femmes qui, au moment du début du Moyen Age étaient dans une position d'impuissance presque absolue. La patrie de ce culte esthétique était une région historique de la Provence qui prend maintenant quelques provinces dans le sud de la France qui était la formation indépendante avec sa propre langue, la culture et, dans une certaine mesure, la religion. Des poètes locaux troubadours sont restés dans l'histoire de la littérature mondiale en tant que créateurs de la nouvelle conception esthétique de «l'amour courtois» (et personne ne l'a répété plus tard) où les conceptions de la nature de l'amour et de l'ascétisme de début du christianisme se sont combinées avec la sensualité de la fin de l'Antiquité. Le poète-troubadour (où un trouvère au nord de la France ou un minnesinger en Allemagne) possède des sentiments très intenses, une caractéristique qui est particulière pour l'attitude de Nerval envers Colombe: «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 un été consacré au Christ» [3, p. 792]; donc, les relations (généralement imaginaires) avec sa «dame de cœur» ne sont pas vraiment importants pour lui, mais surtout ses propres sentiments.

De toute évidence, Nerval, d'une certaine façon, s'est identifié avec des troubadours, en essayant de suivre des «canons» principaux du culte médiéval qui étaient, cependant, considérablement différents du culte «classique». Le poète français se voit non seulement comme un chanteur, louant la beauté et des autres vertus de son inaccessible bien-aimée: dans l'histoire «Aurélia» Nerval tente symboliquement répéter d'exploit du chanteur légendaire Orphée, le héros de la mythologie grecque qui a visité l'enfer pour sauver sa bien-aimée. Nous savons ce mythe du

poème «Métamorphoses» d'Ovide (43 avant J.-C. — 17 après J.-C.) des allusions sur lui sont dispersées dans plusieurs endroits de l'œuvre, elles se produisent soudainement, dans des situations plutôt inattendues et sont un peu voilées, cependant, mais ce motif derrière eux est toujours facile à deviner. Par exemple, la deuxième partie d'«Aurélia» commence par l'épigraphe «Eurydice! Eurydice!», ce sont les mots de l'opéra «Orphée et Eurydice» du compositeur K. V. Gluck (1714 — 1787). Mais la principale à cet égard est la neuvième allusion de l'histoire où le narrateur descend dans les entrailles de la terre, et il y trouve un atelier mystique, et puis un casino dans la plus grande salle duquel une cérémonie de mariage se prépare qui doit réunir Aurélia et le sosie du héros lyrique. Si nous nous rappelons la notion que Nerval suivait, selon laquelle un ferreur est une partie négative, démoniaque de la personnalité humaine, aussi faisons attention aux paroles du narrateur où il parle de son double — «Je sais bien qu'il m'a frappé déjà de ses armes, mais je l'attends sans crainte et je connais le signe qui doit le vaincre» [3, p. 786] nous arrivons à la conclusion suivante: quoique l'œuvre ne mentionne pas la raison pour laquelle le narrateur se retrouve sous la terre, parce que tout est un rêve, mais c'est la descente symbolique dans l'autre monde, c'est pourquoi dans l'image d'Aurélia on doit voir Eurydice, et dans l'image de ferreur se voit Hadès.

À la fin de son délire le héros lyrique entend «Le cri d'une femme, distinct et vibrant, empreint d'une douleur déchirante [...] c'était la voix d'une personne vivante, et pourtant c'était pour moi la voix et l'accent d'Aurélia» [3, p. 787]. Prenant en considération le contexte ci-dessus, ce cri représente le désespoir d'Eurydice — Colon laquelle le chanteur Orphée — Nerval n'a pas pu d'extraire de l'autre monde. Mais comme vous le savez, le mythe grec antique finit de la façon optimiste: les amoureux alors réunissent dans les entrailles de la terre. Dans l'histoire «Aurélia» est un point qui nous fait penser que l'auteur lui-même avait espéré d'avoir le même «développement» de sa relation avec Jenny. Il se souvient de son propre état avant sa mort: «Je n'eus d'abord que la nouvelle de sa maladie [...] je ne ressentis qu'un vague chagrin mêlé d'espoir. Je croyais moi-même n'avoir que peu de temps à vivre [...] elle m'appartenait bien plus sa mort que dans sa vie» [3, p. 774].

III

Un autre «clé» qui soulève le rideau mystérieux sur l'histoire sont les mots de son troisième alinéa: «Cette Vita nuova a eu pour moi deux phases. Voici les notes qui se rapportent à la première. — Une dame que j'avais aimée longtemps et que j'appellerai du nom d'Aurélia, était

perdue pour moi» [3, p. 754]. Donc, tout à coup le texte de l'auteur, le représentant de l'époque du romantisme, nous mène aux œuvres de l'auteur classique de la littérature mondiale, du poète italien Dante Alighieri (1265 — 1321), à qui les chercheurs attribuent une place dans le contexte de l'époque Pseudo-Renaissance, et l'objet direct de notre intérêt est son livre bien connu «Vita nova». Ce recueil de prose reflète histoire d'amour platonique du poète pour une jeune fille Beatrice Portinari et le deuil de sa mort prématurée. Dante assigne un rôle important à la connaissance avec Béatrice, parce qu'elle a divisé sa vie en deux étapes, et ceux-ci qui a commencé après leur rencontre, est marqué par le poète avec les mots «La nouvelle vie commence».

Le fait que Nerval senti le besoin de «lier» son travail et sa vie à Dante, n'est pas quelque chose d'accidentelle ou frivole — «La chaîne des événements de la vie était quelque chose de similaire: les deux auteurs ont estimé l'amour mystique pour une femme inaccessible et morte à l'âge très jeune; et que sa perte devient un prétexte pour tirer une conséquence de sa propre vie» [2, p. 33]. Le plus intéressant pour nous est le fait que dans la description de sa «relation» avec Béatrice le poète italien consciemment ou inconsciemment accorde un rôle important à ses propres rêves: ils n'apparaissent que dans les moments-clés du «déroulement» de l'amour du poète, devenant un symbole ou un signe avant-coureur des événements importants, et cela rapproche encore plus «La vie nouvelle» avec «Aurélia». Par exemple, presque immédiatement après la première rencontre avec Béatrice, l'auteur voit un rêve pour confirmer la vérité des sentiments pour sa bien-aimée Donna: dans ce rêve quelqu'un l'invite à «regarder dans le cœur», pour y voir toute la profondeur de son amour, et cela fait l'auteur comprendre, «C'est l'amour qui me dirige» [23, p. 15]; ainsi la «nouvelle vie» de Dante a commencé, dans une certaine mesure, cela est devenu un modèle pour Nerval.

En faisant une conclusion intermédiaire, nous notons que dans son essence l'histoire «Aurélia» est une quintessence des œuvres en prose de l'écrivain français qui semblait de mettre la conclusion à l'étude de tous les sujets qui l'inquiètent au cours de sa vie et auxquelles il s'adressait dans ses textes premiers. Parmi eux les nouvelles principales sont «Sylvie», «Octavie» et «Isis» qu'on a analysé dans les sections précédentes. Et justement les raisons principales de ces nouvelles sont des motifs principaux de l'espace onirique d'«Aurélia», formant trois grands «blocs» qui contiennent 18 rêves et visions décrites dans cette l'histoire. Ces «blocs» sont, respectivement, les rêves qui sont marqués par le motif du retour aux premiers principes, et les

rêves, marqués par le motif de la pérégrination et les rêves marqués par le motif du syncrétisme religieux.

IV

Le premier et le plus petit «bloc» par la quantité des rêves ne comprend que deux rêves-visions — 5-ème et 6-ème. Cependant, ils prennent trois (quatrième, cinquième et sixième) chapitres d'«Aurélia». Le principal élément unificateur du «bloc» est la présence du motif typique pour toutes les œuvres matures de Nerval, c'est le retour aux premiers principes (ou régression, d'après Zenkin). Dans le cinquième rêve le héros lyrique se retrouve dans une ville étrange où ses ancêtres habitent, et son guide est un peintre hollandais K. Begga (1620 — 1664), que Nerval nommait son oncle (il faut noter la puissante attraction de l'écrivain à la recherche de ses «parents» symboliques — comme Prince Aquitaine ou Napoléon Bonaparte — avec qui il n'avait pas vraiment été dans la parenté). «L'oncle» annonce le héros lyrique, que le passé et le futur des gens sont liés et après un certain temps il disparaît et un autre guide lui montre une ville inconnue, au milieu de laquelle il y a des montagnes: «Sans rien demander à mon guide, je compris par intuition que ces hauteurs et en même temps ces profondeurs étaient la retraite des habitants primitifs de la montagne. Bravant toujours le flot envahissant des accumulations de races nouvelles, ils vivaient là, simples de mœurs, aimants et justes, adroits, fermes et ingénieux [...] Je me mis à pleurer et chaudes larmes, comme au souvenir d'un Paradis perdu» [3, p. 769-770]. Il est clair que la clé de ce passage est la parole du Paradis perdu — un sujet sur lequel nous nous sommes adressés dans le contexte de l'art de Nerval, en étudiant la nouvelle «Sylvie».

Tenant compte de la notion des rêves de Freud, et surtout le point qui marque que le rêve c'est la réalisation illusoire des désirs internes, faisons la conclusion suivante: le cinquième rêve de l'histoire «Aurélia» nous démontre à nouveau le désir profond de l'écrivain français vers la régression, ici, comme dans «Sylvie» à pleine force on entend le motif de retour aux premiers principes, en d'autres termes, au point, quand la vie de Nerval s'est transformée en douleur constante. Son héros lyrique cherche «la renaissance de la vie cosmique, pas reparatio (correct), mais juste recreatio (recréation)» [24, p. 126]. Dans telles circonstances les raisons suivantes sont évidentes qui ont amené l'auteur à la recherche des «ancêtres» mythiques: apparemment, il espérait de trouver quelque chose perdu dans le passé, et cette «quelque chose» est vitale pour lui (peut-être ce peut expliquer aussi pourquoi les systèmes mythologiques antiques étaient le sujet principal d'intérêt de Nerval). Nous pouvons dire que l'essence de cette vision est dans la

exécution d'un certain rite (ou dans la présentation de son exécution). Le héros lyrique veut rêvenir dans le passé pour renouer spirituellement, «Mythes et rites d'initiation [...] révèlent la preuve du fait suivant: le retour aux premiers principes prépare une nouvelle naissance, mais il ne répète pas la première — la naissance physique. C'est le renouvellement de l'ordre spirituel, purement mystique, en d'autres termes, l'accès à une nouvelle forme d'existence» [4, p. 87].

Le sixième rêve (où l'illusion) apparaît de même comme un retour symbolique dans le passé: le narrateur se voit dans une pièce longue de son grand-père mort où trois femmes travaillent, associées avec ses relations et ses amies, lesquelles ont accompagné sa jeunesse. Une des femmes est allé dans le jardin, menant le héros lyrique, et là, dans le jardin, un mystique événement (mais familier pour les rêves) se passe: la dame «se mit à grandir sous un clair rayon de lumière, de telle sorte que peu à peu le jardin prenait sa forme [...] je marchais péniblement à travers les ronces, comme pour saisir l'ombre agrandie qui m'échappait, mais je me heurtai à un pan de mur dégradé, au pied duquel gisait un buste de femme [...] Que signifiait-il? Je ne le sus que plus tard. Aurélia était morte» [3, p. 773-774]. Nous voyons donc la confirmation partielle de la thèse «Notre passé et notre futur sont intimement liés»: le héros lyrique se souvenait les images oubliées des femmes de sa jeunesse et ces images, en passant par le creuset de son subconscient, ont donné lieu à une «prophétie» qui prévoit la mort de sa bien-aimée — ainsi l'idée de Erich Fromm sur l'augmentation périodique des capacités mentales intuitives de l'homme qui se produisent pendant le rêve, est justifiée. Ici l'écrivain français, à notre avis, rapproche consciemment sa propre histoire de «La vie nouvelle» de Dante, parce que dans le livre du poète italien une clé est la vingt-troisième chapitre où l'auteur fait un rêve qui annonce la mort de Béatrice, «et il me semblait que si je vois les donnes, étonnamment tristes qui marchaient avec des cheveux défaits et pleuraient, [...] Et tandis que je m'étonnais à une telle imagination et étais très peur de cette vision, mon ami est venu me dire «Tu ne sais pas? Votre Mlle merveilleuse a qui tté ce monde!» [23, p. 60-61]. Plus tard, la «prophétie» se justifie (comme la «prophétie» de Nerval), devenant une sorte de preuve de providence des rêves.

Il nous faut analyser la description du jardin de près (ou une forêt), présentée par l'auteur dans la sixième vision qui est un peu voilée, mais avec une allusion évidente à un autre travail de Dante — le poème «Divine Comédie» où, au début de la première chanson «Enfer» le poète italien décrit son état d'esprit avant de visiter l'autre monde: «Dans la mi-chemin de mon monde terrestre // je me suis trouvé dans la forêt sombre et dense, // Parce que j'ai perdu mon sentier dans le brume. // Oh où dois prendre force pour raconter // de cette forêt sauvage et sombre, //

Parce que la crainte de mes souvenirs commence à se développer!» [49, p. 23]. L'image allégorique de la forêt symbolisait pour Dante la frustration croissante avec le monde ambiant que le fait résumer: les lignes débutes du poème ont été écrites lorsque l'auteur avait trente-cinq ans — le midi de l'âge, selon les croyances de cette époque. Il n'est pas surprenant que dans cette situation Nerval trouve beaucoup en commun avec sa propre vie: la première crise (datée par 1841 — l'auteur d'«Aurélia» était alors à l'âge du Christ) a divisé sa vie en deux parties, forçant ainsi explorer le chemin passé et de prédire l'avenir, et cela a abouti à la création de son travail principal. Cette action est également imprégnée par le motif mythologique de retour aux premiers principes: Nerval a essayé de saisir le point critique de sa vie dans son propre texte; une année de commencement de la maladie est l'invariant «du temps axial» de l'auteur (le terme de K. Jaspers), tandis qu'une sorte de soutien spirituel est le poème de l'auteur classique de la littérature mondiale, le signe important duquel est la structure symétrique et précise — la qualité typique habituellement pour un artiste avec le monde intérieur durable et é qui libérée, dont l'esprit n'est pas fragmenté; en ce cas l'écrivain, dont le travail a fait l'objet de notre étude, construit un modèle de l'art dans lequel l'accent sémantique-allégorique est le motif de régression, de retour symbolique au passé.

Il se conclut qu'il faut compléter l'interprétation de ce «bloc» des rêves, ou plutôt, le motif qui l'imprègne, avec certaines généralisations. Selon des témoignages des contemporains, à la fin de sa vie Nerval a tenté de jeter l'attachement à la religiosité éclectique pour révenir au monothéisme chrétien, dans la tradition dont il a été élevé — dans l'histoire «Aurélia» cette tentative est reflétée au début de la deuxième partie où le héros lyrique se demande: «Pourquoi donc est-ce la première fois, depuis si longtemps, que je songe à lui? Le système fatal qui s'était créé dans mon esprit n'admettait pas cette royauté solitaire [...] ou plutôt elle s'absorbait dans la somme des êtres: c'était le dieu de Lucrétius, impuissant et perdu dans son immensité» [3, p. 788], parlant du syncrétisme religieux comme du «système pernicieux». Donc, le processus symbolique-mythologique de la descente aux enfers a commencé avec le rejet de l'attitude précédente envers la religion comme un jeu, l'essence duquel était dans la perception de la religion comme un phénomène culturel, et un retour aux premiers principes de la vraie religion (le fait que ce processus ne commence pas avec les premières lignes du travail, ici n'est pas fondamental, en compte de la structure mosaïque d'«Aurélia», renforcée par l'absence de la rédaction finale de l'auteur, en raison de la mort prématurée de l'écrivain).

V

Le «bloc» suivant a quatre rêves — le 1-ère, 11-ième, 13-ième et 18-ième, que nous tentons à étudier comme la prochaine étape du processus allégorique de la descente aux enfers: après le héros lyrique de l'histoire «Aurélia» a changé sa vision du monde et a commencé à chercher de nouveaux objectifs. Il est intéressant, que l'action de deux de ces rêves se passe dans une maison ou une chambre, tandis que les deux suivants — dans l'extérieur des bâtiments. Donc, le héros lyrique commence son errance dans un espace confiné, et la termine, pour ainsi dire, dans un espace «ouvert», à partir de laquelle on peut supposer que la quête symbolique de sa sortie est réussie. Dans la vision-rêve débute, marquée par le motif de la pérégrination (elle est aussi le premier rêve de l'histoire), le narrateur dit: «J'errais dans un vaste édifice composé de plusieurs salles [...] Je me perdis plusieurs fois dans les longs corridors, et en traversant une des galeries centrales, je fus frappé d'un spectacle étrange. Un être d'une grandeur démesurée voltigeait péniblement au-dessus de l'espace et semblait se débattre parmi des nuages épais. Manquant d'haleine et de force, il tomba enfin au milieu de la cour obscure» [3, p. 757-758]. Cette créature mystique qui rappelle le héros lyrique le célèbre tableau «Mélancolie» de A. Dürer (1471 — 1528), sert comme une projection de l'état d'esprit du narrateur d'«Aurélia» — il aussi, comme un ange rouge bat dans un espace confiné, en essayant de sortir de là.

La description de la surface en cette vision, y compris un grand nombre des chambres, halls, corridors, galeries et autres logements nous rappelle la description d'un labyrinthe. Dans ce cas, le motif de l'errance acquiert une nouvelle profondeur, plus dramatique: le narrateur ne cherche pas seulement le chemin, maintenant il doit sortir du danger de la marche constante dans un cercle (on peut voir dans l'image du labyrinthe l'allusion sur l'esprit malade de l'auteur, alors que le processus du guérison est symboliquement présenté comme une libération à l'extérieur): «Dans les temps préhistoriques une grotte qui ressemblait à un labyrinthe, servait souvent une place pour le rituel de l'initiation où le lieu de la sépulture des morts» [6, p. 197]. Donc, le héros lyrique doit subir un rite d'initiation sous la forme de test: trouver un moyen de sortir du labyrinthe pour la transition vers un nouveau niveau du développement spirituel: «Partout nous rencontrons les divers sacrements de l'initiation et partout, même dans les sociétés les plus archaïques, ils comprennent le symbolisme de la mort et nouvelle naissance» [6, p. 229], en d'autres termes, un non-être spirituel doit provoquer l'avènement d'une nouvelle existence spirituelle pour le narrateur qui doit passer une initiation symbolique et la sortie de sa conscience malade du labyrinthe pour régénérer de nouveau.

Dès le onzième rêve où le héros lyrique se retrouve dans une place étrange et déserte, passant le levage montagneux lourd, couvert des pierres, il se trouve dans le treizième et cela lui permet d'être témoin d'une autre pérégrination, à l'échelle plus grande: «A travers des nuages rapidement chassés par le vent, je vis plusieurs lunes qui passaient avec une grande rapidité. Je pensai que la terre était sortie de son orbite et qu'elle errait dans le firmament comme un vaisseau démâté» [3, p. 803]. Donc, dans l'espace de son œuvre Nerval dessine son propre état d'esprit dans la réalité environnante, décrivant une image où le motif de la pérégrination-agitation acquiert une signification universelle.

Toutefois, dans la dernière vision de notre «bloc» (que est aussi la dernière dans l'œuvre) le héros lyrique semble d'échapper du cercle des pérégrinations-errances, car ici, il lui-même dirige ses «déplacements». Pour présenter ce processus Nerval utilise le motif de vol — un des plus anciens dans l'histoire de la littérature: «Je me trouvais en esprit à Saardam, que j'ai visitée l'année dernière [...] Cette nuit mon rêve s'est transporté d'abord à Vienne [...] Une mélancolie pleine de douceur me fit voir les brumes colorées d'un paysage de Norvège [...] Les nuages devinrent transparents, et je vis se creuser devant moi un abîme profond qui s'engouffraient tumultueusement les flots de la Baltique glacée» [3, p. 821-822]. Il est important de rester plus à la hauteur du vol.

Etudiant des structures mythologiques différentes où on mentionne le motif du «mouvement» dans l'air, Eliade déclare que «le vol céleste n'est pas le monopole des rois, mais un miracle, que toutes sortes des sages, mystiques et magiciens sont capables de faire [...] le vol reflète la capacité des certains individus de laisser leur corps facilement et voyager sous la forme de «l'esprit» dans les trois sphères célestes» [6, p. 112, 113]. Dans ce cas, «le voyage de l'esprit» dans cette vision symbolise l'élimination par le héros lyrique des obstacles passés et la montée à un niveau d'évolution spirituelle plus élevé: il se considère une personne qui, ayant passé le rite d'initiation, a reçu la connaissance mystique et a acquis des capacités spéciales qui lui permettent de terminer sa pérégrination. Et, paradoxalement, elle se termine dans le point ascendant: déchirant avec le syncrétisme religieux, en essayant de se mettre à l'aise dans le catholicisme, le héros-narrateur revient au même point de la religiosité éclectique. La raison pour cela, comme on a déjà dit avant, est que «Nerval est un homme de culture, pas de religion» [2, p. 33], cette «exclusivité» est donc manifestée dans le fait de la trouvaille de «vrai soi» et de la possibilité de rejeter tout qui est faux.

VI

Le dernier et le plus grand «bloc» contient douze rêves — 2-ième, 3-ième, 4-ième, 7-ième, 8-ième, 9-ième, 10-ième, 12-ième, 14-ième, 15-ième, 16-ième et 17-ième. Sa base sémantique et symbolique est la cessation des quêtes idéologiques du narrateur et son retour à la religiosité éclectique habituelle. Le certain prologue pour ce «bloc» est le douzième rêve: «Je vis ensuite se former vaguement des images plastiques de l'Antiquité qui s'ébauchaient, se fixaient et semblaient représenter des symboles dont je ne saisissais que difficilement l'idée. Seulement je crus que cela voulait dire: «Tout cela était fait pour t'enseigner le secret de la vie, et tu n'as pas compris [...] Maintenant il est trop tard! Je me levai plein de terreur...» [3, p. 796-797]. Et tout le cours suivant de l'évolution du héros lyrique est la négation du «verdict» susmentionné: ayant passé les processus du retour aux premiers principes et l'errance, commence l'étape finale de la descente aux enfers et la montée de là, l'essence duquel, nous vous rappelons encore une fois, est l'assimilation de soi-même dans un milieu du syncrétisme religieux qui est une sorte de répétition du passé, exige, cependant, quelque chose que nous allons marquer comme une «récréation», pour cela l'auteur se réfère à l'ancien mythe de la création du monde.

Dans le septième rêve (vision) d'«Aurélia» Nerval déploie un vaste tableau cosmologique où «le panorama de l'histoire» de l'auteur s'inscrit largement dans le contexte biblique de l'apparition la vie sur la terre: «je m'étais cru transporté dans une planète obscure où se débattaient les premiers germes de la création [...] et de hideux reptiles serpentaient, s'élargissaient ou s'arrondissaient au milieu de l'inextricable réseau d'une végétation sauvage [...] Tout et coup une singulière harmonie résonna dans nos solitudes [...] désormais domptés, tous les monstres que j'avais vus dépouillaient leurs formes bizarres et devenaient hommes et femmes [...] Une déesse rayonnante guidait, dans ces nouveaux avatars, l'évolution rapide des humains» [3, p. 776-777]. La cosmogonie de Nerval par définition devait être différente de la celle de la «canonique» chrétienne. Étant l'homme de «la culture, pas la religion», il a développé son propre système où nombreux concepts religieux et mythologiques étaient liés d'une manière extraordinaire, avec une préférence pour les doctrines qui étaient moins sévères et où l'image de la femme Déesse-Mère joue le rôle central. La dernière phrase de la citation donnée vous permet de voir la compréhension de l'auteur de l'origine du monde comme la naissance symbolique: du sein de la Terre-Mère tous les êtres vivants sont venus, plus tard gratifiés de la conscience par la Déesse-Mère.

L'image de la Mère est «trouvée dans le monde entier dans les formes et variétés nombreuses. C'est Terra Mater où Tellus Mater, bien connue dans les religions de la Méditerranée, toutes les créatures viennent d'elle» [6, p. 178-179]. Si l'on considère l'importance de cette image dans le travail ainsi que la descente aux enfers est le processus de l'entrée dans les couches profondes, tandis que la sortie symbolise, respectivement, la «rupture» avec la terre et le rite de l'initiation-naissance, nous pouvons conclure que dans le contexte de l'histoire d'«Aurélia» sont deux groupes des événements mythologiques parallèles: le premier est la descente aux enfers — la pénétrance dans le sein de la Terre-Mère, comme la condition préalable pour la nouvelle création de l'univers; le deuxième est le moyen de sortir de l'enfer — la naissance du sein de la Terre-Mère comme un acte de la recréation du monde.

Ce qui se passe plus tard est quelque chose comme le péché originel: certains élohims anciens (c'est-à-dire, divinités) ont décidé de faire une race nouvelle des hommes, pour cela ils étaient exilés à la partie orientale de la planète où ils ont établi leur royaume. Devenant les régents là, les élohims voudraient avoir la vie éternelle. Pour cela «à l'approche de leur mort, dans des sépulcres bien gardés où ils les nourrissaient d'élixirs et de substances conservatrices» [3, p. 778]. Après quelque temps, ils «semblables à la chrysalide qui file son cocon, ils s'endormaient quarante jours pour renaître sous la forme d'un jeune enfant qu'on appelait plus tard à l'empire» [3, p. 778]. Tout cela a provoqué l'épuisement terrestre. Donc, certains êtres intelligents ont essayé de tromper la Terre-Mère — et ainsi ont la profané.

Cela a conduit au châtement divin: la constellation d'Orion a versé les ruisseaux de l'eau du ciel qui remplissaient la mer qui a inondé les rives, inondant des hauts plateaux de l'Asie et de l'Afrique. Le déluge universel a renversé tous les royaumes pécheurs, et c'était la condition préalable à la naissance d'une nouvelle vie sur la terre. Cependant la souillure, le péché ont pénétré dans le monde et le prochain élément du processus du déclin était la division des hommes en races. Aujourd'hui les observateurs de la créativité de Nerval sont incapables de donner une réponse, pourquoi l'écrivain a l'attitude négative à cette division? Dans le 15-ième rêve le narrateur voit «Le corps d'une femme gigantesque était peint en face de moi, seulement, ses diverses parties tranchées comme par le sabre; d'autres femmes de races diverses et dont les corps dominaient de plus en plus» [3, p. 814-815], faisant la conclusion que les nouvelles races s'éloignaient de l'excellence originelle.

Une explication possible pourquoi Nerval rejetait la séparation des gens d'après la couleur de peau et la nationalité est le fait qu'étant suffisamment intéressé des structures mythologiques des

peuples «primitifs», il a senti leur influence complète et ces peuples représentaient la terre comme une force créatrice cosmique pure, c'est pourquoi les gens appartenant à ce type de la culture «condamnent et refusent de cultiver la terre, parce qu'ils ne veulent plus faire du mal au corps de la Terre-Mère. Ils croient que des pierres sont ses os, le sol est la chair de sa mère, et la végétation est ses cheveux» [6, p. 179]. De toute évidence, cette femme hachée, torturée apparaît dans l'imagination de l'écrivain comme un tout ensemble divisé en parties nombreuses (dans ce cas, l'ensemble est l'humanité elle-même), et cela sert un signe important du départ de l'harmonie originelle. Le symbole de cette harmonie perdue est l'atelier du neuvième rêve où les travailleurs peuvent animer des créatures mécaniques faites par eux-mêmes. L'un d'eux répond à la question du héros lyrique comment c'est possible: «C'est que nous avons ici le feu primitif qui anima les premiers êtres [...] Jadis il s'élançait jusqu'à la surface de la terre, mais les sources se sont tarées» [3, p. 785].

Trois rêves de l'histoire — le deuxième, quatrième et huitième — contiennent une image syncrétique d'un double (du ferreur). L'une des valeurs de l'image dans le livre est aussi le Dieu des chrétiens, à qui le narrateur s'adresse à la quatrième vision d'«Aurélia» avec les mots «je n'appartiens pas à ton ciel. Dans cette étoile sont ceux qui m'attendent. Ils sont antérieurs à la révélation que tu as annoncée. Laisse-moi les rejoindre» [3, p. 759]. Il est évident que le héros lyrique est «en attente» n'est pas seulement par ces parents morts (réels et imaginaires) mais plus par les divinités «mortes» d'autres doctrines religieuses et mythologiques, parce que juste avec eux il sent sa propre relation. Nous devons encore noter que dans l'encyclopédie «Mythes du Monde» le motif de la dualité est considéré comme une version modifiée de l'autre et plus tard motif de la mythologie — ce des jumeaux. Ses auteurs prouvent que dans l'histoire de la culture humaine c'étaient justement «des histoires sacrées» des jumeaux qui étaient primaires, puis ils sont ensuite partiellement transformés en mythes des doubles. Ici est très important l'ancien mythe indien de frères jumeaux Asvin qui ne diffère presque rien l'un de l'autre ni à l'extérieur ni à l'intérieur, à l'exception d'un fait: «l'un des Asvin est le fils de la nuit, l'autre est le fils de l'Aurore» [25, p.145]. Cela nous rappelle la compréhension de la dualité de Nerval: le ferreur est une autre moitié «parallèle» de la nature humaine qui appartient l'espace onirique.

Le processus intense de la descente aux enfers et la montée de là se termine par la série des rêves, le centre émotionnel desquels est encore une image syncrétique de la Déesse féminine. Comme vous le savez, Nerval a perdu sa mère dans la petite enfance, c'est pourquoi beaucoup de chercheurs voient tout son amour n'est rien, mais une recherche de son image qui était

partiellement oubliée (c'est pourquoi dans la mythologie personnelle de Nerval la place principale est occupée par l'image éclectique polyédrique de la Déesse, pas Dieu le Père). C. G. Jung déclare que «comme tous les autres, l'archétype de la mère se manifeste dans l'ensemble infini des aspects [...] il est associé avec les qualités telles que le soins de santé maternelle et la sympathie; la sagesse et l'exaltation spirituelle qui domine sur l'esprit; tout instinct utile ou l'impulsion; tout ce que est favorable, ce qui aime et soutient, nourrisse la croissance et la fécondité [...] Le revers de l'archétype de la mère symbolise tout mystérieux, caché, sombre; le gouffre et le royaume des morts; tout ce qui dévore, séduit et empoisonne; tout ce qui est terrible et irréversible comme le destin» [26, p. 181, 182]. L'histoire «Aurélia» a ces deux aspects, en fait, ce travail peut être considéré comme «un carrefour» de la lutte entre eux.

En particulier, dans le troisième rêve le narrateur voit une divinité qui devient plus tard plus claire en forme: «j'eus une vision merveilleuse. Il me semblait que la déesse m'apparaissait, me disant: «Je suis là même que Marie, la même que ta mère, la même aussi que sous toutes les formes tu as toujours aimée. A chacune de tes épreuves j'ai qui tté l'un des masques dont je voile mes traits, et bientôt tu me verras telle que je suis» [3, p. 805]. Les mots cités font écho des paroles avec lesquelles la déesse égyptienne Isis s'est adressée à Lucius, le protagoniste du roman «L'âne d'or». Elle l'a sauvé, montrant la voie pour le retour d'une forme humaine, disant ainsi «tu vas me consacrer ta vie jusqu'au dernier souffle [...] Tu vas vivre heureux, tu vas vivre dans la gloire sous mon patronage» [4, p. 218]. Dans le livre «Vita nova» de Dante l'auteur voit la vision où l'esprit de l'Amour à la forme de l'enfant lui donne sa propre volonté: «Je voudrais tant que tu as composé quelques poèmes, dans lesquels tu as dit du pouvoirs que j'ai pris sur toi à travers elle [Beatrice], et que tu appartenais à elle depuis ton enfance» [23, p. 30]. Ces trois œuvres («Aurélia», «L'âne d'or» et «Vita Nova») ont rassemblés par les variantes différentes de l'archétype de la femme Déesse-Mère.

Tous les prototypes archétypiques, selon Jung, «sont de la valeur la plus élevée de l'âme humaine [...] l'impact fait sur un bébé, ne vient pas de la même mère, mais plutôt du prototype, dont elle est la projection et qui apporte dans son image des implications mythologiques et qui la donne de la force et de la divinité» [26, p. 183], selon le psychiatre, «Si le père représente la conscience collective, alors la mère signifie l'inconscient collectif, la source de l'eau de la vie [...] Mère c'est la première représentante de l'image d'Anime, ce qui la fait divine dans les yeux de son fils» [26, p. 35, 38]. Par conséquent, l'attirance de l'écrivain vers l'archétype de l'Anime-âme, pas vers le Soleil-conscience est plus que compréhensible, tenant son besoin de «source de

l'eau vive» pour lutter contre la maladie. Il n'est pas étonnant que cette image de la déesse soit associée avec le tournant radical dans la lutte contre la maladie et, par conséquent, la sortie de l'obscurité. Ceci est démontré par la seizième illusion d'«Aurélia»: «aussitôt une des étoiles que je voyais au ciel se mit à grandir, et la divinité de mes rêves m'apparut souriante [...] Elle me dit: «L'épreuve à laquelle tu étais soumis est venue à son terme; ces escaliers sans nombr [...] étaient les liens mêmes des anciennes illusions» [3, p. 816-817]. La chose la plus difficile est restée derrière: le narrateur de l'histoire commence à «dissiper» l'obscurité de son subconscient.

L'indication de cela est l'avant-dernière illusion d'«Aurélia» que est comme un hymne religieux: «Sur un pic élané de l'Auvergne a retenti la chanson des pâtres. Pauvre Marie! reine des cieux! c'est à toi qu'ils s'adressent pieusement [...] que ma grande amie est belle... Elle m'a dit: «Courage, frère! car c'est la dernière étape» [3, p. 817-818]. Dans un autre rêve l'hymne mentionné se transforme, par la suite, en attitude de Nerval envers le monde qui est essentiellement un polythéisme légèrement déformé avec des signes de panthéisme (d'abord c'est l'ami du narrateur qui comprend cela, à qui un esprit a rapporté que dieu est partout et en tout). Ainsi, le héros lyrique de l'histoire «Aurélia» est la projection littéraire de Nerval, il est descendu avec succès en enfer-obscurité de son subconscient et l'a laissé: la première étape de ce processus était le rejet de son attitude frivole et légère à la religion et sa tentative de se trouver dans le contexte du catholicisme monothéiste. Ces actions sont mises au niveau symbolique comme dictées par le désir inconscient du narrateur à la régression, en d'autres termes, au motif actualisé dans sa pensée de rêvenir aux premiers principes; deuxièmement, la recherche des nouveaux points spirituels, dans lesquels le motif mythologique de l'errance se cache; la dernière, troisième étape de ce processus est le retour du narrateur à la notion philosophique de syncrétisme religieux comme le plus approprié à son univers psychologique.

Le héros lyrique réalise l'importance de ce qui s'est passé: «Du moment que je me fus assuré de ce point que j'étais soumis aux épreuves de l'initiation sacrée, une force invincible entra dans mon esprit. Je me jugeais un héros vivant sous le regard des dieux; tout dans la nature prenait des aspects nouveaux» [3, p. 810]. Malheureusement, la réalité était autre et le processus décrit a conduit au suicide de l'écrivain: d'après l'hypothèse des biographes modernes de Nerval C. Pichois et M. Brix [27], il s'est suicidé dans une imagination extatique de sa propre capacité à s'élever au-dessus du chemin humain. Cela remet en question l'avis de certains penseurs occidentaux (y compris le philosophe Otto Weininger ou psychanalyste Jacques Lacan) sur la fonction «médico-thérapeutique» de la littérature et la culture en général.

«LES CHIMÈRES»

Le cycle de poèmes «Les Chimères» de Nerval dans sa dernière édition est parue à la fin de la collection «Filles du Feu». Six d'entre eux sont connus d'après leur nom fédérateur «Mysticisme» dans le livre de prose «Les petits châteaux de Bohème», daté de 1853. Ce que le poète les nomme par le mot «Mysticisme» n'est pas par hasard: selon le critique littéraire H. Lemaître, dans «Les Chimères» Nerval «a réalisé l'unité plus complètement que dans les autres œuvres, elle était pour lui la principale, c'est l'unité de la magie et du jeu, du mystère et de la parole» [3, p. 487] qui est apparu sous la forme des poèmes mûres de Nerval, hermétiques, pleins des allusions, unies sous ce terme mentionné.

Toutefois, avant l'analyse de l'œuvre poétique central de l'auteur étudié il est nécessaire de faire une étude sommaire des autres textes poétiques qui ont précédé «Les Chimères». La première collection de Nerval, «Elégies nationales et satires politiques» (1827) qui était publiée pendant ses études au Collège de Paris, a, comme nous avons déjà indiqué, un caractère d'écolier, c'est pourquoi nous ne nous attarderons pas sur son interprétation. Le sujet de notre intérêt est le cycle des poèmes «Odelettes» du livre «Les petits châteaux de Bohème» qui contient les premiers vers précieux de l'auteur. Son nom «petites odes» est emprunté au poète de la Renaissance P. de Ronsard (1524 — 1585), le représentant de soi-disant «Pléiades» français, un groupe de sept auteurs unis, surtout, par l'amour sur la littérature antique, multiplié par le désir de «lutter contre le «monstre d'Indifférence» de mettre à jour les formes et faire revivre les mythes, en particulier ceux liés à la poésie qui est mise dessus tous les autres genres littéraires» [28, p. 330]. Nous devons noter que ces principes mis en œuvre dans les «Odelettes», étaient combinés avec la mélodie rythmique des chansons populaires, dont Nerval s'intéressait toute sa vie. Cette combinaison, selon le chercheur, était réalisée dans les vers simples dans le contenu et dans la forme transparente où la mélodie populaire est liée avec l'élégance typique pour la poésie de la Renaissance: «Au printemps l'oiseau naît et chante: // N'avez-vous ouï sa voix?.. // Elle est pure, simple et touchante, // La voix de l'oiseau — dans les bois!» [3, p. 48].

Il est important, cependant, de noter que suivant Ronsard en termes de l'orientation sur l'ancienne clarté de l'imagerie, Nerval va plus loin, en mettant l'accent sur le sens premier de «l'ode», c'est tout un poème mis en musique, tandis que le chef de la «Pléiade» suivie la compréhension plus tarde et généralement connue, sous laquelle une ode est une poésie qui salue un événement important ou une figure marquante. Cela, bien sûr, n'a pas mis les poèmes de

Ronsard moins musicaux (comme tous ses associés), mais a provoqué l'intérêt à eux de la part des romanistes. Au siècle des Lumières et du classicisme les poètes des «Pléiades» ont été oubliés, alors que les artistes de l'époque romantique ont vu dans leur manière créative beaucoup en commun avec la sienne. Donc, à cet égard, l'intérêt de Nerval envers la Renaissance s'inscrit dans le courant général. Et, d'autre part, les «Odelettes» diffèrent de contexte littéraire contemporain. Nous devons noter, en particulier, leur «utilisation subtile et pénétrante dans la poésie sombre de la vie quotidienne et les choses ordinaires» qui sont présents en eux». [1, p. 190]. Par exemple, dans le poème «Avril» nous voyons la contemplation silencieuse de l'auteur du monde environnant, peinte en tons pastels, pas généralement typiques au romantisme: «Déjà les beaux jours, — la poussière, // Un ciel d'azur et de lumière, // Les murs enflammés, les longs soirs; — // Et rien de vert: — à peine encore // Un reflet rougeâtre décore // Les grands arbres aux rameaux noirs!» [3, p. 19]. Ici est évident le désir impressionniste du poète d'«arrêter un moment», de fixer le temps d'un jour apparemment ordinaire est évident qui semble aussi absolument unique: dans la deuxième strophe la somnolence de la nature tourne un signe des pluies prochains.

Il faut noter, en outre, la différence significative des «Odelettes» avec la poésie mature de Nerval qui est présentée par le cycle des sonnets «Les Chimères». Cette différence se manifeste de deux façons: une façon structurelle et sémantique et une façon de l'état d'esprit. Dans le premier cas, la transparence des images des «Petites odes» est remplacée par la complexité et chiffre dans l'œuvre poétique dominant de l'auteur; en ce qui concerne la différence entre les niveaux émotionnels de deux cycles, elle est déterminée, avant tout, par l'absence de l'impact de la maladie mentale sur ses premières poésies et sa présence dans les poésies plus tardes, apparemment parce que les «Odelettes» ne contiennent pas de pessimisme et de désespoir qui sont à la base de la tonalité des «Chimères», ils sont caractérisés seulement par l'état d'élégie légère. Pour illustrer cela, nous étudions le poème «Fantaisie», le plus célèbre parmi les «Odelettes»: «Il est un air pour qui je donnerais // Tout Rossini, tout Mozart et tout Weber, // Un air très vieux, languissant et funèbre, // qui pour moi seul a des charmes secrets» [3, p. 20]. Nous pouvons conclure que le résultat de l'évolution de la manière poétique de Nerval est caractérisé plus justement par son choix du nom «Les Chimères» pour son dernier cycle des poèmes.

L'encyclopédie «Mythes du Monde» donne la définition suivante du concept: «Dans la mythologie grecque, le monstre né de Typhon et Echidna qui a dévasté le pays [...] est une créature teratomorphe à trois têtes: un lion, une chèvre et un serpent. Son torse est du lion par

devant, au milieu ce de la chèvre et du serpent de dos. Il crache des flammes» [20, p. 592]. Toutefois, ce terme a passé l'évolution sémantique importante vers l'acquisition de contenu tout à fait abstrait. La poésie mature de Nerval contient seulement cette, pour ainsi dire, compréhension «modernisée» de ce concept. Les mots appropriés à ce sujet sont de L. Mironenko qui souligne que «dans l'esthétique de Nerval le mot «chimère» est devenu conceptuel, catégorial pour son Univers. En un sens, ce concept de Nerval n'est pas synonymique, mais très proche de «Sehnsucht» ce de Jen. Il n'est pas si insaisissable, indéterminé et vague comme le terme allemand «nostalgie», mais détermine également la psyché du héros» [29, p. 177-178]. Un autre critique littéraire — G. R. Humphrey — souligne [30]: sous la notion généralisée des «chimères», le poète comprend les visions de son esprit et l'inconscient qui ont grandi dans sa poésie qui étaient le résultat de la symbiose de la partie de sa nature rationnelle, saine, intellectuellement et spirituellement riche, et, d'autre partie, irrationnelle, déformée par la maladie mentale grave qui a toujours mélangé la vie réelle de Nerval avec ses rêves (visions) à un flux d'événements continu.

Nous sommes portés à croire que l'identification des œuvres avec le concept de «chimère» a été déclenchée par le fait que les poèmes apparaissent sous la forme des visions ou le poète les voyait comme des visions — un phénomène qui par sa nature est quelque chose pas tout à fait claire, effrayante, bizarre. C'est évidemment la raison principale de l'étanchéité et «l'obscurité» de ces sonnets. Notons qu'étudiant l'histoire «Aurélia», nous avons montré que dans l'univers psychologique de son auteur trois concepts «rêves», «visions» et «délires» se fusionnent en une intégrité, en un «bloc» sémantique-symbolique les composants duquel malgré les différences formelles entre eux sont si étroitement liés que si, dans une œuvre Nerval décrit une plongée suivante dans les profondeurs de son subconscient, nous ne pouvons pas clairement indiquer quelle notion nous voyons — un rêve, une vision ou un délire, comme le résultat nous vérifions la présence dans le fragment des caractéristiques linguistiques spécifiques des trois phénomènes. La différence fondamentale entre les espaces oniriques de deux œuvres principaux de l'écrivain: l'histoire «Aurélia» et le cycle de poèmes «Les Chimères» est que la prose contient le premier et le troisième (c'est-à-dire, les rêves et les délires) des trois composants mentionnés de ce «bloc» tandis que le second composant domine dans la poésie, 12 sonnets de ce cycle sont une série des visions.

Comme une notion générale, ce concept est considéré sous deux points de vue: d'une part, la vision est un «genre narratif-didactique qui s'exprime le plus complètement dans un environnement de la culture médiévale, le sujet duquel est «enseignée au nom de la personne à

quelle il était ouvert dans le rêve, les hallucinations ou le sommeil léthargique. Des vrais rêves ou des hallucinations forment le plus souvent le noyau, mais même dans les temps anciens, il y avait des histoires imaginaires écrites sous la forme des visions (Platon, Plutarque, Cicéron). Le genre se développe particulièrement au Moyen Âge, pour atteindre son point culminant dans la «Divine Comédie» de Dante, celle-ci est par sa forme la vision la plus étendue» [31]; et de l'autre par une vision est considéré comme un motif artistique spécifique, assez fréquent dans l'art de l'époque moderne dans lequel la valeur initiale du terme est restée sous la forme favorable pour la création.

La cause la plus probable de ce processus du changement évolutionnaire d'assimilation artistique des visions est le processus de la désacralisation et de la sécularisation de la conscience européenne en général et de la culture en particulier, noté au-dessus, après cela le phénomène de la vision comme une confirmation directe de l'existence de la vérité transcendante, a survécu l'émasculation du son contenu sacré. En outre, ces changements ont contribué à la structure de la théologie chrétienne, selon laquelle, après la création de l'Écriture Sainte on n'a pas besoin de la nécessité des rêves prophétiques (visions), parce que les intentions et les désirs du Créateur sont donnés dans les textes de la Bible. Mais c'est ce qui motive Nerval pour restaurer la notion initiale du phénomène des visions dans l'espace de ses œuvres: le thème cardinal qui traverse toute la série des sonnets des «Chimères» est une prévision de la baisse du christianisme et la réactualisation du polythéisme; «Ils reviendront, les dieux que vous continuez à pleurer!» — il a déclaré dans un de ses poèmes, cela exige le développement d'un nouvel environnement spirituel et mythologique et, par conséquent, une théologie différente, c'est-à-dire, des visions (ou des rêves prophétiques) retournent à la gamme des événements actuels. Le poète français est comparé avec Daniel de l'Ancien Testament qui, dans le premier Livre des prophètes mineurs prédit la naissance du Sauveur: «Je vis pendant mes visions nocturnes, et voici, sur les nuées du ciel allait le Fils d'Homme, et s'avança vers le Vieux un jour, et on Le fit approcher de Lui» [21 Dan., 7: 13]; Nerval tente présenter ses poésies comme une sorte des visions, et il se voit en conséquence le «prophète» de l'époque religieuse prochaine, mettant en mots de la déesse Isis (qui est présentée dans plusieurs de ses textes matures) «L'aigle a volé, un nouvel esprit m'appelle» ses propres pensées et les attentes».

Pendant toute l'existence du romantisme la vision comme un outil artistique n'a pas acquis la pleine expression. La plupart des auteurs de cette époque historique et culturelle sont caractérisés par la présence des cas isolés des visions lorsque, par exemple, un texte littéraire est donné sous le couvert d'une vision fixée (il faut citer ici le poème de S. T. Coleridge, des poèmes des poètes

de l'Europe orientale ou travaux particuliers d'E. T. A. Hoffman), en d'autres termes, il existe la stylisation sous la forme des visions. Outre les sonnets de Nerval le genre de la vision a reçu un traitement approfondi seulement dans la poésie de l'artiste anglais W. Blake (il est à noter que les destins de ces deux artistes sont similaires, il s'agit de leur non-reconnaissance pendant la vie), elle est formée par des visions artistiques, des rêves et des rêves prophétiques. Comme Nerval, il croyait que ses visions ont la nature divine (prêtez attention à ses mots sur ce que les différents archanges sont constamment en contact avec lui) et voyait soi-même comme le dernier prophète envoyé pour rappeler aux gens les révélations oubliées.

Cependant, contrairement au poète, dont le travail nous étudions, Blake n'a pas essayé de créer une nouvelle religion et il n'a pas fourni son apparence; il semblait de compléter la théologie catholique avec ses propres conclusions. En particulier, dans l'un des textes-visions de son recueil «Le Mariage du Ciel et de l'Enfer» la structure binaire chrétienne stricte (le Paradis est associé uniquement au bien et l'enfer au mal) perd son uniformité: «As I was walking among the fires of hell, delighted with the enjoyments of Genius; which to Angels look like torment and insanity» («Comme je marchais parmi les flammes de l'enfer, enchanté avec les jouissances du Génie; que ressemblait comme un tourment et une folie aux Anges» [32]); dans un autre texte intitulé «La Voix du Diable» a rejeté encore une autre opposition «standard»: «chair — âme» etc... Alors que dans les visions de Nerval, l'intention de l'auteur d'imiter les exemples bibliques anciens est prédominante, et cela augmente significativement l'étanchéité et la multivocité qui sont inhérents aux visions (clairvoyances).

C'est une autre raison de difficultés à comprendre «Les Chimères», elle provoque l'apparition des interprétations où l'œuvre poétique principal de Nerval est examiné périodiquement à des angles inhabituels: par exemple, on a découvert des signes de sorts occultes, cartomancie avec Tarot ou des messages maçonniques. Parmi les nervalistes français modernes il n'y a pas de personnes grandes, de connaisseurs de l'œuvre du poète et cela conduit à un manque d'idées dogmatiques sur son analyse. Des nervalistes nouveaux étudient les textes dans le style de l'essai, guidés principalement par des éléments de base de certains concepts de la critique littéraire, la philosophie ou la psychologie, et sur leur base constituent le concept original de sa créativité qui est difficile de mettre dans structuration quelconque.

Toutefois, dans notre travail nous encore essayerons de faire une classification symbolique, en soulignant les plus communs types de la lecture des «Chimères», en commençant avec le type cryptographique, l'idéologue duquel est J. Richer [35], «il s'est consacré à la recherche des «clés»

ésotériques pour les textes de l'écrivain [...] Le texte littéraire est considérée ici comme un cryptogramme où dans le désordre apparent des symboles polysémiques sont dispersés et qui seulement portent son essence» [2, p. 17]; l'étude psychanalytique est donnée par C. Abaclar [36] qui utilise le principe de l'association, montrant le fonctionnement actif des expressions personnelles inconscientes des motifs archétypiques-mythologiques différents dans l'espace des «Chimères»; cela est critiqué par le schizoanalyste J. Deleuze [37] qui dans certains cours exprime la conviction que «Les Chimères» comme un travail de l'auteur aliéné et n'exige pas l'interprétation associative et donc rationnelle, servant une manifestation du désir similaire à la production actuelle; une étude sémiotique est proposée par E. Baumatin [38] qui a exploré l'aspect syntaxique du cycle poétique, en étudiant le niveau phonématique de la poésie et sa corrélation avec le niveau sémantique; cependant, l'étude appelée thématologique et plus largement utilisée était proposée par B. Didier [13], G. R. Humphrey [30], H. Lemaître [3], S. Rhodes [39], B. Tritsmans [14] sur la base des principes de la littérature herméneutique, ce cycle poétique de Nerval est analysé en termes de sa relation avec la «continuité de la tradition culturelle» (le terme du herméneute allemand H. G. Gadamer) la présence et le rôle de certains thèmes universels. Ce dernier type de l'étude a été choisi par nous comme dominant.

En général, il est convient de noter que jusque toute la créativité mature du poète a une forme sémantique et émotionnelle unique: ayant trouvé son écriture artistique, pendant les derniers quinze ans de sa vie Nerval a constamment manœuvré entre les mêmes thèmes, les idées et les motifs. C'est pourquoi tous ses livres de cette période n'étaient rien de plus que des collections des fragments de prose et de la poésie. Enfin, il y a une perception de la critique littéraire que chaque écrivain écrit le même texte toute sa vie, à propos des œuvres de Nerval cette thèse est indéniable. Par conséquent, les motifs principaux qui imprègnent le cycle de poèmes «Le Chimères», correspondent à ceux disponibles que nous avons déjà analysés (les nouvelles «Sylvie», «Octavie» et «Isis») et l'histoire «Aurélia», c'est-à-dire, il s'agit de la motivation de retour aux premiers principes, aux pérégrinations et au syncrétisme religieux.

I

Nous avons déjà montré que le désir archétypique de restaurer le «temps perdu», pour rétablir le modèle précédent de l'univers imprègne la conscience d'un homme européen comme rien d'autre. Pour Nerval ce désir est devenu une sorte de profondeur: les chercheurs du poète ne peuvent pas décrire clairement son rapport à la religion, selon le nervaliste M. J. Durry, il «n'était

pas orthodoxe de toute religion ou de toute hérésie» [op. 89, p. 34]; la plupart d'entre eux tentent à croire que l'auteur était un athée, mais certains critiques littéraires voient dans ses vers et sa prose des signes de la religiosité, mais très spécifique, «pas orthodoxe» et syncrétique. Dans le travail «L'esthétique de la poésie de Gérard de Nerval» le chercheur Humphrey identifie l'écrivain français comme un des deux auteurs du XIXe siècle, dans les œuvres desquels on voit le plus fortement la nostalgie pour la vision du monde antique et le rejet fondamental du christianisme. Le deuxième écrivain était un poète allemand Heine (1797 — 1856) qui, vivant à Paris, était ami de l'auteur, dont les œuvres nous analysons.

Humphrey note que certaines œuvres de Heine et de Nerval sont imprégnés de «la haine du christianisme [...] nous reconnaissons dans ces poèmes la nostalgie pour les dieux grecs [...] Heine s'ennuyait du temps quand les dieux grecs régnaient» [30, p. 266]. Douze sonnets du cycle «Les Chimères» ont remplis de la nostalgie. Par exemple, dans la deuxième poésie des quatrains «Vers Dorés», l'auteur s'adresse au lecteur avec ce précepte: «Respecte dans la bête un esprit agissant: // Chaque fleur est une âme la Nature éclore, // Un mystère d'amour dans le métal repose; // «Tout est sensible!» Et tout sur ton être est puissant» [3, p. 709]. L'idée que dans des objets inanimés il y a aussi la vie est empruntée par Nerval des adeptes de Pythagore (VIe siècle avant J.-C.) les mots de qui «Bien sûr! Tout est donné le sens» servent d'épigraphe au poème (en fait, le philosophe grec n'a pas dit ces mots — ils ont été mis dans sa bouche par l'écrivain français J. B. de Lisle de Sales dans son livre «Philosophie de la Nature», que Nerval était familier). De cette source l'écrivain, dont le travail nous étudions, a eu l'idée de la double nature du développement du monde qui, alternat, s'élargit ou s'étrécit, ce qui sert la cause de contradictions nécessaires qui se complètent mutuellement (dans ce cas — l'âme dans le métal, le vivant dans l'inanimé).

Une autre manifestation de mélancolie nous pouvons trouver dans le sonnet «Myrtho», dont le nom devient clair après lisant sa première version: d'abord il avait le titre «A J-y Colonna» ici se passe la poétisation de Jennie Colon, un certain dialogue avec elle est présent ici. Dans son révévision Nerval transforme la morte bien-aimée dans la Bacchante du culte de Dionysos et la donne le nom Myrtho. Écrit en Italie, ce poème est comme l'invariant du «temps perdu» de Nerval sur un niveau personnel (se souvenir de son voyage heureux aux Apennins) et le niveau non-personnel. Le deuxième niveau est traditionnel pour l'écrivain: dans les dernières lignes du sonnet «Depuis qu'un duc normand brisa tes dieux d'argile, // Toujours, sous les rameaux du laurier de Virgile, // Le pale Hortensia s'unit au Myrte vert!» [3, p. 696], nous estimons le rejet du

christianisme qui lui semble sous la forme du méchant prince-viking. Cependant, ce travail est l'un des rares dans l'œuvre mature de Nerval qui est dépourvu de sa tristesse et mélancolie habituelle; il résonne avec la joie; le poète exprime la conviction que le temps du «Norman Prince» touche à sa fin et l'allusion à myrte, l'emblème de la déesse de l'amour Vénus, apparaît le symbole de retour aux premiers principes de l'attitude religieuse antique.

Parmi les conditions préalables du retour est la capacité des gens à abandonner le christianisme pessimiste en faveur du culte de Dionysos pétillant de vie. Nerval se voit parmi ces gens, s'adressant à la Bacchante (Colon) avec une excitation presque extatique: «C'est dans ta coupe aussi que j'avais bu l'ivresse, // Et dans l'éclair furtif de ton œil souriant, // Quand aux pieds d'Bacchus me voyait Priant, // Car la Muse m'a fait l'un des fils de la Grèce» [3, p. 696]; il lui-même se voit un fils spirituel de la légendaire Hellade, pour qui le retour aux premiers principes de l'ancien état d'esprit n'était pas quelque chose fondamentalement de nouveau, ici il n'y a pas de création mais de recréation du monde. En analysant la nouvelle «Sylvie», nous avons vu la présence de ce motif archétypique dans la conscience des héros lyriques de Nerval. Essayons maintenant d'approfondir cette analyse, parce que l'importance du motif précité pour l'univers individuel du poète français ne peut pas être surestimée. Comme nous l'avons déjà souligné dans les plusieurs mythologies «primitives» le thème de la recréation du monde existe parallèlement avec un autre thème — le traitement ou le surmonté de la maladie. Nous ne savons pas la profondeur des connaissances de Nerval dans ce domaine, mais les théories psychanalytiques nous permettent de faire une telle hypothèse: l'auteur des «Chimères» comprenait intuitivement, inconsciemment que le processus de la guérison n'était pas seulement et pas tant dans la médecine, mais dans le plan spirituel. Il devait, avant tout, changer (recréer) son propre intérieur pour que la maladie lui a laissé.

Dans l'une des études sur les sectes religieuses des peuples «primitifs», l'auteur anglais M. Hermann note que le chaman de la tribu Na khi qui vivait dans le sud-est de la Chine, se tourne vers dieu nommé Tac-bo-tin qui a jadis fait le monde, avec des mots «Viens de nouveau maintenant pour faire le monde de nouveau» [4, p. 38]. Et l'autre chercheur (Eliade) montre que «Un grand nombre des textes exorcistes du Moyen-Orient et de l'Europe comprennent des histoires de la maladie ou de l'esprit qui l'a causé en recréant le mythe comme une divinité ou un saint parvient à vaincre le mal [...] En cas d'une modèle exemplaire de toute «création» un «mythe» cosmogonique est en mesure d'aider le patient à «commencer de nouveau» sa vie. On a l'espoir que grâce au retour aux premiers principes, on peut renaître de nouveau» [4, p. 39-40].

Probablement, Nerval considérait les mythologies anciennes (surtout grecque et égyptienne) comme le moyen par lequel il était possible rêvenir aux premiers principes à un niveau spirituel. C'est pourquoi pour un dialogue visionnaire imaginaire avec Colon il «habille» sa bien-aimée morte en «vêtements» grecs de Bacchante, la donnant un nom, dont l'étymologie est directement liée à l'habitante d'Olympus Venus: «Je pense à toi, Myrtho, divine enchanteresse, // Au Pausilippe altier, de mille feux brillant, // A ton front inondé des clartés d'Orient, // Aux raisins noirs mêlés avec l'or de ta tresse» [3, p. 696]. Dans cet appel nous voyons la tristesse pour «la magicienne divine» Aurélia et le temps de Virgile (Posillipo est la colline au bord de l'Italie où le poète antique était enterré).

Les diverses manifestations de la motivation du retour aux premiers principes dans la prose et la poésie de Nerval trouvent souvent une expression originale et particulière. Un exemple frappant de cela ont les mots du sonnet «Myrtho»: «Je sais pourquoi, là-bas, le volcan s'est rouvert... // C'est qu'hier tu l'avais touché d'un pied agile, // Et de cendres soudain l'horizon s'est couvert» [3, p. 696]. Un volcan est un phénomène puissant et naturel qui semble serré par les «tenailles» de la croûte terrestre, pour Nerval est un symbole de l'époque culturelle d'avant l'ère chrétienne qu'il rêvait beaucoup. Et comme chaque volcan est capable d'explosion inattendue, l'éruption sur la surface, de même façon la direction artistique «disparue» peut se rappeler encore une fois. Le poème «Myrtho» est plein de ce sentiment de «l'éruption», son auteur est convaincu que le christianisme ne pouvait pas absorber complètement la vision veille du monde, et maintenant il est temps pour son retour au premier plan. Le contexte et catalyseur de cette «éruption» devrait être l'union mystique et spirituel de Nerval et Colon; le nouveau monde se posera après l'unification des principes masculin et féminin; le poète se voit Osiris, le dieu mort autrefois et maintenant ressuscité, alors Aurélia, bien sûr, prend le rôle de la déesse-mère Isis (il est intéressant de noter que cette divinité, selon Jung, est souvent dépeinte comme une danseuse, ici la parallèle à l'actrice Colon semble tout à fait appropriée).

Le poème «Delfica», la cinquième dans le cycle des «Chimères», contient la poursuite du sujet. L'auteur pose une tâche responsable sur le mariage mystique de Nerval et Colon: en faisant un symbolique retour aux premiers principes, ils doivent restaurer le monde à une vie nouvelle. Et voici se trouve la vision-clef du cycle (il faut noter la connectivité du nom du sonnet avec le célèbre oracle): «Ils reviendront, ces dieux que tu pleures toujours! // Le temps va ramener l'ordre des anciens jours; // La terre a tressailli d'un souffle prophétique...» [3, p. 700]. Ces lignes semblent refléter la vibration de la terre, gelée dans l'attente de certains changements

fondamentaux. Il est à noter que «Delfica» est un premier œuvre publié et, très probablement, le premier poème des «Chimères». Il est daté de la période entre la fin de novembre et le début de décembre 1843, quand Nerval était à Naples, c'était deux ans après que l'écrivain a souffrit la première attaque de la maladie, et un an plus tard, la mort de Colon. En d'autres termes, le sonnet «Delfica» était écrit lorsque le poète est entré dans la phase finale de sa courte carrière. Notez que ce vers est connu dans des plusieurs versions avec deux noms différents: «Vers dorés» (que plus tard le sonnet finale des «Chimères» obtient qui originalement s'appelait «Pensée antique» et «Daphné».

Peut-être c'est le fait que «Delfica» se réfère à la période quand la maladie n'était pas encore devenue dominante dans l'univers psychologique de Nerval a expliqué que ce sonnet, selon Humphrey, est dépourvue de signes de crise, et son premier quatrain est plein de nostalgie de l'enfance passée par le poète dans la campagne de Valois, les aimables et sentimentales ballades de laquelle ont laissé une marque profonde dans l'âme du poète: «La connais-tu, Daphné, cette ancienne romance, // Au pied du sycomore où sous les lauriers blancs, // Sous l'olivier, le myrte où les saules tremblants, // Cette chanson d'amour qui toujours, recommence?...» [3, p. 700]. Cependant, la nouvelle vision sous la forme de prophétie de Nerval est devenue symbolique: «Cependant la sibylle au visage latin // est endormie encore // sous l'arc de Constantin // — Et rien n'a dérangé le sévère portique» [3, p. 701], pour laquelle l'auteur, premièrement, utilise l'image de la «devineresse au visage latin», en elle on devine Daphné qui, selon la légende, était la première prêtresse (ou Sybil) de l'oracle au temple d'Apollon à Delphes, deuxièmement, nous rappelle l'arc de l'empereur Constantin à Rome, construit comme un symbole de la victoire du christianisme sur le paganisme. Dans ce cas, le sonnet «Delfica» est prospective visionnaire de l'arrivée de l'ère moderne: la devineresse est en sommeil encore ainsi que l'arc de Constantin, construit dans la forme de la galerie (portique) est intacte, mais Sybil se réveillera et verra à travers le temps le retour du l'Age d'or. Ici, nous sommes confrontés à un moment important de toute la créativité de l'auteur des «Chimères»: le retour aux premiers principes si attendus a rapport au temps passé, mais la réalisation potentielle de ce processus est à l'avenir. C'est-à-dire, le présent est actuellement associé avec l'absence du temps chez le poète. Nous croyons que cette «rupture de temps» presque comme chez Hamlet, est un des drames centraux de Nerval.

C'est pourquoi la conscience du héros lyrique est constamment errante et ne trouve pas un endroit, parce que cet «endroit» ne peut exister que dans le présent, «ici et maintenant», mais le héros de Nerval (et surtout lui-même), semble «déchiré» entre un attrait puissant, l'appelant

retourner à l'Age d'or si favorisé par lui, d'une part, et le plus puissant désir mystique et religieux de l'arrivée de la nouvelle ère qui actuellement sera le retour aux premiers principes de la culture européenne d'avant l'ère chrétienne. Ainsi dans le plus célèbre sonnet du cycle des «Chimères», intitulé «El Desdichado» («Le Misérable» en espagnol), l'auteur exprime la demande de renaissance du passé qui revient parfois à lui comme une vision imprégnée par la lumière de la côte méditerranéenne: «Dans la nuit du tombeau, toi qui m'as consolé, // Rends-moi le Pausilippe et la mer d'Italie, // La fleur qui plaisait tante et mon cœur désolé // Et la treille ou le pampre à la rose s'allie» [3, p. 693].

La première et troisième ligne du deuxième quatrain d'«El Desdichado» sont clefs et extrêmement importantes. Pour comprendre le symbole de l'image de la fleur et de quels «ténèbres du tombeau» parle le poète, nous devons nous tourner vers un autre ouvrage de Nerval qui n'est pas inclus dans notre gamme d'intérêt, mais quelques fragments duquel peuvent nous aider dans l'analyse des «Chimères». Il s'agit du roman «L'Histoire de la Reine du Matin» qui fait partie de son livre «Voyage en Orient». Cet ouvrage décrit l'architecte Adoniram qui dans la vision descend dans le monde souterrain. Son guide, dans ce cas, est Tubal-Caïn qui lui révèle la vérité comment le monde fonctionne dans la réalité: la terre existe en raison de la flamme interne qui continue à brûler à cause de soin des «Enfants de la Flamme» qui sont les descendants de Caïn, que Jéhovah a emprisonné dans la prison souterrain. Adoniram appartient aux descendants du fils aîné d'Adam qui est l'inventeur de tous les arts. Leur royaume est entouré d'un jardin couvert des fleurs frappantes qui sont un produit de la chaleur interne de la terre. Ces fleurs ont la forme la plus mince et la plus pure de métal. Prenant en considération les mots que le poète lui-même se voit comme l'un de ceux qui ont souffert, étant là-bas, c'est-à-dire, il se considère aussi l'un de la race des «Enfants de feu», nous arrivons à un virage serré qui s'est passé dans la conscience de Nerval peu de temps après la seconde crise en 1849 qui a entraîné presque à l'absence de la lumière dans ses œuvres: la crise a provoqué la révision radicale des nombreuses questions philosophiques.

L'essence de cette révision est la suivante. L'Ancien Testament dit qu'aux «début» l'harmonie régnait, et les premières gens — Adam et Eve — ont vécu dans le Paradis. Après la Chute la demeure des gens (y compris les «Enfants du Feu») était le refuge terrestre riche de la souffrance et la douleur. Nous osons supposer l'évolution de la pensée du poète suivante: Nerval, possédant une connaissance approfondie de la mythologie, conclu qu'une version similaire du développement du monde est disponible dans tous les autres systèmes religieux et mythologiques,

parce qu'ils sont «construits» d'après ces «modèles», c'est pourquoi la recherche du Paradis perdu est un passe-temps inutile. Ayant perdu ce soutien, le poète, bien sûr, a subi des traumatismes psychologiques et a dû plonger dans l'errance mythologique pour chercher des autres repères spirituels. La preuve de cela est la mention du pavillon: dans la version manuscrite du sonnet «El Desdichado» à côté du mot «la treille» (pavillon) l'auteur a laissé la note — «Jardin du Vatican». Ainsi, les pensées de Nerval ont été saisies par le christianisme, peu de temps avant sa mort, il a changé son attitude, au moins particulièrement, essayant d'y trouver de nouveaux recours spirituels.

II

Une quintessence originale de notre recherche (et de tout le chemin créatif et la vie de Nerval), est son petit poème «Le Christ aux Oliviers» qui est apparu dans la forme de cinq sonnets (de la septième à la onzième) du cycle des «Chimères». Dans ces versets le poète s'identifie avec le Christ en se plongeant dans le thème du doute de Sauveur avant il a été crucifié qui est peu développé dans les Evangiles. Comme on peut s'y attendre Jésus de Nerval a peu de commun avec l'image canonique, généralement, l'écrivain lui rend des pensées non canoniques en termes de la doctrine officielle de l'Église: «Quand le Seigneur, levant au ciel ses maigres bras, // Sous les arbres sacrés, comme font les poètes // Se fut longtemps perdu dans ses douleurs muettes, // Et se jugea trahi par des amis ingrats» [3, p. 705], mais il utilise comme des sources les textes évangiles de Matthieu et Jean, complètement canoniques (dans une moindre mesure on voit l'influence de l'Evangile de Marc, et le troisième Évangile synoptique de Luc est présent presque jamais).

Pour les auteurs du mouvement romantique la Bible était l'objet presque principal de leur intérêt artistique; les mythes, les idées et les thèmes de l'Ancien et du Nouveau Testament servaient la cause de la modification et la réinterprétation de la créativité constante. L'œuvre la plus célèbre du romantisme qui tente de comprendre l'histoire de la crucifixion du Sauveur, est le poème «Le Mont des Oliviers» d'A. de Vigny (1797 — 1863). Le contemporain de Nerval va le même chemin que le poète que nous avons analysé: l'objet principal de son intérêt est des doutes du Messie à propos de la nécessité de ses épreuves. D'après de Vigny, Christ a peur de la mort pour deux raisons: premièrement, il s'agit de la manifestation du principe humain chez le Messie, l'homme en général a peur inhérente du néant; d'autre part (et c'est plus important), le Sauveur ne voulait pas quitter son refuge terrestre pour remplir sa mission principale — découvrir les

mystères de l'Être. Il demande la permission du Très-Haut d'expliquer les gens que le mal et la souffrance sont prévues et pour se disculper le Créateur. Pour ce faire il faut «Sur son tombeau désert faisons monter Lazare. // Du grand secret des mots qu'il ne soit plus avare» [40, p. 240]. Mais tous les appels de Christ dans ce poème (comme dans l'œuvre de Nerval) demeurent sans réponse. Un autre point qui joint les textes de deux poètes français, c'est leur adresse au thème du Nouveau Testament de la connexion directe entre la vie du Sauveur et le sort de l'univers. Dans le sonnet final de son mini poème Nerval décrit la vision apocalyptique dans laquelle la mort du Christ provoque la destruction du monde: «L'augure interrogeait le flanc de la victime, // La terre s'enivrait de ce sang précieux... // L'univers étourdi penchait sur ses essieux, // Et l'Olympe un instant chancela vers l'abîme» [3, p. 708]. Dans l'œuvre de Vigny les souffrances du Messie provoquent «seulement» un tremblement de terre, mais l'idée préservée est similaire.

Retournant au motif de l'errance dans les «Chimères», nous devons noter maintenant que Nerval, essayant abandonner la «religiosité éclectique» destructive, dans le poème «Le Christ aux Oliviers» a montré que l'intention de «s'installer» dans le système religieux catholique n'a pas été faite dans son intégralité. C'était naturel, parce que le christianisme avec sa structure patriarcale rigide et le culte de la souffrance ne pouvait pas satisfaire les besoins spirituels du poète qui avait psychologiquement besoin d'une doctrine de l'Église plus douce et moins paternaliste. Tout cela l'a fait modifier l'interprétation du point clé du Nouveau Testament. Contrairement à l'Écriture Sainte où toutes les souffrances du Messie obtiennent la justification existentielle profonde, le livre de Nerval n'explique presque rien et le Sauveur ne peut pas (et ne sera pas) comprendre l'utilité des épreuves qu'il doit passer. Si dans la Bible Christ repose entièrement sur Dieu — «Père, si tu voulais, — retires de moi cette coupe! Et pourtant — non pas ma volonté, mais la tienne soit faite!» [21 Luc., 22: 42] — mais Nerval dans les tercets du troisième sonnet du poème met dans Sa bouche une question très douloureuse: «O mon père! est-ce toi que je sens en moi-même? // As-tu pouvoir de vivre et de vaincre la mort? // Aurais-tu succombé sous un dernier effort // De cet ange des nuits que frappa l'anathème?.. // Car je me sens tout seul à pleurer et souffrir; // Hélas! Et, si je meurs, c'est que tout va mourir!» [3, p. 707]. La tragédie supplémentaire du sonnet est soulignée dans la dernière ligne de la prière de Jésus-Christ vers le Créateur dans la Dernière Cène de l'Évangile de Jean dans de l'interprétation de Nerval — «Tout le mien est à toi, et tout le Tien est à moi [...] toi, Père, tu es en moi, et moi, je suis en toi» [21 Jean, 17: 10, 21], dans ce cas, le poète maximale dramatiser ces mots, afin

qu'ils prennent la forme de prédiction apocalyptique: la mort du Fils provoque la mort de son Père.

Nerval était généralement caractérisé par la capacité de la vue «non orthodoxe» sur des phénomènes évidents et clairs. C'était peut-être en raison de son incapacité à accepter la structure patriarcale de la culture humaine pour un fait. L'auteur, en se mettant dans l'état neuf (religieux, par exemple), semblait se mettre une limite où, d'une part, étaient les idées qu'il pouvait accepter et adopter, et, d'autre part, les idées et les notions dont le concept d'assimilation était impossible par définition. Cela a provoqué l'apparition des interprétations «extraordinaires» des points individuels de l'Écriture. Comme l'exemple, étudions le second quatrain du premier sonnet du poème: «Il se tourna vers ceux qui l'attendaient en bas // Rêvant d'être des rois, des sages, des prophètes... // Mais engourdis, perdus dans le sommeil des bêtes, // Et se prit à crier: «Non, Dieu n'existe pas!» [3, p. 705]. Ici le poète interprète la prière de Christ, quand le Sauveur était au jardin Gethsémani dans l'attente de la trahison. Voici des citations des Evangiles: celle de Matthieu — «en rêvenant chez les disciples il les trouva endormis et il dit à Pierre: «Alors, vous n'avez pas pu veiller une heure avec moi... Veillez et priez, afin que vous ne tombiez pas en tentation — l'esprit est fort, mais la chair est faible» [21 Mt., 26: 40-41]; de Mark — «il vient et les trouva endormis et il dit à Pierre: «Simon, tu dors? Tu ne peux pas veiller une heure? Veillez et priez, afin que vous ne tombiez pas en tentation: l'esprit est fort, mais la chair est faible!» [21 Mc., 14: 37-38]; de Luke — «se levant de sa prière il vint vers les disciples et il les trouva endormis de tristesse... et il les dit: «Pourquoi dormez-vous? Levez-vous et priez, afin que vous ne tombiez pas en tentation!» [21 Luc., 22: 45-46]. Nous voyons que dans le texte du Nouveau Testament le Sauveur est offensé par les apôtres, mais même dans ses reproches on voit tout l'amour et la compréhension de Messie (notez l'expression «endormis de tristesse» où l'action des adeptes est partiellement justifiée) mais le travail de Nerval est imprégné du désespoir, atteignant son apogée dans la dernière remarque de Christ.

La capacité du poète de développer les notions orthodoxes dans la manière extraordinaire se manifeste le plus dans le quatrième sonnet du poème où il développe sa théorie hérétique ancienne, au fond de laquelle est l'idée que le crime de Judas est prévoyant et c'est pourquoi cet apôtre est décrit un martyr: «Nul n'entendait gémir l'éternelle victime, // Livrant au monde en vain tout son cœur épanché; // Mais prêt à défaillir et sans force penché, // Il appela le seul — éveillé dans Solyme» [3, p. 707]. Le Sauveur appelle Judas — le seul qui a accepté d'être un instrument de Dieu. Le deuxième quatrain est la confirmation de cela — nous apprenons qu'y

avait un accord entre l'apôtre et le Créateur, la mise en œuvre de la quelle Christ attend avec impatience: «Judas! lui cria-t-il, tu sais ce qu'on m'estime, // Hâte-toi de me vendre, et finis ce marché: // Je suis souffrant, ami! sur la terre couché... // Viens! ô toi qui, du moins, comme la force du crime!» [3, p. 707]. Ce concept est né aux débuts du christianisme, cependant, n'étant pas canonique, il «s'est étendu» pour «fleurir» plus fort dans l'art du XXe siècle. C'est-à-dire, le verset de Nerval peut être considéré comme une étape intermédiaire: le poète français a été l'un des premiers dans la culture européenne du temps moderne qui a développé l'intérêt pour l'idée.

Il nous semble opportun de nous arrêter sur elle parce que son importance pour l'environnement culturel contemporain est difficile de surestimer. Pendant l'ère romantique le processus du retour d'intérêt pour les concepts apocryphes et hérétiques a commencé d'apparaître, c'est pourquoi, sauf des œuvres de Nerval, l'intérêt véritablement holistique vers eux se manifeste dans certains drames de Byron. L'héritage des journaux du poète français ne contient pas de liens directs vers certains textes gnostiques qui ont servi de base pour ses propres conclusions sur l'histoire du Nouveau Testament et de la vie du Messie, donc, nous pouvons conclure qu'il est venu à elles lui-même. En outre, jusqu'à récemment, on croyait qu'il n'y avait pas de document holistique qui était la principale source de la théorie hérétique sur la providence de Judas, ou il n'a pas été préservé. Dans certains écrits des Pères de l'Eglise (par exemple, Irénée de Lyon (130 — 203) ou Epiphane de Chypre (315 — 403) on trouve la mention de l'Evangile de l'apôtre-traître, et jusqu'à la seconde moitié du XXe siècle il était considéré comme une légende. Grâce aux fouilles archéologiques cette «légende» est devenue une réalité: en 1978 il a été trouvé en Egypte, et en 2006 a publié sous le titre «le Codex Tchacos» dont la partie est l'évangile gnostique de l'apocryphe de Judas écrit en langue copte (ce document n'est pas, bien sûr, officiel, cependant, à cause de l'absence d'un tel on va tourner au Codex).

Selon les savants de la société «National Geographic», «Contrairement aux évangiles canoniques, dans cet évangile Judas Iscariote est présenté comme le seul vrai disciple qui a trahi Jésus-Christ à sa demande [...] Dans le nom on a utilisé le génitif et pas la construction avec une préposition [...] qui est traduite avec la préposition «de», comme les noms des évangiles canoniques» [41]. Il est évident que Nerval n'était pas familier avec ce document mais nous allons essayer de comparer les résultats présentés dans le poème «Le Christ aux Oliviers» et les conclusions de l'auteur de cet apocryphe afin d'identifier la conformité mentale du caractère de la pensée humaine qui se manifestent même quand entre ses représentants il y a la distance tangible (même en termes chronologiques).

En général, le document apocryphe appelé «Évangile de Judas» est nettement différent de tous les textes canoniques, il ressemble plus à l'œuvre littéraire et pas à l'écriture biblique, mais plus dont l'auteur, savant le texte du Nouveau Testament, développe (évidemment, le premier dans la culture occidentale) le motif de la prévoyance de l'action de Judas. De cet évangile gnostique on implique que le Christ a choisi set adepte comme le plus digne de tous pour effectuer cette mission importante (dans le poème de Nerval elle est le résultat de l'accord entre le Tout-Puissant et l'apôtre). Pour nous le point clé est le fait que Judas prouve son importance exceptionnelle par le récit qu'il a vu une vision dans laquelle le vaste royaume des cieux s'ouvre devant lui, et que cela le fait un homme juste dans les yeux du Messie.

Le concept de la prévoyance de l'Évangile apocryphe de Judas, en particulier, comme dans tous les livres canoniques de la Bible en général, est très clair: les rêves, les visions et les illusions forment le base sémantique des textes de l'Écriture, c'est un vaste espace original, à l'aide duquel la communication entre l'homme et le Créateur (ou ses messagers) est possible. Dans le document gnostique, que nous étudions, les visions viennent chez tous les personnages existants (Christ, Judas et les autres apôtres), et personne ne doute qu'ils sont un message divin. Le Sauveur aussi voit dans une vision la fin de sa voie terrestre et le rôle enviable d'Isariote. Les sonnets de Nerval, dans une certaine mesure, montrent l'évolution de la désacralisation de la conscience humaine: si dans le poème du poète français la Crucifixion du Christ signifie sa mort entière, dans cet évangile apocryphe c'est juste une co qui lle corruptible de Messie qui meurt, par cela il apaise Judas «Mais tu vas les surpasser tous. Pour un sacrifice tu vas donner la personne en quelle je suis placé» [41]. La fin de l'apocryphe comme suit: «...les grands prêtres murmuraient car [il] est allé à la chambre pour la prière. Mais certains pharisiens le suivaient à prendre pendant la prière, mais ils avaient peur du peuple, car tout le monde le prenait son prophète. Ils se sont approchés de Judas et lui ont dit: «Que fais-tu ici? Tu es le disciple de Jésus». Judas leur répondit comme ils le souhaitaient. Et il a pris l'argent et leur L'a trahi» [41].

Les quatre évangiles canoniques contiennent presque la même représentation de cet événement. Maintenant citons un exemple extrait du Testament de Luc: «Satan entra dans Judas, appelé Isariote, l'un des douze. Et il est allé et a commencé à parler avec les principaux sacrificateurs et les chefs comment Le trahir. Et ils étaient heureux et ont consenti à lui donner de l'argent. Et il a promis et cherchait une occasion favorable pour Le trahir sans que les gens voient cela» [21 Luc., 22: 3-6]. Donc, l'acte criminel de Judas est dirigé par le diable est le texte du Nouveau Testament ne fait pas aucune allusion d'un contrat entre le Dieu et l'apôtre. Et cela n'arrête pas Nerval, ses

pérégrinations dans l'espace mythologique du christianisme étaient destinées à la recherche des places moins «claires» de sa structure théologique. Ayant fait un pas dans cette direction, le poète ne s'arrête pas et s'avance une idée, que personne ne semblait proposer et n'avait répété avant lui, — Judas refuse la «responsabilité» qu'il était chargé et le principal coupable est Pontus Pilate: «Mais Judas s'en allait, mécontent et pensif, // Se trouvant mal payé, plein d'un remords si vif // Qu'il lisait ses noirceurs sur tous les murs écrites... // Enfin Pilate seul qui veillait pour César, // Sentant quelque pitié, se tourna par hasard: // «Allez chercher ce fou!» dit-il aux satellites» [3, p. 707].

La tentative de Nerval à repenser la description biblique de la vie du Messie était développée dans le second poème du sonnet. Ici on trouve le monologue de Christ où il parle de son «voyage» qui a touché tous les mondes existants. La description du voyage est intentionnellement donnée par Nerval comme une vision dans laquelle la Bible est manquée, mais l'auteur lui-même est présenté dans la dernière étape de sa créativité: «Il reprit: «Tout est mort! J'ai parcouru les mondes; // Et J'ai perdu mon vol dans leur chemins de lactés, // Aussi loin que la vie, en ses veines fécondes, // Répand des sables d'or et des flots argentés» [3, p. 706]. Nous nous rappelons encore une fois, que ces mots discernent clairement la figure de l'auteur du poème «Le Christ aux Oliviers», par définition, ils ne pouvaient pas être dit par Jésus du Nouveau Testament qui, même dans les moments difficiles à la veille de la Crucifixion essaye de consoler ses disciples, tandis que Jésus de Nerval dans sa vision dit: «Partout le sol désert côtoyé par des ondes, // Des tourbillons confus d'océans agités... // Un souffle vague émeut les sphères vagabondes, // Mais nul esprit n'existe en ces immensités» [3, p. 706]. En d'autres termes, dans l'univers c'est le chaos qui règne, la matière vide de l'esprit qui est en pérégrination constante — notez l'expression «des sphères errantes». Il faut noter que ces fragments du sonnet sont une allusion directe au drame «Caïn» de Byron que nous avons déjà mentionné où il décrit aussi le tableau pessimiste de la cosmogonie où la mort domine.

La vision suivante complète cet image apocalyptique où encore une fois nous tenons à souligner la compétence de l'auteur: «En cherchant l'œil de Dieu, je n'ai vu qu'une orbite // Vaste, noir et sans fond, d'où la nuit qui l'habite // Rayonne sur le monde et s'épaissit toujours; // Un arc-en-ciel étrange entoure ce puits sombre, // Seuil de l'ancien chaos dont le néant est l'ombre, Spirale engloutissant les Mondes et les Jours!» [3, p. 706]. Ici il y a la réminiscence sur le roman «Siebenkäs» de l'Allemand Jean-Paul (1763 — 1825). «Un fragment du roman intitulé «Rêves» était inclus par Mme de Staël dans son livre «De l'Allemagne» et grâce à cela il est devenu

célèbre dans la littérature française. Nerval a pris l'épigraphe à son œuvre de ce fragment cependant le slogan «Dieu est mort» dans l'original allemand est absent» [2, p. 532]. L'épigraphe au poème «Le Christ aux Oliviers» «Dieu est mort! le ciel est vide... Pleurez! enfants, vous n'avez plus de père!» est le leitmotiv de l'œuvre; en fait, Nerval le premier dans la culture occidentale (plus que trente ans avant Nietzsche) a développé cette idée qui est extrêmement importante; dans l'image visionnaire de l'auteur français il n'y a pas de créateur, mais à la place de lui se trouve une «orbite du chaos», une entonnoir qui attire toutes les choses.

L'absence de Dieu est déterminée par la disparition progressive de son pouvoir, et cela, à son tour, est causé par le fait que Dieu dans une vision-rêve de Nerval apparaît comme une substance immobile qui est un jouet dans les mains de la force même plus puissante — Le Can, c'est-à-dire, le Chaos: «Immobile Destin, muette sentinelle, // Froide Nécessité!.. Hasard qui, t'avançant // Parmi les mondes morts sous la neige éternelle, // Refroidis, par degrés, l'univers palissant» [3, p. 706]. De nouveau le poète repart du modèle chrétien du monde dans lequel le Dieu est le fondateur et la manifestation suprême de toutes choses, alors que le chaos est considéré comme un produit des forces démoniaques qui, cependant, est sous le contrôle total du Créateur. Nerval fait conclusion que la structure du christianisme le conduira à la marginalisation. Yahvé, en prévision visionnaire de l'auteur des «Chimères», va bientôt céder à d'autres dieux qui vont annoncer l'arrivée d'une nouvelle ère: «Sais-tu ce que tu fais, puissance originelle, // De tes soleils éteints, l'un l'autre soi froissant... // Es-tu sûr de transmettre une haleine immortelle, // Entre un monde qui meurt et l'autre renaissant?..» [3, p. 706]. Le soleil éteint, le froid sont généralement associés à la mort dans les œuvres de Nerval, car ils servent le signe de l'absence du même feu des entrailles souterraines de la terre qui soutient son existence.

Ici, nous constatons comment trois œuvres différentes de l'écrivain semblent converger en un point: une autre œuvre en prose de l'auteur l'histoire «Aurélia» est ajoutée chez le troisième sonnet du poème «Le Christ aux Oliviers» et le roman «L'histoire de la reine du Matin». Dans les trois textes Nerval développe le thème de l'existence d'un certain nombre de substances spirituelles-irrationnelles à l'intérieur de la planète à l'aide desquelles elle continue d'exister. Il appelle ce principe le «feu central» en développant une sorte de modèle structurel du monde: «la terre est elle-même un corps matériel dont la somme des esprits est l'âme» [3, p. 766]. Ici nous voyons l'invariant suivant de réalisation du phénomène de «deux mondes» de l'auteur: il existe la division de la réalité sur les composants réels et spirituels, «visibles» et «invisibles» qui, cependant, forment une unité indivisible.

Il est intéressant de s'attarder sur le point suivant: une idée que la force dirigeante du développement du monde est une force démoniaque irrationnelle et déraisonnable (par exemple, la volonté chez Schopenhauer), a acquis l'expression créative profonde dans la littérature française du XIXe siècle. L'idée de Nerval de la toute-puissance du Cas-Chaos était plus tard supportée et bien travaillé par son compatriote, le grand poète-symboliste S. Mallarmé (1842 — 1898). Dans son poème «Un coup de dés jamais n'abolira le hasard» il déploie une grande image où à la forme allégorique donne sa propre compréhension du fonctionnement des processus de l'univers, dont le principal est le Cas: un concept qui est chargé chez Mallarmé de la nuance sémantique très particulière, et apparaît comme une substance existentielle ressemblante à la volonté de Schopenhauer (l'influence du philosophe allemand sur la pensée du poète français est évidente), elle est aussi opposée à la substance rationnelle, la confiance dans la présence de laquelle est dominante dans le modèle de l'univers chrétien (où Dieu joue ce rôle) où «Hégélien» (l'Esprit absolu).

Selon Mallarmé, la tragédie de la vie humaine est déterminée par le fait que tous ses efforts peuvent être réduits à néant par un affichage dominant du Chaos dans l'univers. Dans le poème «Un coup de dés jamais n'abolira le hasard» cette idée était réalisée à la manière artistique typique pour le symbolisme, c'est-à-dire, sur deux niveaux. Le premier contient une description du naufrage qui a tué le capitaine qui a été incapable de résister aux éléments de la nature (tempêtes). Le deuxième plan de l'œuvre est l'allégorie de la dépendance totale de la destinée humaine de la matière sans âme: «Rien [...] // n'aura eu lieu [...] // dans ces parages // du vague // en quoi toute réalité se dissout // excepté // a l'altitude // peut-être // aussi loin qu'un endroit // fusionne avec au-delà [...] // Toute Pensée émet un Coup de Dés» [33, p. 198, 199-201].

Notez, cependant, que l'étude de la théorie des deux auteurs contient pourtant des différences importantes, dont la principale est le fait que Mallarmé la plupart de sa vie adulte suivait une vue fondamentalement athée ainsi que Nerval suivait la religion polythéiste (avec des éléments de panthéisme) c'est pourquoi l'auteur des «Chimères» oppose le Cas (comme un produit des forces démoniaques) au principe inspiré — le prototype archétypique de la Femme-Mère-Déesse, tandis que le chef des symbolistes français oppose la Conscience, l'Esprit. En outre, il faut noter le manque du phénomène des rêves dans la créativité de Mallarmé qui constituent le cœur sémantique et symbolique de la prose et la poésie mature de notre écrivain analysé en général, et son poème «Le Christ aux Oliviers» en particulier. Le dramatisme spectaculaire de ces deux œuvres est frappant: la quête philosophique et des conclusions pessimistes, générées par eux chez

l'auteur du poème «Un coup de dés jamais n'abolira le hasard» ressemblent à celles de Nerval, mais Mallarmé rejette toute religion, et son prédécesseur — le christianisme en particulier; le poème de Nerval qui fait l'objet de notre étude, apparaît comme support artistique de cet événement.

Maintenant nous pouvons faire la conclusion intermédiaire: le motif de l'errance, montré dans le poème, symbolise le désir de l'auteur de s'exprimer dans le contexte canonique-religieux nouveau — le christianisme (ou le catholicisme). Nerval est engagée de transmettre sa propre vision du point central du Nouveau Testament sous la forme de visions — l'histoire de la Crucifixion du Sauveur. Il met l'accent sur deux points du mythe chrétien, à peine développés dans les Evangiles: la doute de Messie et le manque d'argumentation en tous les épreuves, c'est pourquoi l'image du Christ dans la représentation de Nerval est significativement différent de canon, contenant des caractéristiques distinctes de Prométhée et de Caïn: «Ils dormaient. «Mes amis, savez-vous la nouvelle? // J'ai touché de mon front à la nouvelle éternelle; // Je suis sanglant, brisé, souffrant pour bien des jours! // Frères, je vous trompais: Abîme! Abîme! Abîme! // Le Dieu manque à l'autel où je suis la victime... // Dieu n'est pas! Dieu n'est plus!» Mais ils dormaient toujours!...» [3, p. 705]. Ainsi, l'errance de l'auteur des «Chimères» dans l'espace théologique du christianisme se termine par le rejet de certains concepts importants idéologiques et théologiques de cette religion et, par conséquent, il ne trouve pas sa place dans elle.

On voit la confirmation de cela dans le finale, cinquième sonnet du poème dans lequel se passe l'identification d'un personnage mythologique avec un autre (ou des autres) qui est typique pour Nerval. L'auteur présente la dernière vision-rêve de la mini-série dans lequel le Dieu chrétien (Jésus-Christ) est comparé avec des dieux et des héros antiques: «C'était bien lui, ce fou, cet insensé sublime... // Cet Icare oublié qui remontait les cieux, // Ce Phaéton perdu sous la foudre des dieux, // Ce bel Atys meurtri que Cybèle ranime!» [3, p. 707]. Tous les trois personnages, outre leur appartenance à la mythologie grecque, ont liés par des impulsions puissantes qui peuvent être décrites comme athées. N'arrétant pas sur l'exploit d'Icare bien connu, nous rappelons que Phaéton, fils du dieu du soleil Hélios, a pris le char de son père et le rompit, a été puni pour cela par Zeus. Alors que, selon la version la plus connue du mythe d'Attis (on connaît trois versions), il était le fils de la divinité bisexuelle Agdistis qui se transforme en mère des dieux Cybèle qui, dans l'amour avec lui, l'amène à la folie, c'est pourquoi il s'est castré et il est mort; Agdistis rachète cet acte indigne, demandant Zeus à faire Attis éternellement jeune, de sorte que l'herbe et des arbres commencent à pousser de son sang; cette version du mythe présente la

résurrection (mais sous une forme particulière). En faisant l'identification marquée de Christ avec Icare, Phaéon et Attis, le poète semble mettre fin à la compréhension théologique de la structure du christianisme, finissant le processus de l'errance symbolique dans son espace mythique, alors, après cela, comme le souligne Humphrey, «il ne s'agit plus de référence ni de sacrifice» [30, p. 261]. Nerval rejette le catholicisme pour rêvenir au syncrétisme religieux qui est plus proche spirituellement.

Les six dernières lignes du poème «Le Christ aux Oliviers» étaient la finale étape de l'étude du poète de la doctrine religieuse-canonique catholique et la formation de son attitude à cet égard. Dans les trois premiers l'auteur met en question de César ses doutes: «Réponds! criait César à Jupiter Ammon, // Quel est ce nouveau dieu qu'on impose à la terre? // Et si ce n'est un dieu, c'est au moins un démon» [3, p. 708]. Nerval veut comprendre le but du christianisme et de l'image du Messie dans l'évolution de l'esprit humain, et surtout comment toutes les épreuves que le Christ (bien que chaque personne si l'on prend l'image du Sauveur comme une allégorie) a dû supporter, étaient justifiés. Le résultat de la recherche du poète est devenu son évocation de la réponse réelle: les dernières lignes du poème de Nerval contiennent les mots que nous pouvons interpréter comme une capitulation devant la complexité de la compréhension de ce leitmotiv: «Mais l'oracle invoqué pour jamais dut se taire; // Un seul pouvait au monde expliquer ce mystère: // — Celui qui donna l'âme aux enfants du limon» [3, p. 708]. L'expression «Les enfants du limon» signifie, selon certains concepts ésotériques, les descendants d'Adam, en d'autres termes, les gens «ordinaires» (alors que les descendants de Caïn ont le nom «Les enfants de feu»). Ainsi, l'auteur des «Chimères» confère toute la responsabilité de ce drame laquelle est l'un des deux principaux motifs du christianisme à «ce qui a donné l'âme des gens», le Dieu, cependant, cela peut être considéré comme une interprétation du concept chrétien de l'incapacité de l'homme à comprendre l'intention transcendante.

III

La phase finale de l'enfoncement de Nerval dans les profondeurs de l'espace culturel soulève l'auto interprétation réitérée dans le cadre de la religiosité éclectique qui, après tout, l'auteur prend pour la plus ajustée. Le désir de trouver des nouvelles orientations idéologiques, motivé par le sens de la nécessité de résumer les résultats de sa vie (il faut rappeler que le cycle des sonnets des «Chimères» ainsi que l'histoire «Aurélia» se réfèrent à la finale étape de la poésie mûre), l'a amené à l'endroit d'où ses pérégrinations symboliques et allégoriques ont commencé. Le poète

comprend que toute doctrine canonique monothéiste patriarcale ne peut pas être acceptée complètement par lui, le syncrétisme religieux est son élément interne, la combinaison (généralement chaotique) du nombre maximal des religions et des croyances. Dans ce moment il s'approche de l'état de la domination spirituelle de la culture (car cette multiplicité est propre à elle) où l'irreligion, mais n'entre pas dans cette condition en raison du fait que cette multiplicité devient fondamentalement sacré pour le poète: les dieux comme les caractères mythiques égyptiens et grecs anciens restent vraiment vivants pour Nerval. La compréhension de cela apparaît sous la forme d'un cycle de quelques sonnets-visions des «Chimères» où le phénomène de piété éclectique fonctionne dans la combinaison des noms mythologiques, des noms de lieux et des motifs.

Le syncrétisme (dans notre travail nous n'utilisons pas ce terme comme signifiant le principe de la relation de l'homme au monde, car il est typique par la indivisibilité de la substance, nous suivons la compréhension plus générale qui signifie la combinaison des particules différents étant le synonyme avec un autre phénomène — éclectisme où éclectique) dans la religion n'est pas particulier à le concept du monde romantique. Les écrivains et les philosophes de cette époque se réalisaient habituellement dans certaines doctrines mythologiques et religieuses — chrétienne, grecque, païenne où avaient les croyances panthéistes (Goëthe ou Hugo). La raison la plus probable de cela est qu'après la période d'athéisme civilisateur «militant» la catégorie de la foi a commencé de retourner dans le domaine de la compréhension de l'univers et de l'attitude envers lui. Outre la créativité de l'auteur des «Chimères» les caractéristiques de la combinaison des religions différentes plus ou moins formées sont présentes dans l'errance visionnaire complexe de Blake.

Une sorte de manifeste du poète anglais montrant son attitude à la foi est un petit document appelé «Toutes les religions sont les mêmes» où il montre que chaque doctrine religieuses-canonique se pose comme un résultat de la pensée des gens et leur quête du soi-disant «Génie poétique universel» (ce terme Blake combine avec les caractéristiques de l'Esprit chrétien et la Vérité Absolue hégélienne), et en raison du fait que toutes les gens sont les mêmes, la seule différence entre les religions est dans des idées différentes sur la nature du Génie poétique. Les principes essentiels du manifeste ont été pleinement mis en œuvre dans la collection des visions «Mariage du Ciel et de l'Enfer». En particulier, l'un des textes de l'auteur déploie l'image manichéenne de l'histoire et du fonctionnement de l'univers, dans lequel Jésus-Christ est la seule manifestation du prototype archétypique de la force transcendante: «Messiah or Satan or Tempter

was formely thought to be one of the Antediluvians who are our Energies» («Messie ou Satan ou Tentateur était auparavant considéré comme l'un des antédiluviens qui sont nos Energies» [32]). En généralisant, notons que, selon certaines classifications, l'éclectique est une combinaison des particules (y compris les éléments des différentes croyances), et le syncrétisme est une combinaison de l'intégrité; dans ce cas, Blake appartient au premier type de la combinaison religieuse, tandis que Nerval à la seconde.

Le poème «Horus» du poète français est signifiant à cet égard parce que dans le sens idéologique il appartient à ses œuvres centrales. En analysant la nouvelle «Isis» on a été donné un bref regard sur le concept principal du système mythologique de l'Égypte ancien, surtout la relation entre le couple divin Osiris-Isis, leur frère vicieux Seth, et leur fils Gore. Par le nom du dernier le poète a nommé le poème et ce mélange des mythologies est typique pour Nerval: «Le Dieu Kneph en tremblant ébranlait l'univers: // Isis, la mère, alors se leva sur sa couché, // Fit un geste de haine à son époux farouche // Et l'ardeur d'autrefois brilla dans ses yeux verts» [3, p. 698]. Kneph (Knum) est le dieu-démiurge, le fondateur de l'univers, l'é qui valent égyptien de Kronos qui dans les variations plus tardes des mythes locaux perd le statut de l'unité indépendante, étant identifié avec le dieu Râ. À cet égard, il est incompréhensible à première vue, que Nerval appelle Isis la femme de Kneph, parce que, selon la variante la plus commune du mythe cosmogonique Égyptiens, elle était son arrière-petite-fille. L'explication de ce décalage est simple: selon Lemaître, le sonnet «Horus» est l'invariant de l'idée pythagoricienne de la réincarnation permanente des dieux dans le développement des civilisations.

Nerval développe ce concept systématiquement et de manière cohérente en formant une chaîne dans l'espace de l'œuvre, le premier lien de laquelle est Kneph, la moyenne est Osiris et la finale est Horus: chacun de ces personnages mythologiques dans différentes périodes de la civilisation égyptienne antique a personnifié une divinité suprême. L'auteur du sonnet montre la constance de la pensée religieuse des gens, reflétant le processus de l'évolution éternel dans lequel les personnifications archétypales du Père, de la Mère etc. qui sont devenu «inactuelles», sont remplacées par celles plus correspondantes aux exigences de la nouvelle ère, mais dans leur nature, ils restent les différentes manifestations du même phénomène. Dans la poésie «Horus» Isis se moque de son mari qui a fait son temps: «Le voyez-vous, dit-elle, il meurt, ce vieux pervers // Tous les frimas du monde ont passé par sa bouche, // Attachez son pied tors, éteignez son œil louche, // C'est le dieu des volcans et le roi des hivers!» [3, p. 698]. Kneph, décédant, a obtenu la claudication que Vulcain (Héphaïstos) possédait; très intéressante ici est la thèse de S.

Freud que le nom «Yahweh» signifie «dieu des volcans» [42] qui est couvert de froid éternel (Nerval a emprunté cette image à Heine qui dans le poème «Les dieux grecs» fait un mythe, selon lequel la neige est un vestige des divinités antiques oubliées) doit vider les lieux pour la prochaine manifestation de l'idée du démiurge qui assemble des attributs d'Osiris et Hermès (parmi les signes qui les rassemblent il faut noter la fonction des conducteurs au royaume des morts).

Et celui-là, à son tour, était remplacé par un autre dirigeant, dans l'image duquel la disposition de Nerval pour l'éclectisme dans la religion obtient un autre point culminant: dans la vision de l'auteur le dieu futur ressemble à la fois sur Horus et Zeus et, paradoxalement, sur le Christ: le présage de cela sont ses paroles d'Isis: «L'aigle a déjà passé, l'esprit nouveau m'appelle, // J'ai revêtu pour lui la robe de Cybèle... // C'est l'enfant bien-aimé d'Hermès et d'Osiris!» [3, p. 698]. Ici Nerval approche délibérément à la IV églogue de Virgile avec sa «prophétie» de la naissance de «l'enfant divin», pour lequel Isis se transforme en Cybèle, passe la nouvelle étape de la réincarnation, maintenant devient la déesse-mère pour les Grecs. On trouve des signes de cela dans la deuxième terza rima du sonnet, dans lequel le prototype morphologique ressemble Aphrodite (Vénus), dont l'élément, selon la légende, était la mer: «La déesse avait fui sur sa conque dorée, // La mer nous renvoyait son image adorée, // Et les cieux rayonnaient sous l'écharpe d'Iris» [3, p. 698]. Le dernier nom appartient à la déesse grecque qui, personnifiant arcs en ciel, était considérée l'avant coureuse de la volonté des dieux. Son apparence sert comme une prédiction de la venue d'une nouvelle ère où, au lieu du Créateur monothéiste la multiplicité polythéiste va apparaître. C'est-à-dire, «Horus» continue la série de poèmes hérétiques du poète français, étant le seul où cette rébellion est décrite comme réussie.

Le travail culminant de Nerval, sur la base sémantique duquel était la notion du prométhéisme est le sonnet «Antéros», le quatrième dans le cycle des «Chimères». Il est écrit à partir du nom du dieu grec qui, selon la légende, était le frère jumeau d'Eros et son antagoniste en même temps. Dans la croyance de la plupart des Grecs l'existence de ces deux divinités est associée avec des liens étroits en raison du fait que l'un n'est pas capable d'exister sans l'autre et cela permet à la femme-savant N. Zhirmunskaya [43] croire que la base idéologique du poème est le concept dualistique de l'univers généralement propre aux religions orientales qui affirme l'égalité de deux principes: divin et satanique. Donc, Antéros représente le principe contraire de l'amour, nous nous souvenons les mots de la première épître de l'Apôtre St. Jean que l'une des manifestations du Dieu chrétien est l'amour (dans le sens le plus large de ce terme) et nous arrivons à la

conclusion sur l'origine satanique du caractère mythique-religieux par l'intermédiaire duquel parle Nerval. Antéros essaye de faire le dialogue avec Yahvé, dans la chaleur émotionnelle il Lui décrit son essence: «Tu demandes pourquoi j'ai tant de rage au cœur // et sur un col flexible une tête indomptée; // C'est que je suis issu de la race d'Antée, // Je retourne les dardes contre le dieu vainqueur» [3, p. 699]. En se considérant mêlé à la race d'Antée, le géant légendaire qui était surmonté seulement par Hercules, il se sent assez fort de résister au Tout-Puissant.

Dans ce cas, la vision-rêve suivante de Nerval apparaît comme une tentative de s'identifier avec de nombreuses images mythologiques qui représentent combattants contre démiurge monothéiste et, comme le résultat, avec le Satan. L'auteur imagine (ou il rêve) qu'il a laissé un signe sur lui et dès cette période il commence à servir le «prince des ténèbres»: «Oui, je suis de ceux-là qu'inspire le Vengeur, // Il m'a marqué le front de sa lèvre irritée; // Sous la pâleur d'Abel, hélas! ensanglantée, // J'ai parfois de Caïn implacable rougeur!» [3, p. 699]. Il est évident que dans son propre caïnisme le poète français va beaucoup plus loin qu'aucun artiste de l'époque romantique où la position de Byron a été considérée comme extrême, mais il dépeint le frère aîné d'Abel comme rebelle plus que le suppôt de l'antagoniste du Créateur ainsi que l'auteur de «Antéros» s'appelle lui-même un serviteur de Satan, le prouvant par la présence de cette «marque» sur son front. Il semble d'avoir peur d'une identité similaire, alors Nerval prend un pas en arrière: «Jéhovah! Le dernier, vaincu par tonne génie, // qui, du fond des enfers criait: «Oh tyrannie!» // C'est mon aïeul Bélus ou mon père Dagon» [3, p. 699]. Donc, d'abord, il rend hommage à la puissance et la sagesse de Dieu qui était capable de battre l'ancien ennemi. Et, d'autre part, à nouveau devient un rebelle, en trouvant sa généalogie en dieux païens Bélus (Baal) d'origine phénicienne et Dagon (d'origine babylonienne).

Dans un effort de trouver parmi les démiurges archaïques ceux, l'identification avec lesquels lui semble raisonnable, Nerval explore l'espace de la culture, et l'aspiration du poète pour le syncrétisme religieux le conduit souvent à combinaison paradoxale des systèmes mythologiques et des doctrines religieuses diverses. Nous voyons l'une d'eux dans les dernières lignes du sonnet: «Ils m'ont plongé trois fois dans les eaux du Cocyte, // Et, protégeant tout seul ma mère Amalécite, // Je ressème à ses pieds les dents du vieux dragon» [3, p. 699]. Dans l'imagination d'Antéros ses ancêtres ont fait avec lui une sorte de baptême, mais cet acte qui, dans le contexte du christianisme reçoit le sens profond de l'union mystique avec le Sauveur, dans le vers de Nerval a le caractère opposé de l'anti-baptême, parce qu'il a eu lieu dans les eaux de Styx — une rivière souterraine qui se jette dans l'Achéron, remplis par des larmes des colons du Hadès.

Ainsi s'achève le processus de la compréhension du poète lui-même comme un allié des forces démoniaques: décrivant son origine païenne symbolique (outre le «père» déjà mentionné il joint la «mère» de la famille d'Amâlik — les musulmans nommaient ainsi les Philistins bibliques) et en passant l'anti-baptême, il conteste le Tout-Puissant, en même temps en osant lui menacer. Les mots des dents du dragon nous dirigent vers le mythe des Argonautes, surtout le fragment où il s'agit du héros grec Cadmos qui, dans le but de construire la ville de Thèbes, a dû surmonter un dragon, le fils d'Ares, des dents duquel des guerriers-spartes ont grandi. C'est-à-dire, autour de lui Antéros sème des vestiges d'un serpent comme un avertissement aux adversaires. Fait intéressant, que le souvenir d'une autre relique du dragon, Python, peut être trouvé dans le sonnet «Delfica» où le héros lyrique demande la nymphe Daphné: «Reconnais-tu le Temple au péristyle immense, // Et les citrons amers ont s'imprimaient tes dents, // Et la grotte, fatale aux hôtes imprudents, // Ou du dragon vaincu dort l'antique semence?» [3, p. 700], mais dans ce verset ces reliques n'ont pas du content si menacent.

Le sujet de l'anti-baptême, décrit dans la manière cachée et voilée dans le sonnet «Antéros», est digne d'une attention particulière: en l'étudiant dans un certain angle nous venons à comprendre que cette poésie est l'œuvre la plus radicale de l'art du XIXe siècle parmi celles marquées des signes du satanisme motrice, par rapport à la quelle toutes les autres: le satanisme de C. Baudelaire (qui était en grande partie un disciple de Nerval), le blasphème de Heine, Byron ou Lautréamont etc. ne semblent pas quelque chose extraordinaire. Les quatre livres du Nouveau Testament, la Deuxième épître de saint Paul aux Thessaloniciens, deux épîtres de St. Apôtre Jean et sa Révélation contiennent des informations-alertes de l'arrivée imminente de l'Antéchrist, selon la théologie chrétienne, l'opposé principal de Jésus-Christ; cet événement marquera la fin du monde et la Seconde Venue du Messie. Les Saintes Ecritures donnent quelques traits pour lesquels vous pouvez identifier «un messager du diable»: ils sont des qualités opposées de Sauveur. La Bible ne dit pas que la «bête» à sept têtes passera l'anti-baptême, mais l'idée de la possibilité d'un tel acte était incluse dans la structure de la théologie catholique et a trouvé son expression dans de nombreux livres qui complètent la concision informatrice de Testaments. En outre, l'idée précitée ci-dessus a fait l'objet de nombreux ouvrages de l'art dès le Moyen Age jusqu'aux temps modernes; par exemple, dans la nouvelle «Les chemins croisés» de I. Franko le veilleur aliéné Baran dans sa conversation avec le Dr Euhelij Rafalovych insiste que «l'antéchrist lui-aussi doit être baptisé, mais par la croix faux» [44, p. 142].

Dans ce contexte les mots d'Antéros et, en conséquence, de Nerval de son baptême dans les eaux de Styx ne laissent aucune place à l'interprétation ambiguë: le poète français formule une timide, et tout de même la conviction qu'il n'est pas seulement un serviteur du diable, il se considère comme l'Antéchrist, en autre mots — à la droite de Satan. Il faut noter, qu'aucun auteur du XIXe siècle n'a pas osé de faire une telle mesure radicale. C'est peut-être la compréhension du fait qu'il est très coupable de cette auto-identification ainsi que la crainte de ce fait explique que cela prend la forme des allusions.

L'évolution sémantique suivante de l'auto-identification du poète est le sonnet «El Desdichado», le premier et dans le même temps le poème central des «Chimères» qui apparaît comme la vision la plus sombre des douze allusions du cycle. Une première version du nom du sonnet «Le Destin» sert une certaine «clé» sémantique spécifique à la compréhension: c'est un des efforts finals de l'auteur de faire le total de sa propre vie. Parmi les manifestations de ce processus la recherche des ancêtres symboliques et mythologiques est le plus intéressant car il est propre à toutes les œuvres de Nerval: pour que un dieu ou un héros antique est devenu le père imaginaire du poète, sa mère ou, par exemple, donc son oncle, il était assez d'avoir en eux, ou dans leurs «biographies» des certaines caractéristiques, dont l'auteur des «Chimères» voyait en lui-même. Les communautés topographiques ont servi un autre phénomène unificateur quand la parenté avec le personnage du mythe ou même l'histoire était dû au fait que ce personnage était né (vivait) dans le domaine de Valois où le poète a passé son enfance.

Un exemple de cela se trouve dans le premier quatrain du sonnet «El Desdichado», dans lequel Nerval s'identifie avec les ducs médiévaux d'Aquitaine qui ont longtemps régné dans la région nord-ouest de la France: «Je suis le ténébreux, — le veuf, — l'inconsolé, // Le prince d'Aquitaine a la tour abolie: // Ma seule étoile est morte, — et mon luth constellé // Porte le soleil noir de la Mélancolie» [3, p. 693]. Notez que les représentants de la dynastie des Valois (dont le territoire indigène de Nerval était donné son nom) qui régnaient en France dans les années 1328 — 1589, puis remplacés par les Bourbons, ont fait de la région le soutien de leur pouvoir et ce région (ou, plus précisément, la prétention à ces terres de la part de l'Angleterre) ont été la cause de la guerre de Cent Ans. Après l'accession au trône de la nouvelle dynastie royale Aquitaine a passé dans l'oubli, et cela semble d'être une des raisons de la tristesse du poète: se considérant le descendant du trône ducal, il se sent triste parce que son imagination vagabonde dans la tour détritique, le symbole de l'ancienne puissance perdue. En outre, cette image fait référence au seizième Arcane des cartes du Tarot (qui ont joué un rôle important dans la vie du poète) où il symbolise la Tour

de Babel inachevée comme une réflexion de la vengeance de l'Éternel sur les gens trop courageux.

Une autre option de l'interprétation de ce point est dans la foi de l'auteur dans le concept hindou de la réincarnation; dans ce cas, l'auteur n'est pas seulement un descendant de l'ancienne famille mais il voit la vision, prouvant que dans une vie antérieure il était un célèbre seigneur médiéval Gaston III d'Aquitaine (1331 — 1391). Cependant, les points sémantiques-symboliques clés du premier verset «El Desdichado» sont les images de l'étoile et du soleil noir de la Mélancolie qui sont essentiels dans les œuvres de Nerval. Selon la croyance générale, la première se concerne la défunte Colon — Aurélia, c'est pourquoi l'auteur se sent veuf et décevant. Cependant, le contenu sémantique et culturel de l'image est beaucoup plus large: dans les cartes Tarot cela signifie l'Expiation, donc, l'image de l'étoile morte indique l'incrédulité de Nerval dans la capacité à subir ce mystère entièrement catholique. Ainsi, le poète imagine que la mort de sa bien-aimée provoque le refus en Expiation (Pardon), c'est pourquoi son luth (un symbole d'appartenance à l'art) commence à réfléchir éblouissement le soleil noir de la Mélancolie — une image dans laquelle le soleil brillait, selon H. Lemaître, «symbole ici sa négation» [3, p. 694], emprunté par Nerval à Jean-Paul; en outre, on y voit la réminiscence de l'aquarelle de la série «Nuits» de l'autre visionnaire Blake ainsi que la peinture de Dürer que nous avons déjà mentionné. Cette image allégorique qui sert pour définir le désespoir comme un état permanent idéologique de l'âme, est peut-être le plus riche et colorée émotionnellement dans l'histoire de la littérature mondiale.

La génération des auteurs suivants s'adressait à ce sujet, soulignons deux poètes autrichiens [45]. C'est tout d'abord, G. Trakl (1887 — 1914) qui dans plusieurs de ses poèmes a utilisé l'oxymore de Nerval: «le soleil triste // s'enfuit» (poésie «Grodeck»); «Le soleil s'est couché en tissu noir» («Sur la route»); «Le soleil explose dans l'abîme noir» («Le soleil»). Deuxièmement, c'est P. Celan (1920 — 1970) et son image célèbre «du lait noir du jour» [47] qui est devenu le centre émotionnel de la «Fugue de la mort» — le plus célèbre poème de «la poésie après Auschwitz» en particulier, et le symbole-sentence de l'Europe post génocide en général.

Cependant, en terza rima du sonnet on fait brusquement le passage dès la morosité et la mélancolie, propres aux quaternes, à l'hymne triomphal-joyeux où l'auteur lui-même incarne encore une foi avec des personnages mythologiques et historiques, faisant de nombreuses allusions implicites à son propre travail: «Suis-je Amour ou Phébus?... Lusignan ou Biron? // Mon front est rouge encore du baiser de la reine; // J'ai rêvé dans la grotte où nage la sirène... // Et j'ai

deux fois vainqueur traversé l'Achéron: // Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée // Les soupirs de la sainte et les cris de la fée» [3, p. 693]. Dans la première ligne, idéologiquement proche du premier quatrain du poème le poète fait les parallèles mentionnées sur deux niveaux: sur le niveau historique et social, il se connecte avec le Chevalier Guy de Lusignan (1154 — 1194), selon la légende il était héritier de la fée Mélusine, ancienne et noble famille des Biron, de l'origine Aquitaine; tandis que sur le niveau mystique et mythologique Nerval s'approche des dieux grecs, y compris Cupidon (Eros, Cupidon) et brillant Phébus (Apollon). Les deux lignes suivantes de la poésie «El Desdichado» font référence à la poésie «Antéros» et l'œuvre en prose «Octavie»: le baiser de la Reine (dans laquelle se cache la reine de Saba) remplace le sel de Satan, et l'image de la sirène flottante est associée à la jeune Anglaise, les liaisons avec laquelle sont décrits dans l'œuvre mentionné. Les symboles liés à la vie après la mort sont le dernier élément du sonnet. L'auteur développe le motif, bien décrit dans l'histoire «Aurélia», il se compare à Orphée descendant aux enfers pour sauver son Eurydice (Colon). En trouvant Aurélia et jouant de la lyre, il devient son protecteur: le phrase des pleurs de la fée est une réminiscence de la légende celtique de la fée Mélusine qui par son cri prévenait de l'arrivée de l'ennemi le patrimoine familial des Lusignans. Le niveau parallèle du motif de la descente aux enfers et du retour — la description de la traverse double d'Achéron symbolise l'élimination des crises par l'auteur qui sont datés de 1841 et 1849.

Cet éclectisme est continué dans le sonnet «Artémis» — le sixième et le plus mystérieux des «Chimères». Il est l'expression parfaite du style poétique mature de Nerval lorsque le texte opère dans deux plans conditionnels où le premier apparaît comme une vision holistique qui à l'arrière-plan est divisée en quelques autres. En outre, ce verset peut servir de modèle disponible des certains «pièges» dans les œuvres de l'auteur analysé — des allusions intertextuelles fausses ou réminiscences, induisent les chercheurs en erreur et provoquent des interprétations étranges des textes de Nerval. Nous passons d'abord au premier quatrain: «La Treizième revient... C'est encore la première; // Et c'est toujours la seule, — ou c'est le seul moment; // Car es-tu reine, o toi! la première ou dernière? // Es-tu roi, toi le seul ou le dernier amour?...» [3, p. 702]. Une explication fréquente qui est donnée la figure 13 dans ce verset est suivante: c'est une allusion aux cartes Tarot, un ensemble des images graphiques, généralement décorées dans un jeu de 78 cartes qui a apparu pendant le Moyen Age, est devenu le moyen de cartomancie à la fin du XVIe siècle. La montée de la popularité de ce phénomène commence dans le période du passage de l'époque civilisatrice au romantisme, la cause de cela était l'identité des cartes Tarot à

l'occultisme. Plus tard la division classique en deux types de cartes s'est formée: 22 atouts ou Principaux (Majors), 56 arcanes Mineurs (Minors) [46]. Certains nervalistes (par exemple J. Richer) voient dans ce chiffre la suggestion à la transition de la treizième Arcane Majeur du Tarot, dont le nom est «Pendou», jusqu'au quatorzième — «la Mort».

Cependant, cette «interprétation» se finit souvent par une simple déclaration: Nerval, sans doute, se sentait un intérêt dans Tarot, comme le témoignage de cela est, en particulier, son héritage épistolaire, mais dans ce sonnet le lieu à eux n'est pas très important à la compréhension. La version manuscrite du poème contient une note où le nombre 13 symbolise l'heure de minuit: tournante, la dernière et la première en même temps dans une journée. Cette note sert l'explication pour «Artémis», selon l'observation de Humphrey, la comparaison de la débute et la dernière heure est une expression de la compréhension de l'auteur du concept de la métempsycose, propre au pythagorisme et certaines religions orientales (y compris l'hindouisme, le bouddhisme, le judaïsme etc.), c'est-à-dire, la réincarnation — «le rouet roule et rien n'a changé [...] Toutes les femmes dont il aimait, étaient une femme, mais seulement après sa mort qu'il a souvent évité, il va trouver celle qui cherche» [30, p. 253]. Faisant la conclusion, nous notons que le chiffre ci-dessus peut signifier le treizième anniversaire de la mort d'Adrienne (Sophie Dawes, 1790 — 1840) qui, avec Aurélia (Jenny Colon, 1808 — 1842), Sylvie (Marie Pleyel, 1811 — 1875), une Anglaise anonyme (Octavie) et sa mère Marie-Antoinette Laurent (1791 — 1810), ainsi que de nombreuses déesses mythologiques, forment l'image de la Femme-Mère-Déesse, l'image archétypale centrale dans l'esprit de Nerval. Il se voit comme un mystique Homme-Père-Dieu, comme le témoignage de cela est la mention du roi dans la dernière ligne de la première strophe.

La suite de la compréhension des idées de la métempsycose est dans le prochain quatrain d'«Artémis» où se passe la comparaison des deux principales composantes de cette image de la femme — l'actrice de «l'Opéra-comique» et la mère: «Aimez qui vous aima du berceau dans La bière; Celle que j'aimai seul m'aime encore tendrement: // C'est la mort — ou la morte... O délice! o tourment! // La rose qu'elle tient, C'est La Rose trémière» [3, p. 702]. Les deux premières lignes concernent la mère de Nerval, les deux prochaines — l'actrice: le symbole peu éclairée d'Althaea est directement lié à l'histoire «Aurélia» où, dans le sixième chapitre de la première partie, l'auteur décrit le rêve avec trois femmes, dont l'une prédit la mort de Colon, tenant cette plante dans les mains. Il faut noter que dans la deuxième strophe du poème le poète semble de faire un pont pour lier les deux images; il commence à douter de la mort de son amant,

en posant des questions où il y a une confiance timide dans son immortalité; Nerval exprime l'espoir (ou croyance) que la femme la plus aimable de son enfance, qu'il a perdu très vite, puis est retournée à lui sous d'autres formes et cela indique la possibilité potentielle de la même chose dans le future; la compréhension de ce fait remplit le poète de la souffrance («Oh, torture!»), et l'émotion du plaisir («Oh, délices!») en même temps.

Les tercets d'«Artémis» contiennent aussi une connexion intérieure évidente avec la prose principale de Nerval, ce sonnet reflète l'une des phases de l'évolution spirituelle de l'auteur quand il écrit «Aurélia», et surtout le moment quand le rejet temporaire du concept idéologique de syncrétisme religieux (qui s'est passé, nous le rappelons, pendant la transition entre les deux parties de l'histoire) était encore à venir, et il était suivi par un choix existentiel entre la religion chrétienne et païenne: «Sainte napolitaine aux mains pleines de feux, // Rose au cœur violet, fleur de sainte Gudule: // As-tu trouvé ta croix dans le désert des cieux? // Roses blanches, tombez! Vous insultez nos dieux // Tombez, fantômes blancs, de votre ciel qui brule: // La sainte de l'abime est plus sainte à mes yeux!» [3, p. 702]. La première étape de ce choix est la tentative du poète de relever l'archétype féminin dans le christianisme comme le plus acceptable pour lui, l'auteur mentionne deux saintes catholiques — Rosalie (1130 — 1160), la nièce du roi de Naples, dès sa jeunesse elle vivait dans une grotte près de Palerme et Gudule, nonne de VI — VII siècles qui a passé la plupart de sa vie dans la cellule qu'elle a construit elle-même, maintenant elle est considérée la patronne de Bruxelles, la ville dans laquelle Nerval, selon S. Rhodes, a vu Colon pour la dernière fois. Parmi les qualités qu'elles partagent, nous soulignons l'innocence universellement reconnue, le trait que mythologique Artémis (Diane) possédait aussi; chaste et toujours jeune déesse de la chasse, elle a été considérée par les Grecs et les Romains comme la protectrice de tous les êtres vivants. C'est un point clé du poème: entre la première et la deuxième tierce est le rejet final de l'auto-identification du poète avec le christianisme (une des notions de cela est le rejet de roses blanches — une autre allusion à «Faust» de J. W. Goëthe où cette image symbolise la Grâce envoyée à notre héro). Il souligne qu'Artémis est une pécheresse en termes de la théologie catholique (ici on voit la relation intertextuelle avec la «Divine Comédie» de Dante, dans laquelle Limbe, le premier et le moins effrayant cercle de l'enfer est peuplé de pécheurs pieux — païens qui ne connaissent pas le vrai Dieu), mais pour lui elle est plus sainte que toutes les canonisées par le Vatican.

En d'autres termes, ce verset marque la phase finale de toute la quête existentielle de Nerval — le poète choisit le concept de la religiosité éclectique le plus optimal pour qui, à son tour, dans le

douzième sonnet-vision «Vers dorés» de la série des «Chimères» se développe dans l'attitude où des éléments centraux sont le panthéisme et le polythéisme: «Homme! libre penseur! te crois-tu seul pensant // Dans ce monde ou la vie eclate en toute chose? // Des forces que tu tiens ta liberté dispose, // Mais de tous tes conseils l'univers est absent [...] Crains, dans le mur aveugle, un regard qui t'épie: // A la matière même un verbe est attaché... // Ne la fais pas servir à quelque usage impie! // Souvent dans l'être obscur habite un Dieu caché; // Et, comme un œil naissant couvert par ses paupières, // un pur esprit s'accroît sous l'écorce des pierres!» [3, p. 709]. Enfin, Nerval semble de trouver l'harmonie tant attendue, il se sent, comme Celan a dit dans une de ses poésies plus tard, «libre de toutes les prières», en comprenant toute l'inutilité de la fixation artificielle aux systèmes religieux. Le point culminant de cela est l'idée de l'unité de la matière avec le mot, en d'autres termes, du matériel et spirituel, réel et onirique, «visible» et «invisible» composants de la réalité: nous considérons ces mots comme la sortie de l'esprit du poète de l'influence de l'idéologie esthétique, une sorte de la fondation duquel était le phénomène du «dualisme».

Maintenant essayons de voir les résultats de cette section de l'étude où l'objet principal de l'analyse a été une série de 12 sonnets de la poésie de Nerval intitulée «Chimères» où l'auteur, en examinant de nombreux motifs mythologiques en cadres des doctrines religieuses: chrétienne, grecque et ancienne-égyptienne comprend sa propre vie, et forme sa position sur un certain nombre de questions philosophiques. La principale caractéristique de cette compréhension est le fait qu'elle est basée sur les visions, et cela explique le nom du cycle: en choisissant ce terme pour définir ses propres textes, le poète a été guidé par l'intention de transférer leur nature sémantique et symbolique comme une manifestation du fonctionnement onirique de son esprit, en essayant de présenter ses poèmes comme des visions de la venue d'une nouvelle ère religieuse, le trait le plus caractéristique de laquelle est la domination de la spiritualité polythéiste; car la vision est un phénomène polysémique et, par définition, ne peut pas être compris pleinement, il était nécessaire de nommer le cycle par la notion l'étymologie duquel indique l'obscurité partielle ou complète de ses poèmes.

En général, dans les «Chimères» Nerval semble de refléter le chemin évolutif, comme il a passé dans l'histoire «Aurélia»: sa première étape a été une tentative de revenir aux premiers principes de l'ancienne conception de la formation du monde, dans laquelle l'auteur voyait l'alternative au christianisme; deuxième est l'errance pour se trouver dans le contexte du catholicisme qui se manifeste dans le poème en sonnet «Le Christ aux Oliviers» considéré hérétique, en termes de la

théologie; et dernière est la tentative de se replonger dans l'état spéculatif de syncrétisme religieux qui, après tout, a été adopté par Nerval comme la première condition de l'harmonie intérieure. La recherche de la troisième section et les conclusions qui ont apparus dans son résultat, ont permis de suivre l'évolution de la pensée de l'auteur à propos du non de son livre «Filles du Feu»: en appellent toutes ses œuvres des noms féminins, le poète aspire à les présenter sous la forme des effets artistiques du prototype archétypique féminin qui fonctionne dans son esprit, la manifestation duquel correspond à une race descendante de Caïn, les soi-disant «Enfants du Feu».

Enfin, il faut noter, que dans notre étude l'interprétation des œuvres de l'écrivain romantique Nerval doit être résumée avec la conclusion évidente, mais premièrement nous devons nous tourner vers l'exploration du célèbre critique littéraire P. Rykhlo qui est un expert national sur la poésie de l'artiste autrichien juif Celan. Dans un de ses articles, le chercheur affirme que toutes les œuvres de Celan sont «basé sur le principe de centon-collage quand tous les motifs sont déjà donnés. Presque chaque ligne contient des citations, des allusions et des chiffres, empruntés à l'histoire, la mythologie, la religion, la littérature, la philosophie, la musique», et que sa structuration intertextuelle «devrait être considérée comme un débat continu de l'auteur avec la tradition poétique des siècles passés et le processus littéraire contemporain» — tout cela Rykhlo appelle «le grand concept novateur» [48] de l'auteur sur les poésies duquel il se spécialise. A cet égard il existe deux conclusions significatives. Tout d'abord, comme nous l'avons fait preuve, les caractéristiques similaires sont propres à la créativité de Nerval — elle est toute mosaïque (fragmentaire, collage); l'espace de ses œuvres matures et surtout le mini-cycle des sonnets «Chimères» est composé de quatre niveaux structurels et sémantiques: outre les événements de sa vie personnelle, nous fixons le contexte historique-social, mythologique et culturel-artistique. Deuxièmement, en tenant compte du fait que les «Chimères» n'ont pas provoqué résonance sociale et artistique grave au moment de la publication, il est difficile de parler de «l'innovation» significative de Celan parce que ces principes ont été appliqués par le poète anglais T. S. Eliot (1888 — 1965) dans son poème «La Friche» (en science ukrainienne domine la traduction tout à fait incorrecte «La terre aride» [50]); ainsi, «Fugue de la mort» (Todesfuge) (comme la manifestation de la manière créative la plus élevée de de Celan) n'est que le dernier maillon de la triade de l'innovation artistique et poétique («Les Chimères» → «La Friche» → «Fugue de la mort»). Prenant en considération tout cela et un fait évident que l'intertextualité appartient aux caractéristiques principales précisément de la culture de la XXe siècle, notons que l'œuvre mûre de Nerval est l'un de ses prototypes.

LA BIBLIOGRAPHIE

1. Наливайко Д. С., Шахова К. О. Зарубіжна література ХІХ ст. // Доба романтизму: [навч. підр. для студ. вищ. навч. закл] / Д. С. Наливайко, К. О. Шахова. — К.: Заповіт, 1997. — 464 с.
2. Нерваль Жерар де. Мистические фрагменты / Жерар де Нерваль; [пер. фр. и сост. Ю. Н. Стефанов; вступит. статья и коммент. С. Н. Зенкина]. — СПб.: Изд. Ивана Лимбаха, 2001. — 536 с.
3. Nerval Gérard de. Œuvres / Gérard de Nerval / [sommaire biographique, étude, notes par H. Lemaître; illustrée de 23 reproductions]. — P.: Garnier Freres, 1966. — 988 p.
4. Элиаде Мирча. Аспекты мифа / Мирча Элиаде; [пер. с фр. и предисл. Е. Строгановой]. — М.: Инвест-ППП, 1995. — 239 с.
5. Грабович Григорій. Шевченко, якого не знаємо (з проблематики символічної автобіографії та сучасної рецепції поета) / Григорій Грабович. — К.: Критика, 2000. — 317 с.
6. Элиаде Мирча. Мифы, сновидения, мистерии / Мирча Элиаде; [пер. с фр. А. П. Хомика]. — М.: Рефл-бук, Ваклер, 1996. — 288 с.
7. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста / Ю. М. Лотман. — Л.: Наука, 1972. — 272 с.
8. Literature: the English Tradition. — New Jersey: Prentice Hall Edition, 1989. — 1465 p.
9. Словник іншомовних слів / [за ред. О. С. Мельничука; 2-е вид., доп., випр.]. — К.: Головна редакція УРЕ, 1985. — 970 с.
10. <http://psylib.org.ua/books/zelin02/txt04.htm>.
11. Хаткина М. А. Мифы Древнего Египта / М. А. Хаткина. — Донецк: ООО БАО, 2005. — 96 с.
12. Апулей Луций. Метаморфозы, или Золотой осел: [роман] / Луций Апулей; [пер. с латыни М. Кузмина, статья и коммент. А. Пиотровского]. — Минск: Белгосиздат, 1938. — 274 с.
13. Didier Béatrice. Nerval et la philosophie des Lumières. Nerval: une poétique du rêve / Béatrice Didier. — P.: Champion, 1989. — 231 p.
14. Tritsmans Bruno. Les secretes d'Octavie. Nerval: une poétique du rêve / Bruno Tritsmans. — Bruxelles: Libre de Bruxelles, 1986. — 253 p.

15. Жужгина-Аллахвердян Т. Н. Мифология художника-творца в творчестве Жерара де Нерваля / Т. Н. Жужгина-Аллахвердян // Від бароко до постмодернізму. Збірник наукових праць. — Вип. 8. — Дніпропетровськ: Вид. ДНУ, 2005. — С. 59-64.
16. <http://www.anthologie.free.fr/anthologie/musset/nouvelle04.htm>.
17. http://dacjosvale.free.fr/biblio/nodier_05.htm.
18. Кайуа Роже. Чары и проблемы снов / Роже Кайуа; [пер. с фр. С. Зенкина] // Иностранная литература. — №12. — М., 2003. — С. 126-150.
19. Фуко Мишель. История безумия в классическую эпоху / Мишель Фуко; [пер. с фр. И. К. Стаф]. — СПб.: Книга света, 1998. — 576 с.
20. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. / [гл. ред. С. А. Токарев]. — М.: Сов. энциклопедия, 1991. — Т. 2. К-Я. — 720 с. с илл.
21. Біблія, або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту; [із мови давньоєврейської та грецької на українську наново перекладена]. — Торонто: Вид. Українського біблійного товариства, 1990. — 959+296 с.
22. Хейзинга Й. Осень средневековья: исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах / Й. Хейзинга; [пер. с нидерл. В. В. Ошиса]. — М.: Наука, 1988. — 469 с.
23. Данте Алиг'єрі. Vita nova. Нове життя / Алиг'єрі Данте; [перекл. з італ. М. Бажан, І. Драч, В. Житник, Д. Павличко, А. Перепадя]. — К.: Дніпро, 1965. — 136 с.
24. Элиаде Мирча. Миф о вечном возвращении / Мирча Элиаде; [пер. с фр. Е. Морозовой и Е. Мурашкинцевой]. — СПб.: Алетейя, 1998. — 250 с. — (Миф, религия, культура).
25. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. / [гл. ред. С. А. Токарев]. — М.: Сов. энциклопедия, 1991. — Т. 1. А-К. — 671 с. с илл.
26. Юнг К. Г. Алхимия снов. Четыре архетипа / К. Г. Юнг; [пер. с англ. и посл. СЕМИРЫ]. — СПб.: Алетейя, 1997. — 351 с.
27. Pichois Cl., Brix M. Gérard de Nerval / Cl. Pichois, M. Brix. — P.: Fayard, 1995. — 502 p.
28. Littérature: Moyen Age, XVI siècle: [textes]. — P.: Nathan, 1988. — 512 p.
29. Мироненко Л. А. Художественный мир «личного романа» от Шатобриана до Фромантена [науч. ред. М. Г. Сенив] / Л. А. Мироненко. — Донецк: Донецкий гос. ун-т, 1999. — 236 с.
30. Humphrey George René. L'esthétique de la poésie de Gérard de Nerval / George René Humphrey. — P.: Nizet, 1969. — 286 p.

31. <https://ru.wikipedia.org/wiki/Видения>.
32. http://blake.sacrum.ru/poem_marriage.htm.
33. Малларме Стефан. Вірші та проза / Стефан Малларме; [перекл. з фр. та упоряд. М. Москаленка; передм. Д. Наливайка]. — К.: Юніверс, 2001. — 240 с.
34. <http://nkj.ru/archive/articles/1089/>.
35. Richer Jean. Nerval au royaume des archétypes / Jean Richer. — P.: Lettres modernes, 1972. — P. 12.
36. Abaclar Camille. Je suis le tenebreux (101 avatars de Nerval) / Camille Abaclar. — P.: qui ntette, 2002. — 142 p.
37. http://www.univ-paris8.fr/deleuze/article.php?id_article=68.
38. <http://semen.revues.org/document2147.html>.
39. Rhodes S. A. Gérard de Nerval: Poet, Traveler, Dreamer / S. A. Rhodes. — NY: Philosophical Library, 1951. — 416 p.
40. Vigny Alfred de. Le Mont des Oliviers. Les Destinées / Alfred de Vigny. — P.: ed. La Pleiade Gallimard, 1986. — Т. 1. — P. 236-251.
41. <http://www.nationalgeographic.com/lostgospel/>.
42. Фрейд Зигмунд. Мойсей и монотеизм / Зигмунд Фрейд; [пер. с нем. А. Хомика]. — М.: Наука, 1993. — 98 с.
43. http://www.zpu-journal.ru/zpu/2007_3/Kudriavtseva/37.pdf.
44. Франко І. Я. Перехресні стежки: [повість] / І. Я. Франко. — К.: Дніпро, 1983. — 367 с.
45. Двадцять австрійських поетів ХХ сторіччя: поезія; [пер. з нім. мови і упоряд. О. Жупанський; передм. Д. Наливайка]. — К.: Юніверс, 1998. — 224 с. з іл.
46. http://tarot.indeep.ru/history/history_tarot.html.
47. Гадамер Ганс-Георг. Істина і метод. Основи філософської герменевтики / Ганс-Георг Гадамер; [переклади з німецької]. — К.: Юніверс, 2000. — Т. 1. — 464 с.; Т. 2. — 478 с.
48. http://www.judaica.kiev.ua/Eg_17/Egupez17-08.htm.
49. Данте Аліг'єрі. Божественна комедія: [поема] / Аліг'єрі Данте; [перекл. з італ. і комент. Є. А. Дроб'язка; передм. О. Б. Алексеєнко; іл. В. В. Петрова; худож.-оформлювачі Б. П. Бублик, С. І. Правдюк]. — Х.: Фоліо, 2004. — 607 с. — (Б-ка світової літ.).
50. https://uk.wikipedia.org/wiki/Томас_Стернз_Еліот.