CORRESPONDANCES INTERIEURES DANS EL DESDICHADO DE GERARD DE NERVAL

Bloju Cristina Loredana
Universitatea din Piteşti, Facultatea de Ştiinţe ale Educaţiei

Résumé : *Le poème est un ensemble de propositions ordonnées entre elles selon une algèbre rigoureuse. „El Desdichado", l'une des créations fondamentales de Gérard de Nerval, est l'image exemplaire de la manière dont les quatrains et les tercets se mirent les uns dans les autres relevant un foisonnement de relations syntaxiques, lexicales et sémantiques. Ce sonnet finit par donner l'impression d'un organisme autonome qui vit de ses rapports internes.*

En même temps, on assiste à un exercice de la mémoire qui remonte dans le passé à des profondeurs d'au-delà à la quête de sa propre identité ou de la femme aimée.
Mots-clés : *quatrain, sonnet, tercet*

„El Desdichado exerce une séduction d'un type particulier sur l'esprit en lui imposant une évidence dont il lui dénie la compréhension. Qui ne s'est pas senti fasciné par ce chant qui se modulait en lui, et désemparé face à ces phrases respectueuses de la syntaxe et de la prosodie, qui, trop claires, ne livraient pas leur secret". [1]

Au seuil du recueil *Les Chimères*, ce sonnet évoque la quête du sujet poétique qui s'interroge, par l'intermédiaire des figures légendaires et des personnalités illustres, sur sa propre identité et sur sa permanence. Mais ce qui frappe, au fur et à mesure que l'on avance dans la lecture de cette poésie fondamentale c'est la manière dont les quatrains et les tercets renvoient les uns aux autres créant un foisonnement de relations syntaxiques, lexicales et sémantiques.

Nerval respecte les implications de la forme fixe qu'il a adoptée – le sonnet – et réalise un parallélisme formel entre les quatrains et les tercets. Le **thème de la dualité** unit le système des quatrains à celui des tercets, tout en gardant une forme statique dans le premier et une autre forme dynamique dans le second. Les quatrains tendent à se refermer sur eux-mêmes opposant en deux tableaux distincts, deux styles de vie auxquels le JE ténébreux et mélancolique, prisonnier du tombeau ne peut pas participer. Le thème de la distance produit une séparation entre le moi présent, celui d'un temps aboli (vers 1-4) ou celui d'un espace perdu et lointain (v5-8).

Le parallélisme et le caractère complémentaire des quatrains se confirment et se précisent dès que l'on compare entre eux les vers correspondants. La fleur et l'étoile se répondent au début du troisième vers de chaque strophe. Le vers 2 et le vers 6 contiennent des noms géographiques et associent l'eau et la terre. Dans le premier cas il s'agit d'une „terre des eaux" desséchée – „*L'Aquitaine*" *;* dans l'autre, la mer et la montagne sont réunis par le paysage italien, continuant de relier les deux éléments. Il est évident que l'impératif „*Rends-moi*", situé à l'attaque du vers 6, traduit l'aspiration à compenser la perte annoncée par le participe „*abolie*", à la rime du vers 2.

Les premiers vers des quatrains marquent une double analogie :

- **thématique** : il y a trois types de relations : je-nuit „*Ténébreux-Tombeaux*", je-femme „*Veuf-Toi qui*", l'expression d'un état d'âme „*Inconsolé-Consolé*" ;
- **sonore :** les deux mots de la rime „*Inconsolé-Consolé*" changent la relation du moi avec la **nuit** - l'adjectif substantivé „*Ténébreux*" met en évidence une nuit intériorisée, tandis que la nuit du second quatrain est épaisse et extérieure au moi ; et avec la **femme** - le mot „*Veuf*" l'évoque négativement elle n'étant pas

BDD-A5452 © 2006 Universitatea din Piteşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 01:56:12 UTC)

nommée au vers 1 et son absence est donnée relativement au moi, tandis que dans le vers 5 la femme est désignée par le pronom personnel „*Toi*", comme une personne présente à laquelle on s'adresse et c'est de ce „*Toi*" qui l'a déjà consolé que le JE attend son salut, son être. A un JE vivant, ténébreux et veuf par la mort de l'Aimée („c'est la mort dans la vie"[2]) succède un moi mort qui implore au toi féminin qu'il lui apporte la vie dans la mort.

Cette dépossession et cette affliction, le titre les suggérait déjà : „*El Desdichado*", que l'on traduit par „le Déshérité", signifie en espagnol „*le malheureux*". L'expression vient du roman de Walter Scott, „*Ivanhoé*" (1819), où cette devise orne le bouclier d'un mystérieux chevalier masqué dépossédé par le roi d'un château qu'il tenait de Richard Cœur de Lion et qui n'est autre que le héros lui-même. Ce titre, dans son ambivalence, éclaire le poème. L'identité est l'objet d'énigme et de nostalgie.

Si la „*Tour*" du premier quatrain représente la synecdoque du **château** (demeure du seigneur, du Prince d'Aquitaine), symbole temporel de la permanence, garantie visible de la continuité qui lie l'individu au passé et à l'avenir par l'intermédiaire de sa race, le „"*Tombeau*" c'est l'image du temps arrêté et de l'histoire interrompue du JE, préconisée d'ailleurs dès le premier quatrain par l'expression la „*Tour abolie*"- image de la noblesse déçue.

L'„*Etoile*" d'habitude envisage une image du devenir et un symbole de l'éternité, mais elle y est associée à la „*tour*" illustrant ainsi la dimension verticale de l'être doublement aboli par la chute de la tour et par la mort de l'étoile. Elle est mise en relation avec la „*Fleur*" du second quatrain – deux aspects d'une réalité unique, celle de la femme aimée, du TOI perdu. On y découvre même une similitude de position des deux mots-femme : ils occupent la place centrale de la série ternaire des images de l'absence („*tour abolie-**étoile** morte-luth constellé*" *;* „ *Rends-moi le Pausilippe et la mer d'Italie-**la fleur**-la treille où le Pampre à la rose s'allie*"). Le sujet solitaire éprouve donc une double perte : celle d'une **femme aimée** - dès l'ouverture, les trois adjectifs substantivés placent le poème sous le signe du deuil et de la désolation, par leur sémantisme (absence de lumière, d'amour et d'espoir) et par l'usage de l'article défini qui leur confère un caractère définitif. Et celle d'un **objet symbolique** (la „*tour*", l'„*étoile*" et le „*luth*" dans le premier quatrain ; la „*fleur*" et la „*treille*" dans le second) ou **d'un lieu** (le „*Pausilippe*", montagne située dans la baie de Naples, pilier cosmique qui met en relation les niveaux superposés de l'univers assurant l'ordre du monde et la „*mer d'Italie*"). L'association du Pausilippe et de la mer d'Italie réalise une union entre la terre et l'eau, union présente dans chaque strophe du poème : l'Aquitaine (pays des eaux), la grotte où nage la Syrène, l'Aquéron (fleuve souterrain).

Le „*luth*", attribut mythique du poète, annonce la „*lyre d'Orphée*" des derniers vers. Mais sur ce luth il n'y a pas de chant à moduler, contrairement au vers 13, car il porte la marque du deuil : il porte le "*Soleil noir* de la *Mélancolie*", allusion à la gravure de Dürer, „*Melancholia*". Dans „la doctrine du génie saturnien"[3], que Nerval connaissait sans doute et qui s'est trouvé à l'origine de la création de Dürer, la mélancolie est absolument nécessaire pour faciliter l'accès aux états exceptionnels dont le rêve et l'ardeur amoureuse sont les premiers degrés ; elle est la condition de la vision.

La „*treille*" et le „*Pampre*", signes de Bacchus, font allusion aux initiations antiques. L'alliance de la „*Rose*" et du „*Pampre*" illustre le mariage mythique de Bacchus et d'Ariane – image de l'amour pur que le poète s'efforce de reconquérir.

BDD-A5452 © 2006 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 01:56:12 UTC)

Au parallélisme thématique des deux quatrains s'ajoute la similitude des chaînes sonores – l'identité des dernières syllabes : **-lie**, **-lés**. L'alternance des rimes (abab), contraire à la tradition, rétablit au niveau de la prosodie une continuité dynamique qu'excluait la symétrie des oppositions. Dans chacun des premiers hémistiches on découvre une prédominance des sons –ui, -t, -b : „*Je suis le Ténébreux – Dans la nuit du Tombeau*". En prolongeant jusqu'au seuil du second quatrain les thèmes de la nuit mélancolique et de la mort, le poète réalise le passage d'une strophe à l'autre.

Dans le premier quatrain la relation au moi s'exprime par l'entremise de la dépendance grammaticale („*Le Prince d'Aquitaine à la Tour abolie*") ou de l'adjectif possessif de la première personne („*ma seule étoile, mon luth*") ; dans le second quatrain les choses ont un être, une substance propre et le moi espère de les trouver grâce à l'intervention médiatrice d'un toi féminin. Les deux quatrains illustrent deux façons de penser la relation entre les deux pôles : moi-monde. La discontinuité qui assure l'unité de la première série d'images est surmontée par l'instauration d'une répétition dans le second quatrain afin d'accéder à un monde paradisiaque de la conjonction symbolisé par le paysage napolitain et les Jardins du Vatican.

Les deux tercets sont ouverts l'un sur l'autre : séparés par trois points de suspension, ils sont réunis par la copule ET. Ils comportent des références explicites à la mythologie et à la légende. „Le passage du premier au second tercet marque un progrès dans le sens d'une synthèse finale".[4]

Le vers 9, la seule question du poème, est celui où s'articule le poème. Il marque le fait que la réflexion ait changé de plan, correspondant à un recommencement puisqu'il reprend le thème de l'identité du début du sonnet. Il transforme l'affirmation catégorique du premier vers „*Je suis*", la certitude de son identité, en une alternative dubitative. D'ailleurs le poème est organisé autour des ces deux propositions symétriques.

Au vers 9, décisif dans le déroulement du sonnet, le sujet hésite entre une **quadruple identité**. Ces noms propres renvoient à des couples d'amants malheureux, soumis à un interdit, un secret :

- le dieu Amour dans la mythologie grecque aime la mortelle Psyché et il ne peut la retrouver chaque nuit qu'à condition qu'elle ne le regarde jamais ;
- le dieu Phoebus (Apollon) est amoureux de la nymphe Daphné, mais il ne pourra jamais la posséder : elle est transformée en laurier ;
- Lusignan, époux de la fée Mélusine dans la légende médiévale, ne peut voir sa femme les jours où, pour expier une faute, elle est métamorphosée en serpent ;
- Biron, compagnon d'Henri IV, fut vainement amoureux de la reine.

Par ces figures légendaires, le sujet se retourne encore à la **contradiction** et à l'**incertitude** : Phoebus (ce surnom signifie „*l'étincelant*") désigne-t-il ici le dieu du soleil, Apollon ou s'agit-il de Gaston Phoebus, comte de Foix auquel Nerval s'est parfois identifié ? De même, Biron est-il cet amiral décapité sous Henri IV ou bien Lord Byron ? Le poème met face à face deux divinité mythologiques (Amour, Phoebus) et deux mortels (Lusignan, Biron).

Ces couples de personnages désignent aussi une opposition Jour-Nuit : Biron et Lusignan sont des êtres solaires, fils du soleil, tandis que Amour et Phoebus sont des êtres nocturnes associés à la nuit sans étoile, celle du tombeau du second quatrain. En même temps, Amour et Lusignan ont comme élément commun leur aventure amoureuse et le fait qu'ils sont des amants nocturnes appartenant à la vie souterraine et liés à la sirène ; Phoebus et Biron sont des amants solaires associés à la reine.

BDD-A5452 © 2006 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 01:56:12 UTC)

L'identité se définit ici par comparaison avec des modèles mythiques et historiques et par rapport à certains épisodes d'une existence passée : le baiser de la reine, le séjour dans la grotte et la descente aux enfers.

Les vers 10-11, séparés par point-virgule, juxtaposent deux figures féminines : la „*Reine*" qui renvoie au premier quatrain et la „*Syrène*" rattachée au second. On retrouve au vers 10, comme à la première strophe, les figures de la hauteur („*front*" qui s'inscrit dans la série „*prince, tour, étoile*"), la vision orientée vers soi (MON front) et l'ordre du signe (le „*rouge*" est ici le sceau de l'amour de la reine qui doit maintenir la continuité entre le moi et celle qui est la garante de l'être aimé interrompue par l'absence de la reine). Le mot „*encor*" rétablit la continuité précédemment niée par les mots „*veuf, abolie, morte*".

De même, on reconnaît au vers 11 des composantes du second quatrain : les symboles de l'intimité (la „*grotte*" appartient à la même sphère que „*tombeau*" ou „*treille*") et le thème de la conjonction dans un espace du monde extérieur. La „*grotte*" c'est un espace associé à l'Amour qui réalise l'union de l'eau et de la terre, en rappelant du Pausilippe et de la mer d'Italie. On assiste à une double parenté entre les vers 11-5-8 : l'antithèse *grotte-tombeau* et l'analogie *grotte-treille* ; réunion du passé composé en un seul vers „*toi qui m'as consolé ; j'ai rêvé*" et du présent duratifs „*où la Rose s'allie ; où nage la Syrène*".

Ces femmes incarnent donc les deux visages de l'inspiration poétique pour Nerval : la face lumineuse du passé, sous le signe d'un certain romantisme et la face nocturne d'une poésie élaborée dans le voisinage de la folie, après 1841. Si les figures féminines des tercets peuvent être rattachées aux légendes précédentes („*le baiser de la Reine*" à Biron, la „*Syrène*" et la „*Fée*" à Lusignan), elles ramènent surtout à l'activité poétique : l'étoile comme allégorie de l'idéal poétique, le baiser de la reine comme signe d'élection et le chant de la sirène comme appel à l'inspiration.

Le deuxième tercet s'ouvre avec le thème du voyage victorieux aux enfers „*Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron*:". On peut voir là une allusion biographique aux crises mentales de 1841 et 1853, que Nerval désignait lui-même comme „des descentes aux Enfers". Orphée passe de la vie à la mort (pour rejoindre la femme, nouvelle Eurydice, dans „*la nuit du Tombeau*") et de la mort à la vie : la résurrection est suggérée par l'adjectif „*vainqueur*". L'Orphée nouvel est Nerval lui-même qui a affronté la nuit chtonienne des enfers pour retrouver la sainte et la fée. Il fait tour à tour l'entreprise d'Orphée (la recherche de son Eurydice- image de son âme) et de Pollux (recherche de l'autre moitié de lui-même – son double). Par l'identification de Nerval à Orphée on assiste à une conciliation des contraires qui s'harmonisent en lui : culture et nature, vie et mort, masculin et féminin.

La poésie centrée sur le moi („*mon luth*") s'est élevée à l'impersonnalité („*la lyre d'Orphée*") assumant une valeur intemporelle et religieuse. Le JE initial, mélancolique, condamné à l'errance dans la nuit ténébreuse de l'absence s'oppose au JE impersonnel de la fin. Un parallélisme avec le premier quatrain est évident : l'image de la „*lyre d'Orphée*" reprend en la transformant l'image du „*luth constellé*" ; les sonorités de l'„*Achéron*" ne vont pas sans évoquer celles d'„*Aquitaine*" ; „ *tour à tour*" institue un jeu de mots significatif quand on le compare à la „*tour abolie*".

Par rapport au couple sirène-fée, le couple reine-sainte appartient à la même sphère culturelle et céleste, mais la première habite le monde des vivants, tandis que la seconde hante celui des morts. Une distance pareille sépare la sirène qui nage dans la grotte de la

BDD-A5452 © 2006 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 01:56:12 UTC)

fée dont les cris ne résonnent, selon la légende, qu'après sa disparition. „*Les soupirs de la sainte et les cris de la fée*" ne s'opposent pas en tant que faible et fort, mais comme intime et extérieur. Deux niveaux cosmiques distincts sont mis en relation grâce à l'analogie des contradictions propres à chaque plan.

Le thème du destin recouvre celui de l'amour car le problème de l'amour se pose toujours, chez Nerval, en termes de destin. Dans les quatrains il s'agit d'une perte de l'être, du temps, de l'espace par la perte ou l'absence de l'être aimé („*Je suis le Veuf – ma seule Etoile est morte – Rends-moi…la fleur qui plaisait tant à mon cœur désolé*"). Dans les tercets on assiste à un jeu symétrique de questions et de réponses qui conduit à une unité entre moi et l'être aimé.

Le deuxième tercet et le premier quatrain présentent, eux aussi, une analogie de **thèmes** : les **profondeurs terrestres** – „*l'Achéron, tour à tour*" et les **hauteurs célestes** – „l'*Aquitaine, la tour abolie*" ; et d'**images** – le poète veuf : „*luth, lyre, étoile morte, Orphée*". Le vers final a un caractère ambigu, invitant au prolongement de la méditation et ouvrant sur le début du sonnet. La victoire sur les enfers est annulée dans le présent par l'affirmation avec laquelle s'ouvre le poème „*Je suis*"**.** Le sonnet se referme sur lui-même, l'image du cercle ou du cycle commandant la composition du poème.

On est en face d'une structure interne très élaborée : le premier quatrain affirme une quadruple identité. Dans le deuxième quatrain, le JE demande la restitution de 4 objets perdus. Dans les tercets, il envisage 4 identités successives et il évoque 4 personnages féminins. Un seul nom échappe à ce système d'échos : Orphée dont la lyre établit poétiquement l'harmonie menacée. On peut noter aussi la prépondérance des marques personnelles de la **première personne :** celles du pronom sujet ou objet et surtout des adjectifs possessifs qui renvoient à des objets symboliques : l'„*étoile*", le „*luth*" – comme métaphores de la femme et de la poésie ; ou par synecdoque, au sujet lui-même : „*mon coeur, mon front*". Face à se JE qui tente de se qualifier, se représenter, se définir, un TU apparaît dans le deuxième quatrain „*Toi qui m'as consolé…Rends-moi*". Sa place après la césure du vers 5, en tête du second quatrain, incite à le rapprocher de l'adjectif „v*euf*", symétriquement placé après la césure du vers initial. Ce „*toi*" évoque la femme défunte dont le veuf déplore douloureusement la perte et qu'il appelle comme médiatrice.

A la question „*Suis-je Amour ou Phoebus ?…Lusignan ou Biron ?*" Nerval répond ainsi : „J'ai été Biron ; J'ai été Lusignan…*Et* j'ai agi – sur un plan religieux – comme *Orphée*, c'est-à-dire, *tort à tour* comme *Phébus* et comme *Amour*".[5]

---

[1] Geninansca,J., *Une lecture de El Desdichado*, Archives des Lettres Modernes, Paris, 1965 ;
[2] Geninansca, J., op. cit., p44;
[3] Richer, J., *Nerval : Expérience et création*, Hachette, Paris, 1987, p.559 ;
[4] Geninansca, J., op. cit., p.46;
[5] idem, p. 52;

BIBLIOGRAPHIE:

Nerval, G. de, *Œuvres choisies*, Humanitas, Bucureşti, 1995;
Bonnefoy, Y., *Le poète et le flot mouvant des multitudes,* Bibliothèque Nationale de France, Paris, 2003;
Geninansca,J., *Une lecture de El Desdichado*, Archives des Lettres Modernes, Paris, 1965 ;
Richer, J., *Nerval : Expérience et création*, Hachette, Paris, 1987, p.559
Pillu, S., *Poésies*, Nathan, Paris, 2001 ;

BDD-A5452 © 2006 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 01:56:12 UTC)