

Le rituel chez Gérard de Nerval : carnavalesisations et ratages

Julie Couture

Mémoire

présenté

au

Département d'études françaises

comme exigence partielle au grade de  
maîtrise ès Arts (Littératures francophones et résonances médiatiques)  
Université Concordia  
Montréal, Québec, Canada

Novembre 2012

© Julie Couture, 2012

UNIVERSITÉ CONCORDIA

École des études supérieures

Nous certifions par les présentes que le mémoire rédigé

par Julie Couture

intitulé Le rituel chez Gérard de Nerval : carnalisations et ratages

et déposé à titre d'exigence partielle en vue de l'obtention du grade de

**Maîtrise ès Arts (Littératures francophones et résonances médiatiques)**

est conforme aux règlements de l'Université et satisfait aux normes établies pour ce qui est de l'originalité et de la qualité.

Signé par les membres du Comité de soutenance

\_\_\_\_\_ présidente (Sophie Marcotte)

\_\_\_\_\_ examinatrice (Sophie Ménard)

\_\_\_\_\_ examinateur (Sylvain David)

\_\_\_\_\_ directrice (Geneviève Sicotte)

Approuvé par : \_\_\_\_\_

Directeur du département ou du programme d'études supérieures (Philippe Caignon)

\_\_\_\_\_ 20 \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ Doyen de la faculté (Brian Lewis)

## RÉSUMÉ

Le rituel chez Gérard de Nerval : carnavalesisations et ratages

Julie Couture

Ce mémoire étudie selon une approche ethnocritique la présence du rituel dans trois œuvres de Gérard de Nerval : « Le roi de Bicêtre », « Sylvie » et « Jemmy ». La carnavalesisation des rituels, présentée sous forme de permutations, d'inversions et de parodies, mène à leur ratage. Cela entraîne inévitablement la liminalisation des personnages qui, incapables de franchir les phases de marge et d'accomplir les séquences rituelles, se retrouvent avec des problèmes identitaires et deviennent des personnages liminaires, évoluant en marge de la normalité. Ne pouvant acquérir le statut d'initié, les personnages se retrouvent associés à deux catégories, soit celle de non-initié ou de sur-initié (Scarpa, 2009). Bien que dans les deux cas le personnage soit incapable d'aller vers l'avenir et de s'accomplir, le statut de sur-initié lui fournit les outils nécessaires pour accompagner les autres dans leur cheminement initiatique. Ce mémoire aborde plusieurs thématiques typiquement nervaliennes, liées de près à la carnavalesisation, mais également représentatives du XIX<sup>e</sup> siècle, telles l'errance, la folie, le dédoublement, la mélancolie, la confusion entre le rêve et la réalité, et l'amour. L'analyse textuelle de ces thématiques évolue conjointement avec le repérage des procédés carnavalesques et mène à la confirmation du caractère raté des rituels, ce qui jette un nouvel éclairage sur l'œuvre nervalienne.

## ABSTRACT

### The Ritual in Gerard de Nerval's Works : Carnivalizations and Failures

Julie Couture

This thesis examines, by means of an ethnocriticism approach, the presence of rituals in three of Gerard de Nerval's works: "Le roi de Bicêtre", "Sylvie" and "Jemmy." The carnivalization of rituals, presented in the form of permutations, inversions and parodies, leads to their failure. This leads inevitably to the liminalisation of the characters: unable to cross the marginal phases and to perform the ritual sequences, they find themselves with identity problems and become liminal characters, evolving on the margins of normality. Unable to achieve the initiated status, the characters fall under two categories, that of non-initiated or over-initiated (Scarpa, 2009). Although in both cases the character is unable to go forward and accomplish initiation, the over-initiated status provides the character with the necessary tools to assist others in the initiation process. This thesis addresses several themes, mostly Nervalian, which are closely linked to carnivalization, but also representative of the 19<sup>th</sup> century, such as wandering, madness, recurrence, melancholy, the confusion between dreams and reality, and love. The textual analysis of these themes progresses concurrently with the identification of carnivalistic processes and leads to the confirmation of the failed character of the rituals, which sheds new light on Nerval's work.

## REMERCIEMENTS

Je souhaite d'abord remercier Geneviève Sicotte, qui a dirigé ce mémoire. Sans sa grande patience, sa disponibilité et son support, ce mémoire n'aurait jamais vu le jour. Merci de m'avoir accompagnée dans la passation de ce rite.

À mes parents, qui me soutiennent dans tout ce que j'entreprends, merci d'avoir fait de moi la personne que je suis et de toujours m'encourager à me dépasser. Merci aussi à Ariane, pour la belle complicité que nous avons développée au cours des années.

Finalement, un merci particulier à Michael, qui a foi en moi plus que moi-même.

## Table des matières

Introduction.....	1
L’ethnocritique.....	3
Rituels et liminalité.....	6
Démarche d’analyse.....	10
Chapitre 1 Folie et royauté.....	12
1.1. Carnavalesque et parodie.....	13
1.1.1. Inversions carnavalesques.....	16
1.2. Le pouvoir du peuple.....	21
1.3. Personnage liminaire.....	23
1.4. Attributs et signes du pouvoir.....	25
1.4.1. Les comportements du roi.....	26
1.4.2. Les lois somptuaires et les fonctions législatives du roi.....	28
1.5. Le rituel manqué.....	31
Chapitre 2 Le rituel du mariage dans « Sylvie ».....	38
2.1. La fête patronale.....	39
2.1.1. La couronne de lauriers.....	41
2.2. « Le voyage à Cythère » et les rites pré-nuptiaux.....	43
2.2.1. Le rituel des fiançailles.....	45
2.3. Le mariage chez la vieille tante et ses composantes.....	46
2.4. L’échec du rituel.....	53
2.5. Inversions carnavalesques et parodie.....	56
Chapitre 3 Jemmy, femme puissante.....	60
3.1. Le rouge prophétique.....	62
3.1.1. Jemmy, une femme-homme.....	63
3.1.2. Brouillages des rôles et des catégories.....	65

3.1.3. Double nuptialité.....	72
3.2. Errance et liminalité.....	78
Conclusion.....	82
Bibliographie.....	90

## Introduction

Dans le cadre de ce mémoire, je me propose d'analyser différents rites et rituels identifiables dans plusieurs récits de Gérard de Nerval. En décodant le fonctionnement de ces rites, leurs fréquents ratés ainsi que les causes de leur échec, je démontrerai pourquoi les personnages nervaliens peuvent être perçus comme des marginaux, ou selon le terme employé par Marie Scarpa (2009), comme des « personnages liminaires ». J'expliquerai pourquoi les séquences rituelles ne sont jamais complétées et par le fait même, pourquoi certains personnages sont d'éternels non-initiés ou sur-initiés. Je développerai ainsi mon hypothèse selon laquelle la ritualité nervalienne est essentiellement vouée à l'échec, entre autres par la carnavalisation de ce processus (Bakhtine, 1970). Pour ce faire, je baserai mes analyses sur une approche de type ethnocritique, telle que développée par Jean-Marie Privat (1994). J'accorderai également une importance non négligeable aux symboles sans toutefois me restreindre à leur caractère statique et définitif. Ils seront en fait pertinents, dans la mesure où ils suggèrent une certaine piste d'interprétation ancrée entre autres dans des perceptions culturelles et contiennent une charge métaphorique enrichissant la réflexion.

Pourquoi m'attacher au sujet des rituels? D'abord, parce que leur importance chez Nerval se manifeste dans plusieurs œuvres. Je pense entre autres au *Voyage en Orient* dans lequel on observe un exemple d'échec d'un rituel, soit celui du mariage entre Gérard et Saléma (Barthélemy, 1996). Le rituel est également fort présent dans l'ensemble des nouvelles constituant le recueil des *Filles du feu*. Il se trouve en fait abordé dans la plupart des écrits de Nerval et est régulièrement lié à une thématique de l'errance, qui, elle aussi, est récurrente dans l'œuvre de l'auteur.



Ce sont cependant les façons dont se manifestent et se présentent les différents rituels que je remarque initialement, plutôt que leur nature. En effet, rares sont ceux menés à terme ainsi que correctement et entièrement accomplis. C'est ce qui m'a amenée à me pencher sur le sujet du ratage, qui me semblait constituer une véritable problématique.

Le corpus de mon mémoire est composé de trois récits issus de deux recueils différents : « Le roi de Bicêtre », qui parut pour la première fois en 1839 dans le journal *La Presse* sous le titre de *Biographie singulière de Raoul Spifame, seigneur des Granges*, avant d'être ajouté au recueil des *Illuminés* en 1852; « Sylvie », dont le texte fut d'abord publié en 1853 dans *La revue des deux mondes*, pour ensuite être annexé aux *Filles du feu* en 1854; et finalement « Jemmy », traduction et adaptation par Nerval d'un texte en langue allemande, diffusé pour la première fois en 1843 dans *La Sylphide*, puis en 1847 dans *Le Journal du dimanche* sous le titre de *Jemmy O'Dougherty*. « Jemmy » fut annexée en 1854 au recueil des *Filles du feu*. Bien que ces textes se situent à des époques distinctes, des similitudes sont présentes entre eux, comme le rapport au rêve et à l'imaginaire, l'idée du double, la menace de la folie, le goût pour la fuite, l'errance et la récurrence des rituels. Ces trois nouvelles montrent bien comment les rituels résultent *presque* toujours en un échec. Presque, puisque le seul texte de mon corpus qui montre un rituel réussi est « Jemmy » qui n'est pas un texte original de Nerval, mais bien une traduction faite par l'auteur. Néanmoins, malgré les nombreuses carnavalesisations, les séquences rituelles apportent une structure à ces textes, en fournissant une logique aux trames narratives. Les rituels, bien que parfois cachés ou inversés, ponctuent donc l'ensemble de ces récits de Nerval.

Cette incapacité à présenter des épisodes rituels réussis est parfois liée de près à l'errance, thème fort chez Nerval. En effet, les personnages nervaliens se retrouvent souvent dans des situations d'errance, physique ou psychologique, provoquées par des passions amoureuses douloureuses ou par la quête infructueuse de la femme idéale. D'ailleurs, bien que l'errance

nervalienne puisse être spatiale, elle est plus souvent psychologique et engendre parfois la folie. On pense entre autres aux personnages de fous, d'illuminés, que sont Raoul Spifame et Claude Vignet. L'errance est aussi parfois représentative d'une faute morale : elle survient alors lorsque les personnages se trompent ou prennent une mauvaise décision, comme le personnage anticonformiste de l'abbé de Bucquoy, dont le comportement rebelle n'est aucunement conforme à sa vocation religieuse. Ce thème est lié de près à une certaine marginalité, qui fait des personnages de Nerval des êtres liminaires. Le qualificatif d'illuminé renvoie d'ailleurs directement à l'idée d'une certaine marginalité et d'une non-conformité, ce qui selon moi permet également à Jemmy de porter ce qualificatif, puisqu'elle est une pionnière. L'hypothèse d'un lien existant entre l'errance et le rituel conduit à cette idée de liminalité, qui touche tous les personnages principaux de mon corpus. Ce caractère liminaire influence ou détermine aussi la façon que ceux-ci ont de se déplacer et d'aborder les différents rituels. Ainsi, les personnages errants de Nerval sont à maintes reprises attirés par des endroits qui sont porteurs de sens et propices à héberger des rituels.

### **L'ethnocritique**

Je vais appuyer mon analyse sur l'approche ethnocritique. Il s'agit d'une démarche relativement jeune « qui, au sein des études littéraires, a pour objectif d'articuler une poétique de la littérature et une ethnologie du symbolique. Elle analyse la polyphonie culturelle constitutive des œuvres » ([www.ethnocritique.com](http://www.ethnocritique.com)). La théorie ethnocritique repose essentiellement sur deux postulats : elle veut faire ressortir les enjeux culturels présents dans les textes littéraires et porter une attention particulière aux interactions existant entre les différents traits culturels de ces œuvres. Je vais ainsi m'intéresser à la place occupée par des rituels comme l'intronisation, le mariage, les rites de passage de la maturité ou la maîtrise de la sauvagerie dans les récits de

Nerval. Les analyses que propose l'approche ethnocritique ne sont jamais décontextualisantes, puisque « les cultures ne sont pas transhistoriques » (Drouet, 2009, p. 16). D'ailleurs, « la littérature n'a pas statut de document historique » (Scarpa, 2009, p. 6). En d'autres mots, l'ethnocritique étudie les données ethnologiques sans procéder à des interprétations modernes, qui entraîneraient alors des « anachronismes culturels », selon le terme utilisé par Guillaume Drouet (Drouet, 2009, p. 17).

L'approche de Bakhtine semble aussi, au-delà des concepts clefs de sa théorie, la carnavalisation par exemple, annoncer l'ethnocritique. Bakhtine entend mettre au jour dans l'œuvre de Rabelais les sources comiques populaires médiévales l'ayant influencée, et pallier ainsi les interprétations erronées et décontextualisantes modernes : « Le *type* particulier de *l'imagerie comique*, unique dans sa diversité, propre à la culture populaire du Moyen Âge [...] est demeuré incompris. Je me livrerai donc à une analyse qui, si elle s'appuie sur des données culturelles, est d'abord et avant tout soucieuse de la forme littéraire » (Bakhtine, 1970). L'ethnocritique accorde aussi une attention particulière aux cultures populaires, sans nécessairement les considérer comme aliénées ou aliénantes. Par ceci, j'entends qu'elle ne porte pas de jugement sur les cultures populaires, et ce même quand elles sont placées en opposition avec la culture savante ou dominante. J'accorderai une place importante à cette dimension puisque plusieurs des personnages des textes à l'étude sont des témoins ou des représentants de la culture populaire. Par contre, je placerai continuellement les deux cultures en coexistence, en opposition et en lutte. En effet, je montrerai comment, par des effets de carnavalisation, des personnages appartenant aux niveaux subalternes de la société accèdent à la culture savante ou la transforment. Dans cette optique, j'expliquerai comment ce concept s'adapte à tous les types de cultures. Je pense entre autres au personnage de Jemmy, qui appartient à la culture populaire mais qui est, aux yeux des sauvages, beaucoup plus qu'une simple femme de cultivateur. On verra

d'ailleurs que l'opposition entre la culture populaire et la culture savante se dessine dans ce texte sous la forme de la dualité du monde civilisé/monde sauvage. Privat (1994) aborde ce problème du découpage dichotomique qui sépare la culture savante de la culture populaire et présente la possibilité de cultures dominantes et de cultures dominées. Il affirme que des mouvements existent entre ces deux catégories. En d'autres mots, certains phénomènes culturels typiques des niveaux supérieurs de la société peuvent atteindre les niveaux subalternes, et inversement, sans toutefois jamais conserver leur intégrité puisqu'ils sont alors carnavalesqués et dynamisés (Privat, 1994). À partir de ce moment, il est possible d'introduire la notion de carnivalesque, développée par Bakhtine (1970), qui permet de comprendre les permutations des statuts identitaires ainsi que des composantes des rituels.

Les récits du XIX<sup>e</sup> siècle sont des corpus particulièrement intéressants pour l'analyse ethnocritique. En effet, la situation historique de ce siècle, époque charnière entre la tradition et la modernité, ainsi que le désir qu'ont eu les auteurs de traduire la réalité dans leurs œuvres, font que ces récits placent des faits de culture et de mœurs au cœur de leur propos. Ces récits deviennent en quelque sorte des témoignages critiques de la vie de l'époque, tant au niveau individuel qu'au point de vue social et politique. Marie Scarpa (2009) explique bien pourquoi le récit moderne se prête aux analyses ethnocritiques. C'est qu'il se démarque du conte, genre qui respecte toujours les séquences rituelles, et qu'il raconte les conséquences affiliées à la distanciation face à l'ordre rituel. Ceci m'amène donc à définir les notions de rituels et de liminalité, qui seront continuellement sollicitées au cours de mes analyses, ainsi que la notion de personnage liminaire.

## Rituels et liminalité

Dans la perspective ethnologique et littéraire qui est la mienne, il est essentiel de bien comprendre les assises théoriques du rite et du rituel. L'analyse des rituels présents dans une œuvre littéraire peut apporter une compréhension supérieure de l'œuvre et de son propos. Selon Pascal Lardellier (2006), le rite consiste en la pratique vécue, alors que le rituel représente l'ensemble des étapes codifiant le rite. Par exemple, nous parlerons du rite du mariage et les différents éléments de celui-ci, comme l'échange des anneaux, feront partie de la séquence rituelle du mariage. Lardellier, qui aborde le rite et le rituel dans une perspective contemporaine, définit le rite comme « un ensemble de conduites individuelles ou collectives codifiées, ayant toujours un support corporel, une forte valeur symbolique pour ses acteurs et ses témoins, et fondé sur une adhésion mentale » (Lardellier, 2006, p. 7) . Il explique en outre que les rites « connaissent un déroulement intangible » (Lardellier, 2006, p. 4) . Ainsi, s'ils peuvent se transformer selon les époques et les sociétés, l'ordre, la structure même du rituel ne peut être modifiée sans entraîner un échec.

Le rite et le rituel sont à la fois singuliers et collectifs, comme le mentionne Scarpa (2009, p. 25). Ils doivent être intégrés par les individus pour avoir une efficacité sociale. Mais de façon générale, le rituel, chez les auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle, est représenté comme une agglomération de règles ou de célébrations caractéristiques d'une société ou d'un groupe particulier : c'est l'« [e]nsemble des cérémonies du culte en usage dans une communauté religieuse; [l']organisation traditionnelle de ces cérémonies » (Rey-Debove, 2001, p. 2231). L'individu peut, dans ce cadre, être agrégé ou avoir au contraire un statut problématique. Mentionnons que si le rite est souvent associé au christianisme, il peut aussi se rencontrer dans des contextes païens, voire laïques. C'est le cas par exemple de la ronde à laquelle participe le narrateur de « Sylvie » avec Adrienne et les autres jeunes filles, ou encore des différents rituels pratiqués par les

sauvages dans « Jemmy ». Pour Van Gennep (1981), les rites de passage accompagnent les individus et les sociétés dans les moments charnières de la vie et participent à toutes les métamorphoses des êtres. Thierry Goguel d'Allondans résume la façon dont Van Gennep définit les rites de passage :

Les rites interrogent notre rapport au sacré. Or le sacré ne peut se réduire à un espace étrié du religieux. L'homme est un être religieux indépendamment de son appartenance à une église ou une chapelle. Ses croyances multiples, contradictoires parfois, ses modes de vie, ses affiliations, ses rôles sociaux participent d'un imaginaire où affleurent les déplacements ou la métamorphose du sacré (Goguel d'Allondans, 2002, p.13).

Et de fait, bien que les rituels soient nombreux dans mon corpus, peu de références sont faites à la religion. Les éléments sacrés disparaissent ou se métamorphosent à un tel point que l'on peut croire qu'ils sont une des raisons de l'échec du rituel.

Il existe plusieurs catégories de rites, c'est d'ailleurs ce à quoi Van Gennep a consacré une bonne partie de ses recherches. Je retiendrai ici surtout *Les rites de passage* (1981), qui est son œuvre la plus connue. Pour Van Gennep, le rite se décompose en trois phases, qui permettent de mieux comprendre les phénomènes sociaux : la phase de séparation, la phase de marge ou liminaire et la phase d'agrégation. À chacune de ces phases sont associés des rites spécifiques. Dans un premier temps, Van Gennep présente les rites de séparation, qui entraînent toujours une coupure ou une cassure dans l'identité du futur initié. La phase de séparation entraîne ensuite l'individu dans la phase de marge, c'est-à-dire dans une situation liminaire, en lui enlevant quelque chose et par le fait même, en apportant des changements importants à son identité. Les rites de marge ou liminaires sont associés à la démarche initiatique. Cette phase de marge est en fait une période d'attente; l'individu se retrouve entre deux statuts. Par exemple, l'adolescence est considérée comme une phase de marge, puisque l'individu n'est plus tout à fait un enfant, mais qu'il n'est pas encore un adulte. C'est surtout à la phase de marge que je vais m'intéresser, puisque les personnages nervaliens la franchissent rarement, ce qui fait d'eux des personnages

liminaires : « la phase liminaire est dans le modèle van gennepien celle des épreuves et transformations où l'individu, écarté de son groupe et de son statut antérieur, joue la construction de son identité » (Scarpa, 2009, p. 27). D'ailleurs, on verra que la place accordée aux rituels est grande dans les textes de Nerval, mais que l'omniprésence de personnages liminaires va de pair avec l'insuccès de ces nombreux rituels.

Dans son article « Le personnage liminaire », Marie Scarpa introduit ce type de personnage qui, selon elle, est très présent dans le récit moderne. Elle développe la notion de personnage liminaire en caractérisant d'abord celui-ci comme un prisonnier de la phase de marge : « L'individu en position liminale [...] se trouve dans une situation d'entre-deux » (Scarpa, 2009, p. 28). Il n'est donc pas l'individu qu'il était, mais n'est pas encore celui qu'il pourrait être. La particularité du personnage liminaire, c'est qu'il ne franchira jamais cette étape. Par le fait même, il demeurera un non-initié et parfois même, deviendra un « sur-initié » (Scarpa, 2009). En effet, le personnage liminaire qui est témoin et qui participe souvent aux parcours initiatiques des autres, leur permettant d'accéder à l'étape de l'agrégation, développe des savoirs qui peuvent en faire un sur-initié. C'est le cas avec le personnage de Jemmy qui, en amenant les Indiens à sortir de la sauvagerie, demeure liminaire dans le monde civilisé. Le narrateur de « Sylvie » se retrouve également dans une position similaire, permettant à Sylvie d'accéder à l'âge adulte par son mariage, mais demeurant prisonnier de la phase liminaire, puisqu'il reste lui-même célibataire. C'est dans cette optique que je vais démontrer que certains personnages de Nerval sont liminaires. D'autres personnages nervaliens, issus de textes ne figurant pas dans mon corpus, peuvent aussi être identifiés comme des personnages liminaires, ce qui me pousse d'ailleurs à affirmer que ces derniers sont présents dans une grande proportion des textes de Nerval. Je pense entre autres à l'abbé de Bucquoy ou au narrateur d'Aurélia.

Finalement, la dernière phase présentée par Van Gennep réunit les rites d'agrégation, qui permettent à l'individu de devenir un initié. Par exemple, c'est la phase durant laquelle l'adolescent devient un adulte, parce qu'il a traversé et réussi toutes les étapes préliminaires à ce stade. Cette phase est rarement exploitée par Nerval – elle correspondrait, dans le récit, à la conclusion heureuse d'un roman de formation, par exemple. Néanmoins, elle apparaît dans « Jemmy », sous une forme problématique que j'étudierai.

Ainsi, la prédominance de la phase de marge indique déjà le caractère problématique des rituels représentés par Nerval. La plupart du temps, ces rituels sont inaccomplis, inachevés, ratés ou transformés. Les formes de ces ratages et de ces mises à distance sont nombreuses et variées. Le ratage peut survenir parce que les personnages demeurent liminaires et s'avèrent incapables de franchir les étapes nécessaires à l'accomplissement entier du rituel, ce qui entraîne l'échec et condamne le personnage à une certaine forme de marginalité. C'est le cas du narrateur de « Sylvie », qui ne réussit jamais à devenir agrégé dans le rituel du mariage. De plus, le ratage est souvent lié au traitement parodique et aux jeux de rôles, qui modifient momentanément les identités des personnages. Dans sa folie, Raoul Spifame se prend pour le roi Henri II, ce qui évidemment disqualifie tous les rituels liés à l'exercice de cette fonction qu'il tente d'accomplir, comme l'entrée royale ou le couronnement. La parodie et le jeu procurent un caractère comique au rituel, le détournant ainsi de sa visée première. Le pseudo mariage de Sylvie et du narrateur ne prélude pas à une véritable union comme cela aurait pu être le cas, et cet échec est sans doute imputable à sa dimension ludique. Parfois, la parodie empêche tout simplement le rituel de survenir, même dans une version altérée. La carnavalisation, qui apporte différentes permutations, détourne complètement les rituels de leur but premier. Les inversions de types carnavalesques brouillent les frontières et déforment les séquences rituelles. Les mariages de Jemmy, que ce soit celui avec son premier mari et surtout son union avec Tomahawk, perdent



leur sens originel et leur efficacité dans la mesure où ils reposent sur une confusion entre le masculin et le féminin et entre la sauvagerie et la civilisation.

### **Démarche d'analyse**

Comme je l'ai indiqué, j'ai choisi de porter mon analyse sur trois courts récits de Nerval qui, dans chaque cas, exposent la destinée et l'évolution d'un protagoniste. Dans le premier chapitre de mon mémoire, je travaillerai sur « Le roi de Bicêtre », texte figurant dans le recueil des *Illuminés*, en m'intéressant surtout au personnage de Raoul Spifame. J'investiguerai deux rites en particulier, le couronnement et les entrées solennelles. On constatera que les rituels de ce texte de Nerval aboutissent à l'échec ou qu'à la limite, ils constituent des rituels parodiques, ludiques, disqualifiés avant même leur mise en oeuvre. Grâce à la théorie de la parodie de Genette (1982), ainsi qu'aux études menées sur le carnavalesque par Bakhtine, je serai en mesure d'expliquer en quoi les rituels ne sont pas correctement ou entièrement accomplis, de quelle façon ils dérogent à un rite préétabli. Dans le cas du « Roi de Bicêtre », je montrerai que derrière ces deux rites se cache une critique du pouvoir politique en place au XVI<sup>e</sup> siècle, mais aussi une critique du pouvoir politique du XIX<sup>e</sup> siècle. J'examinerai aussi en quoi le personnage de Spifame est rendu liminaire par le déclenchement de sa maladie. En effet, sa folie le place en marge de la société, d'abord par le fait qu'il soit emprisonné (on pourrait d'ailleurs voir dans l'emprisonnement de Spifame une double captivité : il est captif de Bicêtre, mais aussi captif de sa folie), puis parce qu'il est fou. Spifame n'est d'ailleurs pas un fou *ordinaire*, puisqu'il croit être Henri II. Grâce à des processus d'inversion identitaire et sociale, Spifame se place dans la peau du roi Henri II et le peuple le reconnaît comme tel. J'aborderai aussi le thème de l'errance puisque par sa folie, le personnage de Spifame se retrouve dans une forme d'errance psychologique. D'ailleurs, les personnages nervaliens en général se retrouvent dans une forme d'errance, puisqu'ils sont

confinés dans leur errance liminale, n'étant jamais en mesure de franchir la phase de marge. De fait, le personnage de Spifame se présente comme un personnage liminaire, dont le rôle paradoxal est justement d'initier le peuple de Paris en lui permettant de revendiquer un certain pouvoir au sein du royaume.

Dans mon deuxième chapitre, je porterai mon attention sur « Sylvie », où l'on verra comment tous les rituels présents font référence au même rite, soit celui du mariage. L'intérêt spécifique que j'accorderai aux symboles – puisque ne l'oublions pas, le rite est essentiellement symbolique – me permettra de démontrer que la multiplication de ces signes participe grandement à l'échec du rituel du mariage. La surabondance des signes nuptiaux crée en quelque sorte l'inverse de l'effet espéré. Tout comme le personnage liminaire qui devient un sur-initié, la trop grande présence de signes nuptiaux, qui ne sont jamais correctement employés, traduit le ratage du rituel du mariage. Je confirmerai que le narrateur, personnage liminaire, demeure toujours un non-initié et ce, malgré ses nombreuses tentatives de franchir le seuil de la phase de marge. Par contre, s'il n'est jamais initié, il est témoin des initiations et même officiant de celles des autres personnages et surtout, de celle de Sylvie. J'expliquerai alors comment le narrateur prépare Sylvie à son vrai mariage, en jouant avec elle à accomplir un rituel ludique. Ainsi, bien que le rituel du mariage entre Sylvie et le narrateur échoue, le mariage de Sylvie et du *grand frisé* réussit, permettant à cette dernière de passer à l'âge adulte, mais laissant le narrateur dans la phase de marge.

Mon dernier chapitre s'attachera à « Jemmy », nouvelle allemande adaptée et traduite par Nerval. Cette nouvelle, malgré qu'elle ne soit pas de l'auteur, présente une multitude de thèmes qui sont propres aux *Filles du feu*, comme le dédoublement et l'errance. J'examinerai les différentes inversions carnavalesques ainsi que divers dédoublements, principalement liés aux rôles féminins et masculins, qui sont présents dans la nouvelle. Je démontrerai comment,

contrairement à ce qui survient dans les deux autres récits de mon corpus, les personnages de « Jemmy » parviennent à accomplir les rituels et par le fait même, franchissent la phase de marge et deviennent des initiés. Mais j'expliquerai aussi comment le statut de Jemmy est double ; elle est à la fois liminaire et initiée; initiée parmi les sauvages, et liminaire pour le monde civilisé. De plus, je m'attarderai sur certaines caractéristiques du monde civilisé et du monde sauvage en faisant valoir comment Jemmy parvient à faire de ces deux mondes, normalement aux antipodes l'un de l'autre, des mondes équivalents. Ceci m'amènera à considérer comment la liminalité de Jemmy lui permet de tenir le rôle de médiatrice entre le monde civilisé et le monde sauvage.

En conclusion, je placerai en comparaison les textes de mon corpus, afin d'observer le statut du rituel dans ces textes de l'œuvre nervalienne. En faisant ressortir les similarités ainsi que les différences, je serai en mesure de démontrer comment et pourquoi le rituel nervalien est généralement voué à l'échec, mais aussi pourquoi le narrateur nervalien est un éternel non-initié, et ce, malgré la place centrale occupée par le rituel. Grâce à « Jemmy », j'expliquerai que la nature du parcours initiatique raté n'est pas due tant aux thématiques abordées par Nerval, mais plutôt au traitement que ce dernier en fait. Mes outils théoriques, qui seront les mêmes pour les trois analyses, attesteront d'ailleurs de la ressemblance existant entre les textes. On pourra voir comment les personnages principaux de trois nouvelles sont tous en quête identitaire et comment leurs destins sont problématiques. Bref, je confirmerai mon hypothèse selon laquelle les personnages nervaliens sont souvent des personnages liminaires qui ne parviennent pas à atteindre un statut d'agrégé.

## **Chapitre I**

### **Folie et royauté**

« Le roi de Bicêtre » se présente d’abord comme un récit amusant mettant au premier plan le personnage d’un pauvre fou, Raoul Spifame, qui se prend pour le roi de France Henri II. Cependant, une analyse approfondie du texte de Nerval montre que l’auteur explore un sujet bien plus lourd de significations. Ce chapitre démontrera de quelle façon le texte propose, grâce à des procédés d’inversion, une critique du pouvoir politique du XVI<sup>e</sup> siècle, mais aussi, par extension, du régime politique du XIX<sup>e</sup> siècle. Cette critique, qui se met en place par l’intermédiaire du personnage de Raoul Spifame, personnage liminaire, sera présentée en différentes étapes. Tout d’abord, j’utiliserai les notions de carnavalesque et de parodie afin d’identifier les différentes inversions présentes dans le texte. Puis, je m’attarderai à la place accordée au pouvoir du peuple. Par la suite, j’étudierai les attributs et signes du pouvoir qui sont employés dans le texte et qui se trouvent transformés et parodiés. Pour ce faire, je m’intéresserai au fonctionnement de la cour, ainsi qu’aux comportements des courtisans, aux lieux du pouvoir, aux bijoux et aux vêtements royaux. Je porterai mon attention sur les diverses fonctions législatives du régime monarchique, par exemple le discours. Finalement, je proposerai une analyse du rituel des entrées solennelles et démontrerai comment le texte le met en. Je poserai enfin quelques hypothèses relatives aux raisons de la parodie et de l’échec du rituel.

#### **1.1. Carnavalesque et parodie**

Avant toute chose il est essentiel de définir adéquatement les notions de carnavalesque et de parodie. Pour ce faire, je me baserai sur les écrits de Bakhtine (1970) et de Genette (1982). Je tiens aussi à spécifier que tout au long de mon analyse, ces deux notions seront appelées à

interagir. La carnavalisation ne se présente pas comme un synonyme de la parodie; par contre, la parodie est une manifestation, une transformation, de la carnavalisation.

Dans son ouvrage intitulé *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (1970), Mikhaïl Bakhtine s'intéresse aux différents concepts fondateurs des cultures populaires. Il accorde une importance particulière à la question du bas matériel et du bas corporel, qui se retrouve à la source même de la notion de carnivalesque. Inversion, renversement, le carnaval bouleverse les hiérarchies et l'ordre en place : « Les grands sont détrônés, les inférieurs couronnés » (Bakhtine, 1970, p. 381). Dans un même ordre d'idées, le grotesque devient sublime, le païen devient sacré et vice-versa. Le carnaval autorise donc le passage du statut de fou à celui de souverain absolu. Malcuzyński (1986) précise le propos tenu par Bakhtine : « La perception carnivalesque établit un rapport dialogique entre les oppositions dans le but d'abolir non pas les différences entre elles, mais surtout la hiérarchisation qui les sépare et les distancie socialement les unes des autres » (Malcuzyński, 1986, p. 52) . Pour Bakhtine, l'inversion est en fait la logique des choses à l'envers. Tous rabaissements, profanations et travestissements en sont des manifestations, qui sont des véhicules pour la parodie. Si les inversions peuvent à première vue sembler dénuées de sens et invraisemblables, le texte littéraire s'empresse de tisser des liens entre elles, menant ainsi à cette logique à laquelle Bakhtine fait référence. Les inversions carnivalesques peuvent également impliquer un mouvement vers le bas. Toujours à la base de la notion de carnivalesque se trouve celle d'un monde double, où s'opposent la culture officielle et la culture populaire. Le carnivalesque implique donc une subversion des croyances et des idées par rapport à la société et à l'autorité politique en place. C'est d'ailleurs parce qu'il renverse des institutions bien établies que le carnivalesque trouve son sens. Les inversions et les détrônements hiérarchiques que permettent le carnaval offrent la possibilité de s'affranchir du sérieux de l'époque médiévale, période

caractérisée entre autres par sa « forte hiérarchisation sociale qui se traduit, pour les individus et les groupes, par des signes extérieurs contribuant à maintenir chacun à la place qui lui est assignée dans [la] société » (<http://classes.bnf.fr>). De cette façon, les jeux carnavalesques, ayant pour base le principe du bas matériel et corporel, coïncident également avec le rire joyeux où se libèrent l'humour et la folie de l'homme, soit sa seconde nature, qui en d'autres moments, est refoulée par le système autoritaire en place. Mais ces bouleversements temporaires, mentionnons-le, ne sont autorisés qu'en période de carnaval, et permettent ainsi l'anéantissement du vieux monde et la naissance d'un nouveau monde, symbolisée par la mise à mort du roi Carnaval. Bakhtine explique d'ailleurs de quelle façon ces deux mondes sont étroitement liés, parfois en s'unissant et à d'autres moments, en s'excluant. La signification du terme « carnavalesque » s'élargit donc et représente à la fois les formes du carnaval, mais également la vie des fêtes populaires, qui s'est prolongée tout au long de la Renaissance et jusque dans le monde du XIX<sup>e</sup> siècle.

Dans l'étude qui m'intéresse, il est approprié de joindre à la notion de carnavalesque celle de parodie, les travestissements et les inversions carnavalesques imposant des transformations profondes – et souvent parodiques – aux rituels exploités par l'auteur. Gérard Genette a étudié la parodie, qui conserve encore de nos jours des frontières plus ou moins bien définies. Pour Genette, la parodie est un outil de transformation, ce qu'explique Thomson : « La parodie [...] est le détournement de la lettre d'un texte (ou d'un hypotexte) au moyen d'une transformation minimale, ludique, non-satirique » (Thomson, 1986, p. 161). Genette, bien qu'il ne s'attarde pas à faire l'histoire de la parodie, précise cependant qu'elle est à la fois ancienne et contemporaine. Il écrit : « La forme la plus rigoureuse de la parodie [...] consiste donc à reprendre littéralement un texte connu pour lui donner une signification nouvelle, en jouant si possible sur les mots » (Genette, 1982, p. 28). La parodie suppose donc une opposition et une co-présence entre le

modèle et sa transformation. Dans mon analyse, je démontrai comment les différents rituels abordés par Nerval sont parodiés : les modifications parodiques imposées par l'auteur à un rituel modèle ou dominant sont le signe de l'échec ou du ratage.

### **1.1.1. Inversions carnavalesques**

Ces considérations théoriques étant posées, l'analyse du texte lui-même permettra maintenant de déceler de nombreuses inversions parodiques. Je vais d'abord présenter l'inversion carnavalesque qui concerne l'identité de Raoul Spifame et qui est étroitement liée à la folie. Par la suite, il sera question de l'inversion du jour et de la nuit, qui est simultanée à l'inversion du rêve et de la réalité. J'aborderai ensuite les inversions carnavalesques faisant référence aux différents lieux occupés par Raoul Spifame.

L'inversion carnavalesque la plus développée et qui fonde toute la dimension parodique du récit de Nerval est sans aucun doute celle du personnage de Raoul Spifame et du roi Henri II. Le détronement fictif d'Henri II entraîne le couronnement fictif de Spifame. Déjà, le titre du récit indique un renversement parodique. Bicêtre était un établissement qui accueillait des prisonniers, des soldats blessés, ainsi que des malades mentaux. On peut alors se poser les questions suivantes : quel est l'honneur d'être le roi d'un tel endroit? Pourquoi et comment quelqu'un souhaiterait-il devenir le roi d'un établissement qui se veut à la fois hôpital, asile et prison? Il est aussi intéressant de constater que la mise en question des hiérarchies et des rituels est liée à l'évolution de la folie de Spifame : plus sa maladie s'intensifie, plus l'inversion est prononcée. Chose ironique, plus il est fou, plus Spifame ressemble au roi, allant même jusqu'à convaincre le peuple. Tout comme la folie de Spifame, l'inversion carnavalesque de son identité est déclenchée par les moqueries venant de son entourage, par les railleries de ses camarades. Par le fait même, le premier signe du pouvoir à être parodié est sans aucun doute l'attribution des différentes

appellations. Or, lorsque les camarades de Spifame lui attribuent différents titres tels « Sire », « Votre Majesté » ou tout simplement « le Roi », la crédibilité de Spifame, à ses propres yeux, augmente. Par contre, la crédibilité des termes même est minée, puisque c'est pour se moquer de Spifame que ses camarades détrônent ces titres royaux. En accordant ces titres à un imposteur, ou pire encore, à un fou, l'importance des mots décroît. Ils sont dotés d'une charge comique et ironique. Spifame devient donc une parodie du roi Henri II, mais aussi du concept de roi lui-même. Spifame n'est pas qu'un fou du roi, il devient le roi grâce à sa folie. C'est sa marginalité qui lui donne accès à ce titre. La logique carnavalesque est alors clairement exposée : le bas et le haut sont inversés. D'ailleurs, selon Bakhtine, l'injure devient le revers de l'éloge (Bakhtine, 1970). En louant Spifame, le peuple injurie Henri II. La folie et la crise identitaire découlent donc de la même source. Au début du récit, Nerval présente le personnage de Spifame ainsi que celui du roi, en montrant bien la différence de statut qui existe entre les deux, bien qu'elle soit évidente par le titre de chacun. Spifame est alors présenté comme un citoyen bien ordinaire : « Raoul Spifame, seigneur Des Granges, était un suzerain sans seigneurie, comme il y en avait tant déjà à cette époque [...]. Son père ne lui laissa que peu de fortune [...]. Raoul Spifame tenait une modeste place aux derniers rangs de l'assemblée » (Nerval, 1976 [1839], p. 37). Donc dès la première page du récit, le lecteur comprend que Spifame n'a rien d'exceptionnel, si ce n'est qu'il est un seigneur sans domaine. Même dans sa vocation, il est très simple, puisqu'il occupe une place modeste à l'assemblée. Par la suite, Nerval présente le personnage d'Henri II, roi de France : « Le roi était assis plus haut que le premier président, dans sa robe d'azur semée de France, et chacun admirait la noblesse et l'agrément de sa figure [...] » (Nerval, 1976 [1839], p. 37). En positionnant dans le même espace les deux personnages, le roi au plus haut rang et Spifame au dernier de l'assemblée, Nerval insiste sur leur différence de statut qui est à la base même de la notion, encore potentielle à ce moment, de carnavalesque : l'un est bas, l'autre est



élevé. Avant même que le processus de l'inversion se mette en branle, l'idée du double est présentée.

C'est à partir du moment où la folie s'empare progressivement de Spifame que les inversions textuelles s'activent. Comme je l'ai mentionné, c'est suite aux railleries de ses camarades que la folie de Spifame se déclenche. Ce dernier s'autorise alors des actions et des commentaires qui, malheureusement, contreviennent avec son statut social. Par exemple, Spifame ose « attaquer les lois du royaume, ou les opinions judiciaires les plus respectées, [...] exprimer des remarques très hardies sur le gouvernement, sans respecter toujours l'autorité royale » (Nerval, 1976[1839], p.39). L'inversion des positions hiérarchiques se reflète dans les commentaires que Spifame s'autorise. La place qu'il occupe au Parlement ne lui permet pas d'exprimer son opinion de façon si cavalière, ou encore de critiquer ouvertement le gouvernement du Roi. La folie mène en fait Spifame à s'exprimer sans se questionner ou réfléchir aux conséquences qui pourraient découler de ses propos. Raison suffisante pour l'excuser? Oui et non, comme le récit l'illustre, nous devons garder en mémoire que le Roi ne condamne pas Spifame. Certes, il le fait enfermer, mais son bien-être lui importe : « Et il ordonna qu'on traitât bien le pauvre fou, ne montrant toutefois aucune envie de le revoir » (Nerval, 1976 [1839], p. 41). Bien que subtile, cette inversion est importante, puisqu'elle mène Spifame à l'enfermement, mais aussi parce qu'elle s'amplifie avec le récit, tout comme sa folie. Si le discours de Spifame n'est pas approprié à sa condition sociale, l'inversion va beaucoup plus loin que cela. En effet, après que Spifame ait été convoqué au tribunal pour se faire interdire la pratique judiciaire, son comportement physique va changer. La logique de ce bon fou le poussera à poser des actions qui, elles, seront en lien direct avec ses propos déplacés :

[L]e vrai fou [...] fit son entrée dans la salle, la barrette en tête, le poing sur la hanche, et s'alla placer sur son siège avec une dignité toute royale. Il appela les conseillers : *nos amés et féaux*, et honora le procureur de Noël Brûlot d'un *Dieu gard* rempli d'aménité (Nerval, 1976 [1839], p. 40).

Ainsi, les inversions carnavalesques sont nombreuses et elles ne touchent pas uniquement Spifame, elles concernent également son environnement en général. Toutes les inversions que je vais identifier découlent de la folie du personnage, mais aussi de cette première inversion identitaire, qui est en fait omniprésente dans le texte. Une fois enfermé, Spifame est fiévreux pendant « plus d'un mois » (Nerval, 1976 [1839], p.41). Ce mal, déclenché par sa folie, brouille les limites entre le jour et la nuit et entraîne une permutation double : inversion entre le jour et la nuit, et inversion entre les deux personnalités de Spifame. Cette inversion rend nébuleuses les frontières entre le rêve diurne, comme on pourrait ici juger la folie de Spifame lorsqu'il est éveillé, et le rêve nocturne. Ces permutations ont également un caractère évolutif. Spifame est conscient de sa situation lorsqu'il est éveillé, puisqu'il passe « le jour, à se rendre compte de sa triste identité » (Nerval, 1976 [1839], p.41). Une fois la nuit venue « son existence réelle lui [est] enlevée par des songes extraordinaires [...]. Toutes les nuits, Spifame [est] le véritable roi Henri II » (Nerval, 1976 [1839], p. 41). Comme Spifame ne se croit pas fou, ses rêves vont rapidement devenir sa réalité, de sorte que sa vraie identité ne lui apparaît que comme un cauchemar. Cette inversion engendre le renversement entre le jour et la nuit : « Spifame avait la conviction que ses rêves étaient sa vie et que sa prison n'était qu'un rêve, car on sait qu'il répétait souvent le soir : " Nous avons bien mal dormi cette nuit; oh! les fâcheux songes! " » (Nerval, 1976 [1839], p. 42). Le personnage est entraîné dans l'obscurité de ses rêves nocturnes qui le rendent heureux. Inversement, Spifame craint le jour, qui le ramène constamment à la réalité de sa condition, par la vie quotidienne de la prison. Ce sont donc les ombres et la noirceur qui attirent inconsciemment notre personnage, plutôt que la clarté, qui clarifie, illumine et qui devrait aussi ramener la raison. La nuit, qui est souvent synonyme de peurs, d'angoisses et de phénomènes étranges, prend ici une tout autre signification. Elle devient un moment où Spifame croit être de nouveau lui-même. Ce n'est donc pas le lever du Soleil qui vient consoler et reconforter Spifame, mais bien l'inverse.

L'inversion entre le jour et la nuit coïncide avec l'inversion entre les deux personnalités du personnage, jusqu'à ce que la folie s'empare totalement de lui et qu'il rejette son identité de Raoul Spifame. À ses yeux, celui-ci devient alors un personnage extérieur, ancien avocat et fou, qui n'est qu'un loyal sujet d'Henri II. Deux éléments contribuent à l'aboutissement de l'inversion identitaire du personnage : tout d'abord, la vue de son reflet dans le miroir, et par la suite, la folie de Claude Vignet, qui est aussi comme un miroir lui renvoyant une image royale. En se regardant dans le miroir, Spifame reconnaît son visage comme étant celui d'Henri II et non le sien propre. S'il croit d'abord voir Henri II en se regardant dans la glace, rapidement il prend « conscience d'une seconde personnalité; c'est pourquoi, après s'être assimilé par le regard, il s'identifie au roi dans la pensée » (Nerval, 1976 [1839], p. 42). Spifame constate que c'est son propre reflet qu'il voit, ce qui lui confirme qu'il est bel et bien Henri II. Son image dans le miroir appuie et confirme sa pensée, liant ainsi le corps à l'esprit. De son côté, Vignet reconnaît Spifame comme étant le roi Henri II, dès le premier regard. Les folies des deux fous « se réfléchissent l'une dans l'autre, comme dans un miroir ». Cet encouragement mutuel participe donc à l'inversion identitaire de Spifame.

D'ailleurs, la rencontre entre Vignet et Spifame introduit une autre inversion, concernant cette fois-ci les lieux. L'endroit où est enfermé Spifame est loin d'être chaleureux et même si certains privilèges semblent lui être accordés, par exemple le fameux miroir, il demeure que le pauvre est en prison. Or, sa folie, jointe à celle de Vignet, va faire en sorte que la prison va illusoirement se transformer en palais : « Il n'y avait plus de prison, mais un palais; plus de haillons, mais des parures étincelantes; l'ordinaire des repas se transformait en banquets splendides » (Nerval, 1976 [1839], p. 47). En acceptant la prison comme un palais, les deux fous détrônent le palais royal, le rabaissent à un statut inférieur, faisant ainsi de la prison le vrai château. La prison est perçue d'une façon nouvelle par Spifame et Vignet, appuyant ainsi la

théorie de Bakhtine : « Transformer un objet [...], c'est avant tout le rabaisser, le détrôner, l'anéantir » (Bakhtine, 1970, p. 370). Nerval indique d'ailleurs que Vignet, qui est aussi fou que Spifame, a parfois « des moments lucides, pendant lesquels il distingu[e] fort clairement le bruit des barreaux de fers entre-choqués, des cadenas et des verrous » (Nerval, 1976 [1839], p. 47). Alors que ces moments de lucidité devraient amener Vignet à se rendre compte qu'ils ne sont pas dans un palais, mais bien en prison, c'est l'inverse qui se produit : il croit que le roi, Spifame, se fait enfermer. Les deux fous se retrouvent donc dans un monde imaginaire, dans lequel le haut et le bas sont intervertis, dans lequel les valeurs associées au haut sont rabaisées, où ils fuient en pensées le bas en s'imaginant être en haut. Ils sont emprisonnés dans ce monde inversé où, paradoxalement, ils semblent plutôt heureux.

## **1.2. Le pouvoir du peuple**

Certes, les inversions se multiplient à l'intérieur des murs du pseudo palais de Spifame. Toutefois, les inversions ne sont pas uniquement suscitées par la folie de nos deux personnages. Lorsque Spifame et Vignet décident de s'évader, ce n'est pas parce qu'ils se croient enfermés, mais plutôt parce qu'ils veulent libérer le peuple : « Ces deux hommes qui n'eussent jamais songé à se rendre libres pour être libres, ourdirent enfin un plan d'évasion tendant à dessiller les yeux des Parisiens » (Nerval, 1976 [1839], p. 50). C'est à partir de ce moment, alors qu'elle sort du non-lieu qu'est l'asile, que l'inversion incarnée par Spifame revêt une portée sociale. Par contre, s'ils ne se croient pas emprisonnés, les deux personnages savent toutefois qu'ils ne peuvent quitter à leur gré leur palais, et c'est pourquoi ils vont soigneusement planifier leur évasion. Même si Spifame se croit roi, il prend tout de même ses précautions, ne dévoilant son identité qu'une fois au cœur de Paris. Alors que Vignet et lui sont sur la place du marché, Spifame souhaite s'adresser à son peuple. Après tout, c'est pour le bien-être du peuple de Paris que

Spifame s'est évadé de sa prison ; c'est parce qu'il est conscient que les petits sont trompés par les magistrats. Les deux imposteurs montent donc sur « une pierre haute, qui support[e] une croix de fer » (Nerval, 1976 [1839], p. 54). Élevé au-dessus du peuple, comme sur un trône, le fou s'adresse à ses sujets. Bakhtine rappelle que dans la culture comique populaire, le bouffon et le fou sont des personnages particulièrement importants : « ils étaient en quelque sorte les véhicules permanents, consacrés du principe du carnaval dans la vie courante [...] ils incarnaient une forme particulière de la vie, à la fois effective et idéale » (Bakhtine, 1970, p. 16). Constatons ici l'inversion du haut et du bas : le fou se retrouve en position d'autorité, alors qu'il devrait être au rang le plus bas de la société. La croix de fer rappelle également l'idée selon laquelle le roi est choisi par Dieu. En montant sur cette pierre, c'est comme si Spifame obtenait l'appui divin. Par contre, ce trône se transforme rapidement en un vulgaire échafaudage : « [...] Spifame et Vignet faisaient seuls bonne contenance sur le bizarre échafaudage où ils se trouvaient placés » (Nerval, 1976 [1839], p. 56). L'emploi du mot « échafaudage » s'apparente inévitablement au mot « échafaud », qui ramène à la pendaison. Cet épisode du texte fait d'ailleurs penser à une pendaison ou à une mise à mort puisque par la suite, les soldats vont s'emparer de Spifame et de Vignet. Une fois sur la pierre, Spifame dévoile sa vraie identité, celle de roi, en laissant tomber son déguisement : « Raoul Spifame ôta son feutre, dérangea sa cape, qui laissa voir un étincelant collier de verroteries et de clinquant » (Nerval, 1976 [1839], p. 54). Malgré cet étrange accoutrement, le peuple de Paris reconnaît Spifame comme Henri II. Il est amusant de se rappeler que ce sont les railleries du peuple et des magistrats qui ont mené Spifame à la folie et que finalement, c'est le peuple lui-même qui se trouve aliéné. Parce que celui-ci aime le discours tenu par Spifame, il veut croire qu'il s'agit vraiment du roi. Ainsi, une dynamique similaire à celle existant entre Spifame et Vignet s'installe entre Spifame et le peuple, chacun s'encourageant mutuellement dans sa folie. Par la suite, le peuple va être confronté à un choix, en se retrouvant

face à deux rois, situation typiquement carnavalesque qui implique forcément la parodie. Malgré une brève hésitation, il va tout de même reconnaître Spifame comme son souverain : « Le peuple consterné n'était plus retenu que par sa propre masse [...] plusieurs criaient au miracle, car il y avait bien deux rois de France ; pâles l'un comme l'autre, fiers tous les deux, vêtus à peu près de même seulement, le *bon roi* brillait moins » (Nerval, 1976 [1839], p. 56). Le peuple détrône Henri II, afin de laisser la place à Spifame. Il admet que le costume de Spifame est moins brillant que celui d'Henri II, qui devient l'imposteur, mais sa foi en Spifame est plus forte que les apparences. Nous sommes donc en présence d'un deuxième détronement carnavalesque, au sens entendu par Bakhtine. Si l'on se place dans la peau de Spifame, il est juste d'affirmer que ce détronement est positif, puisqu'il lui permet de réaffirmer son identité en tant que roi. D'un autre côté, Henri II se trouve réellement détrôné, bien que cela ne soit que pour une courte durée, il est rabaissé au niveau de simple sujet, voire d'imposteur et par extension, il prend la place du fou.

### **1.3. Personnages liminaires**

Si le récit se trouve marqué par de multiples inversions carnavalesques et parodiques, il n'a pas qu'une visée critique ou humoristique. Comme je l'ai mentionné en introduction, les textes de Nerval présentent souvent des personnages liminaires, selon l'appellation de Marie Scarpa : « L'individu en position liminale [...] se trouve dans une situation d'entre-deux et c'est l'ambivalence qui le caractérise d'une certaine manière le mieux » (Scarpa, 2009, p. 28). Or Spifame et Vignet sont des exemples parfaits de ces personnages qui évoluent en marge de la société. Ils sont liminaires par leur maladie : ils sont fous. Étant atteints mentalement, il est impossible pour eux d'entrer dans la normalité. Cette aliénation de Spifame se traduit par son incapacité à franchir la phase de marge. En effet, lui qui se prend pour le roi ne sera jamais officiellement couronné comme tel. Mais en plus, il ne sera jamais guéri de sa maladie mentale,

ce qui le place doublement dans une position de marginalité. Le rituel est donc marqué par l'échec, mais plus profondément encore, tout se passe comme s'il n'était jamais même une possibilité réelle. Il n'est que parodie. Par contre, la liminalité de Spifame permet aux autres de s'accomplir. En effet, même si Vignet est liminaire par sa folie, Spifame lui permet, aussi parodiquement, de devenir le " poète officiel " du roi, si on garde en tête que Spifame est ici la personnification du roi. Spifame permet également au peuple de Paris de faire un pas en avant dans sa tentative d'émancipation, entre autres grâce à ses édits imprimés : « Claude Vignet tira de sa poche le rouleau des édits, arrêts et ordonnances, et les distribua dans la foule [...]; les papiers répandus [...] excitaient une merveilleuse sympathie. C'était des acclamations sans fin » (Nerval, 1976 [1839], p. 54). Cependant, jamais Spifame lui-même ne pourra franchir la phase de marge, jamais il ne pourra redevenir le citoyen respectable qu'il était, puisque tous l'encouragent dans sa folie. En effet, Vignet s'adressera toujours à lui comme au roi Henri II. Ce dernier contribuera aussi au maintien de Spifame dans sa situation liminaire, en l'enfermant dans un palais où le fou pourra continuer son jeu. Le château de plaisance permet à Spifame de laisser libre cours à sa folie. Ce château prend des allures de prison dorée. Contrairement à Bicêtre, Spifame est à présent dans un vrai palais, dont on peut supposer qu'il ne tentera jamais de s'évader. L'ironie dans tout cela est que Spifame ne se rend jamais réellement compte qu'il est enfermé, tant à Bicêtre que dans ce nouveau palais. Cependant, il s'agit tout de même d'une mise à l'écart, et donc d'une mise à mort publique. Cette idée de la mise à mort incite à faire un rapprochement avec la figure du roi Carnaval qui, une fois son règne terminé, était mis à mort de différentes façons (Fabre, 1992).

On peut néanmoins prétendre que la liminalité de Spifame n'est pas totale, puisqu'à la fin du récit, on apprend que ses écrits seront reconnus et appréciés lors du règne suivant : « Le recueil des arrêts et ordonnances rendus par ce fou célèbre fut entièrement imprimé sous le règne suivant

[...]. Il est remarquable que les réformes indiquées par Raoul Spifame ont été la plupart exécutées depuis » (Nerval, 1976 [1839], p. 57). C'est donc de dire que Spifame franchit finalement la phase de marge, mais de façon posthume. Ce succès tardif permet d'ailleurs de percevoir la liminalité de Spifame comme nuancée. S'il n'est jamais agrégé de son vivant, ses écrits lui permettront une forme d'agrégation posthume. Ainsi, la parole de Spifame augmente en valeur une fois qu'elle est mise par écrit. Elle gagne de l'importance non seulement selon la nature du destinataire, mais aussi selon le véhicule qu'elle utilise.

#### **1.4. Attributs et signes du pouvoir**

La dynamique de parodisation carnavalesque qui traverse le texte et aussi visible dans la façon dont sont décrits les attributs et les signes du pouvoir royal. Spifame, roi liminaire problématique, est immergé dans un monde de faux-semblants et d'illusions, mais où le faux finit par représenter une forme de vérité. Le détronement de signes du pouvoir royal permet d'ériger à un statut supérieur des signes appartenant normalement au populaire (Bakhtine, 1970). Les monarques des différentes époques se sont toujours entourés de courtisans, qui prenaient plaisir à flatter l'égo de leur souverain en échange d'avantages sociaux. Bien que la cour de Spifame ne soit en aucun point comparable, le texte démontre tout de même que tout roi, sans exception, possède sa propre cour. Il est possible d'identifier deux courtisans à Spifame. Dans un premier temps, Vignet se présente comme tel, en étant constamment à la disposition de son souverain : « Méconnaîtrez-vous le plus humble de vos sujets et le plus grand de vos poètes, ô grand roi? » (Nerval, 1976 [1839], p. 45). Toutefois, en acceptant de faire l'éloge de Spifame, Vignet attend aussi quelque chose en retour, soit la reconnaissance. Il veut être le poète royal. Cette nomination de Vignet est donc avantageuse pour les deux personnages : « Pour l'un, ce poète était la louange qui se multiplie sous toutes les formes à l'entour des rois et les confirme dans leur opinion de



supériorité ; pour l'autre, cette ressemblance incroyable était la certitude de la présence du roi lui-même » (Nerval, 1976 [1839], p. 47). Ce n'est donc pas sans raison que Vignet s'acharne à faire en sorte que Spifame soit heureux. Il est conscient que de bons services rapporteront de belles faveurs, comme celle de détrôner Mellin de Saint-Gelais de sa place en tant que poète officiel de la cour. On ne peut douter de l'allégeance de Vignet à Spifame. Par contre, un autre exemple de courtisan se présente dans le texte, bien que beaucoup plus subtil. En effet, un gardien de la prison accepte, en échange d'argent, d'agrémenter la cellule du fou : « Cet homme, à qui le prisonnier faisait des largesses toutes royales, avec le peu d'argent qu'on lui attribuait sur ses biens séquestrés, se plaisait à orner de son mieux la cellule de Raoul Spifame » (Nerval, 1976 [1839], p. 42). Bien entendu, le comportement du gardien de la prison n'est en aucun cas comparable à celui de Vignet, puisqu'il est bien conscient que Spifame n'est pas Henri II. Par contre, sa façon d'agir témoigne aussi d'une réalité vécue par toute personne en position de pouvoir. En offrant de l'argent au gardien, Spifame acquiert de petits privilèges et le gardien s'enrichit aux dépens du pauvre fou.

Bref, cet élément de la monarchie se trouve parodié par l'extension de la cour de Spifame, qui ne dépasse pas les murs de sa cellule et qui comprend seulement un vrai sujet fidèle (qui, ne l'oublions pas, occupe le poste de ministre en plus d'être poète) et un profiteur.

#### **1.4.1. Les comportements du roi**

Spifame est fou, mais sa folie est particulière, car comme l'écrit Nerval, c'est : « un homme fou par un seul endroit du cerveau, et fort sensé quant au reste de sa logique » (Nerval, 1976 [1839], p. 44). On peut donc dire que la seule folie de Spifame est de se prendre pour le roi. Sa logique l'amène à adopter les différents comportements qui sont typiques d'un monarque. Grâce à cette logique de Spifame, Nerval laisse sous-entendre, contrairement à la pensée médicale du

XIX<sup>e</sup> siècle, que « folie et raison peuvent cohabiter dans un même esprit » (Tsujikawa, 2008, p. 57). D'ailleurs, cette approche de Nerval coïncide parfaitement avec celle de plusieurs de ses contemporains, tels Nodier et Gautier. Il est évident que le discours de Spifame est très important et j'en reparlerai lorsqu'il sera question des fonctions législatives du roi. Toutefois, une panoplie d'autres comportements viennent à la fois soutenir le personnage de Spifame et parodier celui du roi. L'un des premiers éléments est la façon dont Spifame se présente. Je reviens ici sur un passage déjà cité :

[...] le vrai fou [...] fit son entrée dans la salle, la barrette en tête, le poing sur la hanche, et s'alla placer sur son siège avec une dignité toute royale. Il appela les conseillers : *nos amés et féaux*, et honora le procureur de Noël Brûlot d'un *Dieu gard* rempli d'aménité (Nerval, 1976 [1839], p. 40).

Ce passage montre bien que l'attitude en général de Spifame témoigne d'une certaine royauté. Le fait qu'il place son poing sur sa hanche permet d'imaginer sa démarche : fière, la tête haute avec l'autre bras qui se balance. Les portraits d'Henri II montrent souvent celui-ci avec le poing gauche sur la hanche. La forme du poing en tant que telle est un signe de fermeté, voire de détermination et de pouvoir. En outre, le discours de Spifame est aussi celui qu'aurait pu tenir le roi : *nos amés et féaux* sont des termes de chancellerie, sujets à être utilisés par le roi et non par un pauvre petit avocat. La façon dont Spifame s'adresse à l'assemblée n'est nullement adéquate à son statut réel. Spifame imite le roi, il joue, d'où l'idée de la parodie, bien que pour lui, tout cela soit bien réel et très sérieux. Le costume de Spifame est plusieurs fois mentionné. Nerval annonce le *pourpoint* de Spifame. Cependant, ce dernier modifie la façon dont il revêt son pourpoint afin de lui donner davantage l'apparence d'une cape ou d'un manteau sans manche, portés à l'époque d'Henri II. Il « se drap[e] dans son pourpoint, dont il n' [a] passé qu'une manche » (Nerval, 1976 [1839], p. 45). Dans un tout autre contexte, le pourpoint n'aurait rien d'étrange, mais puisque Spifame en modifie l'emploi afin de simuler un costume royal, l'habillement du vrai souverain se

trouve parodié, puisqu'il devient un déguisement. Comme s'il ne s'agissait que d'enlever une manche au pourpoint pour changer d'identité.

#### **1.4.2. Les lois somptuaires et les fonctions législatives du roi**

Un autre élément important concernant l'apparence du roi a trait aux bijoux. Au XVI<sup>e</sup> siècle, les bijoux étaient un insigne de richesse, mais aussi de pouvoir. Les lois somptuaires, qui datent de l'Antiquité, étaient des édits émis par les empereurs et plus tard par les rois qui réglementaient et régissaient les dépenses des gens selon leur rang social. Ces lois servaient surtout à «maintenir la hiérarchie sociale existante» (Marin, 2010). Par exemple, le peuple et les bourgeois n'étaient pas autorisés à revêtir des habits de velours rouges ou encore des bijoux précieux. Les diamants, entre autres, étaient exclusivement réservés à l'usage du roi. Théoriquement, Spifame n'enfreint pas cette loi, puisque ses bijoux ne sont que des « verroteries » et du « clinquant ». Par contre, à la lueur du soleil, les bijoux apparaissent comme authentiques et font concurrence aux diamants du roi. L'élément parodique réside d'ailleurs dans cette observation : le peuple croit à l'illusion, il pense reconnaître des bijoux de souverains là où il devrait voir des ornements de pacotille. Par le fait même, le lecteur a l'impression que les bijoux du monarque perdent leur valeur, tant monétaire que symbolique. L'imposteur malgré lui gagne de la crédibilité. Une fois de plus, c'est l'élément royal qui se trouve carnavalisé et détrôné.

Nous avons vu comment l'apparence physique et vestimentaire de Spifame contribue à convaincre le peuple de son statut de roi. Un autre élément très important parmi les fonctions législatives du roi est le discours. Avant d'être enfermé à Bicêtre, le discours de Spifame agace plus qu'il ne fait de tort. On le fait enfermer car on craint que sa ressemblance au roi, associée à ses propos inappropriés, nuisent à l'image d'Henri II. Les magistrats craignent aussi que les idées réformatrices de Spifame influencent le peuple. Par contre, ces idées gagnent de l'importance à

l'intérieur des murs de Bicêtre, grâce à la rencontre de Claude Vignet. Avant cette association, le discours de Spifame ne consiste qu'en un triste monologue qu'il se tient à lui-même. La présence de Vignet permet à Spifame de verbaliser ses grands projets : « Messire Claudius Vignetus, vous ne me quitterez plus ; vous serez mon ministre, et vous mettrez en vers mes arrêts et ordonnances » (Nerval, 1976 [1839], p. 46).

Ainsi, Spifame ne verbalise réellement ses idées réformatrices que lorsqu'il possède un auditoire, soit Vignet. Sa première tentative d'établir un contact avec le monde extérieur, avec le peuple de Paris, consiste en une proclamation « mandant à ses sujets loyaux qu'ils eussent à s'émouvoir en sa faveur » (Nerval, 1976 [1839], p. 48). Comme il ne peut s'adresser à ses sujets de vive voix, Spifame couche ses idées sur papier et les lance par la fenêtre, espérant qu'elles seront trouvées par un brave citoyen. C'est alors que Vignet entre en jeu, proposant que des édits imprimés, plutôt que manuscrits, paraîtraient plus crédibles au peuple et seraient par le fait même pris davantage au sérieux : « Voyant le peu d'effet de tant de manifestations publiques, Claude Vignet imagina qu'elles n'inspiraient pas de confiance, étant simplement manuscrites, et s'occupa de fonder une imprimerie royale » (Nerval, 1976 [1839], p. 48). En mettant ses pensées sur papier et en leur donnant une forme imprimée, Spifame donne du pouvoir à sa voix et assure sa pérennité. Comme l'explique Tsujikawa, l'imprimerie devient ici « un instrument du pouvoir, dans la mesure où elle permet la diffusion et la conservation des édits royaux ou encore l'appel direct au peuple » (Tsujikawa, 2008, p. 64).

Comme mentionné plus tôt, avant l'emprisonnement de Spifame, le peuple n'accorde pas réellement d'importance à ses propos, qui sont perçus comme ceux d'un fou. Cette perception découle aussi du fait que le peuple connaît alors la vraie identité de Spifame ; il ne le prend pas encore pour le roi. Cependant, Vignet se présente comme un destinataire avec lequel Spifame peut entretenir un dialogue. Vignet renforce la logique de Spifame, augmentant son discours et

lui apportant une certaine profondeur. Nous pouvons nous questionner à savoir si la présence d'un destinataire différent change le sens des propos tenus par Spifame. Il est juste de répondre par l'affirmative, puisque son discours est perçu d'abord comme celui d'un simple et pauvre fou, mais qu'il devient éventuellement un penseur dont les écrits seront un jour reconnus.

Ainsi, la signification et l'importance du discours de Spifame varient selon son destinataire. Bien qu'il prenne de l'importance avec la présence de Claude Vignet et l'imprimerie, le discours de Spifame demeure confiné dans les murs de Bicêtre. Par contre, une fois l'évasion réussie, Spifame va enfin pouvoir s'adresser directement au peuple de Paris : « Bonnes gens de Paris! interrompit Spifame, écoutez la plus noire des perfidies. Nos ministres sont des traîtres, nos magistrats sont des félons! » (Nerval, 1976 [1839], p. 54). Les accusations de Spifame sont puissantes et sèment rapidement un doute parmi le peuple. Lorsque Vignet distribue les arrêts et ordonnances imprimées, l'engouement pour les paroles de l'imposteur s'intensifie. Trompé par l'apparence physique de Spifame, par ses propos et par la crédibilité qu'apportent les édits imprimés, les sujets acclament leur souverain. On a alors l'impression d'assister à une reconnaissance. Le discours de Spifame provoque une révolution, qui est en accord avec ses édits et ses paroles. De cette façon, on peut comprendre que le peuple souffre des lois imposées par son vrai souverain. Cette acclamation ressemble à un plébiscite puisqu'elle rallie le peuple et lui permet de faire un choix. En embrassant le discours de Spifame, les citoyens choisissent ce pseudo roi au détriment du vrai Henri II.

Le discours de Spifame se présente également comme une critique du XIX<sup>e</sup> siècle. Comme l'explique Jean-Nicolas Illouz, le récit de Nerval « fait vibrer quelques-unes des interrogations majeures du XIX<sup>e</sup> siècle à son tournant, tout particulièrement sur l'histoire, sur le politique, et sur le religieux » (cité par Tsujikawa, 2008, p. 1). C'est par l'intermédiaire des procédés d'inversion examinés plus tôt, mais aussi par le discours de Spifame, que Nerval suscite ces interrogations. Il

est tentant de croire que Nerval essaie de revendiquer le pouvoir du peuple de son époque. Le XIX<sup>e</sup> siècle est un âge riche en écrivains abordant la matière révolutionnaire, nous n'avons qu'à penser à Hugo ou Zola. Dans « Le roi de Bicêtre », Nerval place en étroite relation l'aspect politique, la religion et la folie, proposant ainsi une réforme sociale qui se met en branle grâce au personnage de Raoul Spifame. Certes, Nerval camoufle sa critique, la plaçant dans une époque révolue et par le fait même, il est en mesure de tenir des propos que la censure du XIX<sup>e</sup> siècle n'aurait probablement pas autorisés. D'ailleurs, le régime républicain est évoqué partout dans le recueil des *Illuminés*, entre autres dans « L'abbé de Bucquoy » et « Quintus Aucler », ce qui vient appuyer l'idée selon laquelle Nerval tente de faire une critique du régime politique de son époque. Quant au choix de l'auteur de placer sa critique au XVI<sup>e</sup> siècle, il ne s'agit pas d'un hasard. En effet, pour les romantiques, la Renaissance était une période tolérante, favorable aux artistes, qui pouvaient s'exprimer plus librement. De plus, le pouvoir en place, la monarchie, appuyait les poètes par le biais du mécénat. C'est d'ailleurs par l'intermédiaire de la figure du fou que Nerval dénonce l'intolérance de son siècle, en faisant en quelque sorte, l'éloge de la folie. En présentant Henri II comme un monarque tolérant à l'égard d'un fou qui malgré tout pourrait nuire à son image, Nerval montre le XVI<sup>e</sup> siècle comme une époque qui tente de comprendre les marginaux plutôt que de les condamner.

### **1.5. Le rituel manqué**

J'ai démontré que Spifame était un personnage liminaire, entre autres parce que son désir d'être roi se bute à la réalité : aucun rituel ne peut lui faire réellement franchir la phase de marge, qui lui aurait permis d'être roi. Or, la notion de liminalité est étroitement liée à celle du rituel. Avant d'entrer dans l'analyse du rituel, il est essentiel de comprendre en quoi consistent les entrées solennelles, qui connurent leur apogée durant la Renaissance. Véritable mise en scène du

pouvoir royal, ce rituel est d'abord de nature politique et il « consist[e], pour une ville, à accueillir officiellement un souverain ou un haut dignitaire, dans un décor architectural et théâtral apprêté pour l'occasion » (Lardellier, 1999, p. 240). Il s'agit d'un rituel politique, qui permet au roi de réaffirmer sa bonne foi et son amour pour son royaume. Contrairement aux trois autres grandes cérémonies royales (le sacre et le couronnement, les funérailles et le lit de Justice), le rituel de l'entrée royale pouvait se produire plusieurs fois durant le règne d'un roi. Chaque fois, la ville hôte aspire à un but bien précis : déclencher un dialogue, un échange entre le peuple et le roi. Ce dialogue se fait principalement sous forme de dons réciproques. La ville s'offre symboliquement au roi. Les villes dépensent d'ailleurs des sommes incroyables pour accueillir le roi et souvent, ces entrées se transforment en de réels sacrifices monétaires. Les cérémonies sont souvent présentées sous forme de tableaux, de petites représentations, comme l'explique Michael Wintroub au sujet de l'entrée d'Henri II à Rouen :

Selon ses chroniqueurs, l'entrée à Rouen fut parmi les plus spectaculaires jamais réalisée. Elle comporta des gladiateurs en action, des éléphants, des licornes; représenta des batailles navales entre des vaisseaux français et portugais; proposa une parade de prisonniers capturés lors des récentes victoires sur les Anglais; offrit un spectacle avec des dieux romains, des nymphes et des muses, ainsi qu'un large éventail de représentations exotiques et magnifiques (Wintroub, 2001, p. 482).

De son côté, le roi répond « par la confirmation des privilèges et franchises de la cité, les remerciements royaux, les grâces royales, le toucher de malades et la création de guildes » (Migneault, 2003, p. 19). Rituel politique, certes, mais les entrées solennelles se présentent aussi comme un rite de réciprocité, qui, bien entendu, s'avère beaucoup plus lourd de conséquences pour la ville que pour le roi puisque comme mentionné plus tôt, les villes n'hésitent pas à s'endetter afin de faire bonne impression et de marquer la mémoire de leur souverain. Au XVI<sup>e</sup> siècle, les entrées royales étaient particulièrement importantes pour le monarque, mais aussi pour ses sujets.

Il est intéressant de les comparer avec les différents éléments de l'entrée de Spifame, afin d'examiner de quelle façon son entrée est en fait parodique de ces entrées royales. Comme l'explique Claudine Haroche, il était important pour le roi de se faire voir de ses sujets, afin que ses derniers puissent l'aimer et lui faire confiance : « Le roi doit se montrer pour contenter ses courtisans, la cour mais aussi le peuple » (Haroche, 1991, p. 185) . Spifame entre à Paris aux petites heures du matin, accompagné de son fidèle compagnon, Vignet. Il doit, en tant que roi, se faire voir afin que son pouvoir soit reconnu de tous : « dans ces cérémonies et ces rituels de cours, le rôle de la vue est central. Toute une tradition anthropologique et politique ne cesse de le répéter : le peuple "inférieur" a besoin de voir plus que d'entendre : il faut donc montrer pour le contenter » (Haroche, 1991, p. 190). Du fond de sa prison, Spifame ne peut exercer correctement son rôle de monarque, la preuve étant que ses différents édits et ordonnances n'atteignent pas ses sujets : « Après nombre d'édits et d'appels à la fidélité de la bonne ville de Paris, les deux prisonniers s'étonnèrent enfin de ne voir poindre aucune émotion populaire » (Nerval, 1976 [1852], p. 50). Leur évasion est donc d'abord et avant tout de nature politique : ils doivent libérer le bon peuple de Paris des mauvais traitements infligés par les ministres et ils doivent se faire voir pour y parvenir. Leur liberté n'est pas leur principale préoccupation, c'est plutôt le sort du peuple qui les inquiète.

Tout comme l'avait fait Henri II en 1549, Spifame fait son entrée solennelle par les portes de Paris. Cependant, cette entrée est beaucoup moins remarquée, le cortège de Spifame n'étant composé que de lui-même et de Vignet. D'ailleurs, il est important de garder en mémoire que ce sont les villes qui accueillent le roi, qui organisent ces fameuses entrées solennelles, ainsi que toutes les festivités et cérémonies qui s'y rattachent. Par ces festivités, les organisateurs expriment leurs idées au roi : « Le rituel de l'entrée d'Henri II permet, en effet, de faire entendre le discours spécifique des marchands locaux, des officiers municipaux, du clergé et des savants »



(Wintroub, 2001, p. 484) . C'est donc certes une façon pour le roi de se faire voir, comme mentionné plus tôt, mais aussi un moyen pour la population, ou du moins, pour la noblesse de robe, de revendiquer une certaine reconnaissance auprès du souverain, d'où l'idée d'un dialogue. Or, il est normal que l'arrivée du roi Spifame soit discrète, puisque personne ne l'attend, le vrai Henri II étant déjà installé à Paris. De plus, Spifame ne s'expose pas immédiatement en tant que roi, il attend d'atteindre la place du marché, lieu où la population s'active : « Raoul trouva prudent de ne pas se dévoiler avant d'être parvenu au cœur de sa bonne ville; il jeta un pan de son manteau sur sa moustache » (Nerval, 1976 [1852], p. 51).

Plusieurs autres éléments viennent montrer la grande différence entre l'entrée du fou et l'entrée du vrai roi, différences qui mènent à affirmer que Spifame est une parodie du roi, mais aussi de la royauté en général et, conséquemment, une parodie du pouvoir. Par exemple lorsque le roi arrive, que ce soit à Paris ou à Rouen, il le fait en grande pompe et son arrivée est attendu de tous. Le roi est alors exposé tel qu'il est. Dans le récit de Nerval, Spifame fait son entrée à Paris sous un déguisement qui, tout comme l'être qui le revêt, possède une double nature. Dans un premier temps, Spifame est déguisé afin de ne pas être reconnu, mais une fois son masque tombé, sa réelle identité n'est pas toujours révélée, puisque le peuple le confond avec le roi. Il est donc possible de dire que le premier déguisement que Spifame enfile est celui qui lui permet de n'être pas reconnu, ni en tant que roi, ni en tant que fou. Sa vraie nature est révélée lorsque le vrai roi et sa maison vont apparaître. Par contre, la vraie identité de Spifame demeure toujours nébuleuse et comme l'indique le texte de Nerval, il passera le reste de sa vie à se prendre pour Henri II. Le déguisement contribue donc à la parodie, mais fait partie intégrante de la vie du personnage : « Mais tout à coup Raoul Spifame ôta son feutre, dérangea sa cape, qui laissa voir un étincelant collier d'ordres tout de verroteries et de clinquant [...] il devenait impossible de méconnaître la vraie image du roi Henri deuxième » (Nerval, 1976 [1852], p. 54). Aussi étrange

que cela puisse paraître, le narrateur précise que Spifame et le vrai roi sont « vêtus à peu près de même » (Nerval, 1976 [1852], p. 56) . Le costume d'Henri II se trouve ici parodié par le déguisement de Spifame. Le narrateur écrit : « et sur la poitrine de Henri II brillèrent les diamants de tous les ordres souverains de l'Europe » (Nerval, 1976 [1852], p. 56). Ainsi, là où il devrait y avoir des pierres précieuses, on retrouve des « verroteries » et du « clinquant ». Parodique, d'autant plus que le peuple reconnaît le fou, par son costume, mais aussi par la ressemblance physique, comme étant le vrai roi. Le vulgaire déguisement d'un pauvre fou fait de l'ombre au costume exceptionnel du roi. Cette scène montre bien le pouvoir du peuple. La foule, à elle seule, est en mesure de couronner ce pauvre fou qu'est Spifame en tant que monarque absolu. Ainsi, même si le peuple est composé des citoyens les plus pauvres et les moins influents, leur nombre joue néanmoins un grand rôle.

Il est intéressant de porter notre attention sur l'itinéraire de Spifame. Le fou et son fidèle compagnon passent d'abord par « la porte Saint-Victor », puis ils « côt[oi]ent la rivière de Bièvre ». Ils « arrive[nt] aux abords de l'île de la Cité » pour ensuite se retrouver « sur une assez grande place, située au voisinage de l'église des SS.-Innocents » (Nerval, 1976 [1852], p. 52). Comme nous l'avons vu, il est possible de percevoir ce trajet comme celui de l'entrée solennelle de Spifame. Cependant, ce trajet a quelque chose d'erratique, puisqu'il n'est pas planifié à l'avance. En effet, les deux fous ne savent pas où ils vont, ils n'ont pas de destination précise et ne font que marcher en discourant, ne réalisant pas la chance qu'ils ont d'avoir pu s'évader aussi facilement. Normalement, le trajet du roi devrait se terminer au palais. Toutefois dans le cas de Spifame, le trajet se termine par son retour en captivité, paradoxale puisqu'elle le place dans une forme de demeure royale. Certes, si la captivité que lui impose Henri II n'est pas comme celle qu'il a vécue lors de son séjour en prison, Spifame est tout de même enfermé là où il ne pourra pas nuire à la réputation d'Henri II. Bien que ce trajet diffère de celui du vrai roi, il est possible,

en s'attardant à d'autres entrées royales, de constater certaines similarités. En fait, les entrées royales permettaient au roi de visiter une partie de son royaume. Rien n'est aussi grandiose dans l'entrée de Spifame, mais il visite néanmoins quelques endroits de la ville, afin de se rendre à son « trône » au marché. Ce n'est pas un trône digne d'un souverain, mais plutôt celui d'un roi de pacotille ou encore d'un roi Carnaval avant son exécution, comme je l'ai mentionné plus tôt. Ce trajet de Spifame rappelle aussi ses différents va-et-vient. Spifame est d'abord libre, puis enfermé, puis libre de nouveau et finalement, encore emprisonné. Son parcours le ramène inévitablement au statut de prisonnier. Tout comme sa folie, la trajectoire de Spifame est sans issue et sa liminalité l'empêche d'aller vers l'avenir.

Spifame, personnage liminaire, ne sera jamais en mesure de s'imposer au peuple de Paris en tant que roi, puisque c'est sa folie qui le guide et que tous sont témoins de cette folie. D'ailleurs, le succès temporaire de Spifame découle uniquement d'une inversion carnavalesque qui ne peut, par sa nature, être permanente. Certes, l'entrée royale de Spifame ne peut se comparer directement avec les vraies entrées solennelles, elle se présente plutôt sous forme de parodie. Parodie du pouvoir en place ? Parodie de la société et du pouvoir du peuple ? Ce sont toutes des possibilités, comme je l'ai montré tout au long de ce chapitre.

Que veut montrer Nerval avec l'échec du rituel ? Tout d'abord, il est clair que Nerval souhaite illustrer le pouvoir du peuple, entre autres par la foule qui élit Spifame en tant que roi. Toutefois, il veut aussi montrer que rien ne peut guérir la folie de Spifame, qui est même encouragée par Henri II. Par le fait même, Nerval démontre que cette folie entraîne une révolution. Bien que l'auteur fasse échouer le rituel, l'échec s'avère moins décevant que ce à quoi on pourrait s'attendre. En effet, contrairement à l'échec du mariage dans « Sylvie », qui bouleversera le narrateur tout au long de sa vie, l'échec dans « Le roi de Bicêtre » est presque comique. Le lecteur ne se sent pas nécessairement triste pour Spifame, puisqu'il sait depuis le

tout début du récit que le fou ne pourrait jamais prendre la place du roi. Par contre, malgré sa folie, malgré le fait qu'il soit ridiculisé, il demeure gagnant puisque ses écrits lui assurent une pérennité. Survient alors une forme – différée et problématique – d'agrégation. Le personnage marginal est désormais reconnu, sa vision fantaisiste devient une nouvelle norme acceptée et positivée. C'est d'ailleurs ce que veut la logique de l'inversion : Spifame n'a pas été reconnu alors qu'il était sur terre, mais le sera lorsqu'il fera partie de l'autre monde (Bakhtine, 1970). Le mérite de Spifame n'aura donc pas été reconnu de son vivant, son époque n'étant pas prête à recevoir ses recommandations, mais les siècles suivants comprendront. Cette pérennité des écrits du personnage montre d'ailleurs le pouvoir que Nerval accorde à l'écriture, mais aussi à la folie littéraire. Bref, ce que Nerval semble vouloir faire comprendre, c'est que ce qui est considéré comme insensé aujourd'hui sera peut-être fortement respecté demain et qu'en ce qui à trait à la folie, tout n'est pas blanc ou noir.

## Chapitre 2

### Le rituel du mariage dans *Sylvie*

Figurant dans le recueil *Les filles du feu*, « Sylvie » est une nouvelle qui raconte l'histoire d'un narrateur anonyme décidant de retourner dans le pays de son enfance, le Valois. Bien que spontané, ce voyage a un but bien précis pour le narrateur : retisser des liens avec Sylvie, celle qu'il a déjà aimée. Tout au long de la nouvelle, le lecteur assiste à des va-et-vient entre le passé du narrateur, remontant jusqu'à son enfance, et son présent.

« Sylvie », comme plusieurs des œuvres de Nerval, a été largement étudiée sous différents angles. Dans le présent chapitre, je me propose d'analyser trois rituels différents qui, parodiés et carnavalisés, aboutissent tous au même résultat : l'échec. Dans un premier temps, je m'attarderai au rituel de la fête patronale, faisant ainsi un retour dans le passé du narrateur par l'entremise d'un rêve de ce dernier. Je m'attarderai principalement au symbole du cercle. Dans un deuxième temps, j'analyserai le chapitre intitulé « Voyage à Cythère ». Finalement, je ferai l'analyse du sixième chapitre de la nouvelle qui présente le rituel du mariage. Mes trois analyses, toutes liées de près ou de loin aux rituels nuptiaux, démontreront que même si certains éléments des rituels sont réussis, l'échec est inévitable. En fait, dès le départ, le rituel est parodié, et dès lors il ne comporte peut-être pas de véritable possibilité de réussite. Je tenterai donc d'expliquer ces ratages, qui sont entre autres liés à la démultiplication des signes nuptiaux. Tout comme dans le chapitre précédent, j'accorderai une place importante aux théories liées à la parodie et au carnavalesque, mais aussi à l'ethnocritique. Mais on verra que le traitement parodique sera moins humoristique et plus dramatique que dans le texte précédemment étudié, les échecs amoureux répétitifs du narrateur étant ici à la fois tristes et pathétiques.

## 2.1. La fête patronale

Lorsque le narrateur nervalien entame son récit, il se trouve à Paris. Malheureux, l'actrice dont il est épris n'étant pas amoureuse de lui, le narrateur erre dans ses pensées lorsque par hasard, un article du journal retient son attention : « Mon regard parcourait vaguement le journal [...] et j'y lus ces deux lignes " : *Fête du Bouquet provincial*. — Demain, les archers de Senlis doivent rendre le bouquet à ceux de Loisy" » (Nerval, 1972 [1854], p. 132). Cet article provoque une grande impression sur le narrateur, qui se remémore des souvenirs d'enfance qui vont venir hanter ses rêves. Le narrateur raconte ensuite son rêve, consistant en la représentation d'un événement vécu alors qu'il était encore un jeune garçon et dans lequel il se revoit participer à une ronde avec des jeunes filles, dont son amie Sylvie. L'une des jeunes filles, Adrienne, séduit le narrateur, tant par sa beauté que par sa magnifique voix. Le jeune narrateur, comme hypnotisé par Adrienne, délaisse inconsciemment Sylvie, qui est fort jalouse et chagrinée de l'attention dirigée vers Adrienne.

Or, cette ronde, qui de prime abord peut sembler n'être qu'un jeu d'enfants, prend une toute autre signification si l'on accorde une attention particulière à sa symbolique. Un des symboles récurrents dans le récit de Nerval, et qui est directement lié aux rituels nuptiaux, est le cercle. Dans cet extrait, la première référence faite au cercle se présente sous la forme de la ronde à laquelle participent les jeunes filles et le narrateur : « Des jeunes filles dansaient en rond sur la pelouse en chantant de vieux airs transmis par leurs mères » (Nerval, 1972 [1854], p. 133). Ce cercle semble lier le passé et le présent, entre autres grâce aux mélodies anciennes chantées par les jeunes filles. D'ailleurs, le cercle rappelle inévitablement le cycle des saisons et par extension, le temps cyclique traditionnel. Non seulement les jeunes filles chantent des airs anciens, mais la ronde prend place en l'honneur d'une fête trouvant ses origines aux temps des druides : « sans

savoir que nous ne faisons que répéter d'âge en âge une fête druidique, survivant aux monarchies et aux religions nouvelles » (Nerval, 1972 [1854], p. 133). Le mouvement circulaire de la ronde s'associe bien au mouvement cyclique du temps, mouvement qui revient toujours au commencement, car bien que les époques soient révolues, les souvenirs demeurent et les rituels sont ancrés dans le cœur et les coutumes des gens. Le mouvement circulaire de la ronde place les jeunes gens dans un phénomène qui donne l'impression d'être sans fin.

Bien que le symbole du cercle ne soit pas nécessairement un objet féminin, on peut tout de même se questionner sur la signification de la présence du narrateur dans cette ronde puisqu'il est ici l'unique homme du groupe. En effet, des objets comme un anneau, une ceinture, un collier ou une couronne connotent tous la féminité et sont souvent associés à la pureté virginale. Or la ronde, essentiellement composée de femmes, rappelle cette idée, comme si elle devenait une danse de la nubilité. C'est d'ailleurs pour cette raison que la présence du narrateur devient importante, puisque c'est lui qui choisit Adrienne comme la reine de la ronde, voire comme sa déesse. L'image de la déesse, de la divinité, supporte l'idée selon laquelle le cercle est un symbole qui se rapproche du ciel par son caractère de perfection. En présentant Adrienne comme la reine de cette ronde, le narrateur la positionne également comme un être supérieur. Il introduit la notion de rang, plaçant Adrienne à la tête. Lorsque le narrateur et Adrienne se trouvent au centre de la ronde, ils atteignent une position privilégiée. La portée sociale de cette position est grande et les présente comme des êtres supérieurs : elle comme une déesse et lui, comme celui qui la reconnaît comme telle et qui la couronne.

Cependant, le geste du narrateur est lourd de conséquences qui affecteront le reste de sa vie, comme le montre le récit. En effet, en reconnaissant Adrienne comme l'unique belle de son cœur, le narrateur se voit dans l'obligation de détrôner Sylvie qui, jusqu'à ce moment, avait été son amie de cœur : « J'étais le seul garçon dans cette ronde, où j'avais amené ma compagne toute

jeune encore, Sylvie [...]. Je n'aimais qu'elle, je ne voyais qu'elle, – jusque là! » (Nerval, 1972 [1854], p. 133). Le lecteur est alors témoin du coup de foudre dont est victime le narrateur, alors qu'Adrienne se place à ses côtés au centre de la ronde. Un baiser vient confirmer cette trahison. Le narrateur ne souhaite pas faire de mal à Sylvie, mais son désir pour Adrienne est trop puissant : « On nous dit de nous embrasser [...]. En lui donnant ce baiser, je ne pus m'empêcher de lui presser la main [...]. De ce moment, un trouble inconnu s'empara de moi » (Nerval, 1972 [1854], p. 134). Ce baiser lie, unit le narrateur à Adrienne d'une façon plus importante qu'on peut le croire. Il ne s'agit pas d'un baiser fougueux et amoureux, ni non plus d'un baiser taquin, mais plutôt d'un baiser entendu au sens divin, qui viendrait lier leurs esprits. Le baiser est aussi signe d'union par sa forme. En effet, les bouches du narrateur et d'Adrienne forment deux cercles qui, une fois unis dans un baiser, scellent l'union entre les deux jeunes gens. Notons que le baiser est évidemment une composante importante du rituel du mariage. Il est aussi intéressant de s'attarder quelques instants sur le symbole de la main : « [...] je ne pus m'empêcher de lui presser la main » (Nerval, 1972 [1854], p. 134). Encore une fois, l'image de la main dans la main renvoie à l'union, comme le révèle la main donnée en mariage. L'action de « placer ses mains dans celles d'autrui, c'est remettre sa liberté ou plutôt s'en désister en la lui confiant, c'est faire l'abandon de sa puissance » (Chevalier, Gheerbrant, 1969, p. 602) . Le lecteur est donc témoin de fiançailles fictives entre Adrienne et le narrateur. Malheureusement, comme le texte nous l'apprend, la main d'Adrienne ne peut être offerte au narrateur, sa famille la destinant à une vie de religieuse cloîtrée. D'ailleurs, la mort vient la chercher prématurément.

## **2.1. La couronne de lauriers**

Pour reconnaître Adrienne comme l'élue de son cœur, mais aussi comme la reine de la danse, le narrateur va la couronner, l'élire, tout en détrônant Sylvie :



Je me levai enfin, courant au parterre du château, où se trouvaient des lauriers [...]. Je rapportai deux branches, qui furent tressées en couronne et nouées d'un ruban. Je posai sur la tête d'Adrienne cet ornement (Nerval, 1972 [1854], p. 134).

S'il était possible de se méprendre en faisant du baiser un simple élément constitutif de la ronde, le don de la couronne est toutefois explicite. D'ailleurs, c'est ce geste de la part du narrateur qui chagrine le plus Sylvie : « Quand je revins près de Sylvie, je m'aperçus qu'elle pleurait. La couronne donnée par mes mains à la belle chanteuse était le sujet de ses larmes » (Nerval, 1972 [1854], p. 135). La couronne est faite de laurier, qui est à la fois emblème de gloire et d'immortalité. Celui ou celle qui porte la couronne de laurier est considéré comme un héros. La couronne est aussi posée sur la tête d'Adrienne. Ainsi, la parure, par sa matière, par sa position (au sommet de la tête) et par sa forme circulaire, fait de celle qui la porte un être choyé, choisi des dieux. D'un autre côté, la couronne est tressée. Or, la tresse peut être un symbole péjoratif et pessimiste, qui empêche le changement et l'évolution, par sa nature fermée (Chevalier, Gheerbrant, 1969). La nature, la matière même de la couronne est contradictoire et par le fait même, elle incarne des valeurs potentiellement conflictuelles.

La couronne est un des éléments importants des rituels nuptiaux, puisqu'elle est entre autres un symbole de virginité. Mais la couronne est aussi utilisée lorsque les jeunes filles décident de prendre le voile. Tout comme dans le cas du mariage, la couronne « symbolise la volonté et la prière de la vierge d'être préservée de toute souillure par l'amour des seuls biens éternels » (Chevalier, Gheerbrant, 1969, p. 305). Nous nous retrouvons donc face à un paradoxe, voire à un amalgame de significations qui sont en conflit l'une avec l'autre. Cet assemblage mène le rituel à l'échec. Si le narrateur voit inconsciemment la ronde et le couronnement comme une union spirituelle entre Adrienne et lui, pour cette dernière, on peut plutôt estimer qu'il s'agit d'un présage de la vie à laquelle elle est vouée : une vie de religieuse. De son côté, Sylvie perçoit ce

couronnement comme une trahison de la part du narrateur et refuse de lui adresser la parole. Le narrateur se retrouve dans un triangle amoureux dont l'issue ne peut qu'être un échec.

Adrienne se présente comme un personnage liminaire, selon l'appellation de Marie Scarpa (2009). En effet, Adrienne n'est encore qu'une enfant, au moment où l'épisode avec le narrateur se produit. Par contre, malgré son jeune âge, elle est déjà promise à une vie de religieuse, donc de vierge éternelle. En demeurant vierge, Adrienne n'atteindra jamais symboliquement la vie adulte, ce qui la place dans une position marginale. De plus, le texte nous apprend par la suite que la jeune fille est décédée: « Pauvre Adrienne! elle est morte au couvent de Saint-S..., vers 1832 » (Nerval, 1972, [1854], p. 165). Ainsi, Adrienne est condamnée à demeurer dans cette phase de marge, prisonnière entre l'enfance et l'âge adulte.

## **2.2. « Le voyage à Cythère » et les rites pré-nuptiaux**

Quelques années après l'évènement avec Adrienne, le narrateur revient dans le Valois, mû par l'espoir de revoir Sylvie et de réparer l'affront fait lors de l'épisode précédent. Une fois de plus, il se retrouve « à Loisy au moment de la fête Patronale » (Nerval, 1972, [1854], p. 137). Ce n'est pas par hasard que ces retrouvailles surviennent le jour de la fête patronale. Selon Van Genep (1998), la fête patronale était un moment propice aux rencontres entre les jeunes gens. Tous les invités sont donc conviés à un repas sur une petite île, dont la végétation et la réplique d'un temple rappellent les temps antiques. Ainsi, en mettant le pied sur cette île, le narrateur s'engage davantage dans un retour vers ses souvenirs que vers un avenir meilleur, qui aboutirait à une union réelle entre Sylvie et lui. L'île peut se présenter comme un espace double, liant le passé et le présent.

L'épisode du voyage à Cythère peut être perçu comme un rite pré-nuptial, plus particulièrement comme les fiançailles de Sylvie et du narrateur, puisque deux chapitres plus loin,

nous assisterons à leur faux mariage. Plusieurs éléments rituels accréditent cette lecture. Tout d'abord, la traversée des jeunes filles « vêtues de blanc » (Nerval, 1972 [1854], p. 138) vers cette île qui semble appartenir à une époque ancienne. Le fait que les jeunes filles soient vêtues de blanc et que leurs costumes leur donnent un air antique présente l'épisode comme une traversée de vierges qui s'en vont prendre maris. En effet, une fois sur l'île, chacune des demoiselles est assise près d'un jeune homme : « chacun prit place, les plus favorisés auprès des jeunes filles : il suffisait pour cela d'être connu de leurs parents » (Nerval, 1972 [1854], p. 139). Van Gennep rappelle à ce sujet que, dans la tradition folklorique, les jeunes filles devaient choisir leur prétendant et futur mari parmi des gens de leur région, qu'elles connaissaient depuis la plus tendre enfance : « La règle générale dans nos campagnes est, en effet, de se marier soit dans la parenté, en paroisse ou commune » (Van Gennep, 1998 [1943], p. 214). Heureusement pour lui, le narrateur, bien qu'il habite à Paris, est un ami d'enfance de Sylvie et de son frère, ce qui lui permet de se retrouver tout près de Sylvie. Le frère de cette dernière est d'ailleurs d'une importance capitale dans cet épisode puisque non seulement il permet au narrateur de revoir Sylvie, mais il tient aussi lieu de père à Sylvie, offrant symboliquement la main de la jeune fille au narrateur. C'est à partir de cet élément que je considère que cet épisode du récit, qui se présente d'abord comme une scène de retrouvailles, peut aussi être vue comme le moment des fiançailles pour Sylvie et le narrateur. Par contre, il faut garder à l'esprit qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, les fréquentations avec des étrangers n'étaient nullement encouragées, comme l'explique Van Gennep : « Cette crainte de l'étranger se manifeste d'ailleurs dès avant les fiançailles par des enquêtes sous main, des interrogatoires directs, même si le candidat ou la fille sont du même village » (Van Gennep, 1998 [1943], p. 216). Or, bien que le narrateur ait passé une bonne partie de son enfance dans cette région, son statut est différent, comme le mentionne très clairement Sylvie : « Nous sommes des gens de village, et Paris est si au-dessus » (Nerval, 1972 [1854], p.

139). Cette différence de région et de statut constitue donc un premier obstacle à l'union de Sylvie et du narrateur.

### **2.2.1. Le rituel des fiançailles**

D'après Van Gennep, les fiançailles sont un rite de marge, qui apparaît entre l'état de célibataire et le mariage. Comme tous les rites, il se divise en trois phases : la séparation, la marge secondaire et l'agrégation (Van Gennep, 1998). Comme mentionné plus tôt, au XIX<sup>e</sup> siècle, les jeunes filles cherchent un époux parmi leurs connaissances. La première étape vers les fiançailles est donc constituée par les rencontres et les fréquentations. L'épisode de Cythère revêt ainsi un double rôle. Il permet d'abord au narrateur de se faire pardonner de Sylvie : « Je compris que j'effaçais ainsi le souvenir d'un autre temps » (Nerval, 1972 [1854], p. 139). Ce pardon lui permet aussi de courtiser celle-ci. Van Gennep explique que les procédés de cour sont nombreux et peuvent être un « apport de petits cadeaux, offre de consommations, d'ordinaire le plus sucrées possible, [...] invitations aux fêtes et surtout aux bals » (Van Gennep, 1998 [1943], p. 228). Le narrateur offre à Sylvie un présent qui fait directement référence au passé : une couronne de fleurs. Ce faisant, il courtise Sylvie, mais il lui demande aussi d'effacer son erreur de jeunesse ainsi que le souvenir d'Adrienne. La façon dont il se procure la couronne est toutefois différente :

[O]n vit s'envoler du fond de la vaste corbeille un cygne sauvage, jusque-là captif sous les fleurs, qui, de ses fortes ailes, soulevant le lacis de guirlandes et de couronnes, finit par les disperser de tous côtés. [...] J'eus le plaisir de saisir une des plus belles, et Sylvie, souriante, se laissa embrasser cette fois plus tendrement que l'autre. Je compris que j'effaçais ainsi le souvenir d'un autre temps (Nerval, 1972 [1854], p. 139).

Ce passage mérite que l'on s'y attarde quelques instants. Tout d'abord, la figure du cygne sauvage est à la fois un emblème masculin et féminin. Signe masculin, il représente « la lumière mâle, solaire et fécondatrice [...] l'emblème du poète inspiré » (Chevalier, Gheerbrant, 1969, p. 332). Du côté féminin, le cygne illustre la pureté, par sa couleur immaculée : « l'oiseau de lumière, à la

beauté éblouissante et immaculée, est la vierge céleste [...], la lumière lunaire » (Chevalier, Gheerbrant, 1969, p. 33 2). Le cygne peut également être un symbole de désir sexuel, surtout lorsque ses deux facettes mâle et femelle se rencontrent. D'ailleurs il prend son envol à un moment liminaire, un moment d'entre-deux, alors qu'il ne fait ni jour, ni nuit : « il s'élan[ce] joyeux vers les dernières lueurs du soleil » (Nerval, 1972 [1854], p. 139). Le narrateur et Sylvie peuvent tous deux être associés à ce bel animal. On pourrait aussi voir une ressemblance entre l'apparence du cygne est celle de Sylvie, ce dont fait foi cette description du narrateur : « Ses mains délicatement allongées, ses bras qui avaient blanchi en s'arrondissant, sa taille dégagée » (Nerval, 1972 [1854], p. 40). De plus, l'envolée du cygne, qui peut référer au pardon de Sylvie pour le narrateur, semble aussi représenter la maturité de Sylvie, qui n'est plus une enfant, mais une jeune femme ouverte à la possibilité du mariage, donc à la sexualité.

Cette scène, qui se présente d'abord sous forme de jeu, de mise en scène produite afin de recréer un temps révolu, réussit parfaitement si l'on considère que le narrateur atteint ses différents objectifs : se faire pardonner de Sylvie dans un premier temps, et regagner son cœur dans un deuxième. De plus, comme le mentionne le narrateur, tous les éléments du décor sont propices au rapprochement entre lui et Sylvie : « Tout me favorisait d'ailleurs, l'amitié de son frère, l'impression charmante de cette fête, l'heure du soir et le lieu même où, par une fantaisie pleine de goût, on avait reproduit une image des galantes solennités d'autrefois » (Nerval, 1972 [1854], p. 140). Bref, en un après-midi, l'espoir renaît dans le cœur du narrateur.

### **2.3. Le mariage chez la vieille tante et ses composantes**

Le lendemain de l'épisode du *Voyage à Cythère*, après une nuit à vagabonder, le narrateur rend visite à Sylvie et tente de reconquérir son cœur. L'extrait auquel je vais maintenant m'attarder est le sixième chapitre de la nouvelle et consiste en une visite à la tante de Sylvie, que

se remémore le narrateur pendant qu'il fait, en calèche, le trajet pour retrouver le pays de son enfance. Le rituel du mariage prend une signification beaucoup plus grande dans cet extrait, contrairement à l'épisode précédent, où il était davantage subtil et enfantin. J'expliquerai de quelle façon le rituel du mariage est présent, en portant une attention particulière à ses différentes composantes : la clé, la robe de mariée, les souliers et le repas de noces. Finalement, je vais montrer en quoi ce rituel est raté et carnavalesqué.

Le chapitre débute lorsque les deux jeunes se rendent chez la vieille tante de Sylvie. Peu de temps après leur arrivée, alors que l'aïeule prépare un repas, Sylvie lui demande si elle a de vieux morceaux de dentelle qu'elle pourrait utiliser. La tante lui indique qu'elle pourra en trouver dans sa commode. Sylvie lui demande alors la clé de la commode. Sa tante lui assure que tous les tiroirs sont ouverts, mais Sylvie insiste et mentionne qu'elle sait que l'un des tiroirs est verrouillé en lui disant : « Ce n'est pas vrai, il y en a un qui est toujours fermé » (Nerval, 1972 [1854], p. 144). Si la tante verrouillait le tiroir pour empêcher que son contenu en soit révélé, cela ne semble plus la déranger, puisqu'elle laisse Sylvie s'emparer de la clé. Le lecteur a alors l'impression que Sylvie convoitait le secret de ce tiroir depuis un moment déjà et il peut se surprendre que la tante ne s'oppose pas à sa nièce lorsqu'elle prend la clé attachée à sa ceinture. L'aïeule laisse Sylvie s'emparer de la clé, en sachant très bien qu'elle va ouvrir le tiroir. La clé, qui de façon générale porte en elle une symbolique double, soit celle d'ouvrir et de fermer, joue ici un rôle très important, puisqu'elle vient ouvrir à Sylvie la voie initiatique du mariage et lui procure une forme de pouvoir décisionnel. En effet, si la tante tenait anciennement à cacher à sa nièce le contenu de ce tiroir, elle considère maintenant que Sylvie est en âge de découvrir ses souvenirs, ce qui laisse croire qu'elle est à présent apte à se marier et à s'ouvrir à la sexualité. Puisqu'elle possède la clé, la tante est représentée comme étant la détentrice d'un savoir, ici le savoir sexuel qu'elle accepte à présent de partager avec sa nièce : « [...] posséder la clef signifie avoir été initié » (Chevalier,

Gheerbrant, 1969, p. 262). Sylvie et le narrateur vont alors s'empresser de monter à la chambre de la tante. Il est étonnant que celle-ci autorise le narrateur à suivre Sylvie, sans personne pour les chaperonner. Une certaine naïveté virginale émane de cet extrait, et le narrateur y fait d'ailleurs référence lorsqu'il dit: « Je la suivis, montant rapidement l'escalier de bois qui conduisait à la chambre. – O jeunesse, ô vieillesse saintes! – qui donc eût songé à ternir la pureté d'un premier amour dans ce sanctuaire des souvenirs fidèles? » (Nerval, 1972 [1854], p.144).

Cette scène présente une figure étroitement liée au symbole de la clé, la figure de la fée. Une fois dans la chambre, le narrateur remarque deux portraits sur le mur, soit ceux de la tante et de son défunt époux. En regardant le portrait de la tante, il la compare à une fée et dit: « Cela me fit penser aux fées des Funambules qui cachent, sous leur masque ridé, un visage attrayant » (Nerval, 1972 [1854], p.144). Ce clin d'œil au théâtre des Funambules (Paris) est fort intéressant, puisqu'il vient appuyer l'idée selon laquelle les deux jeunes amoureux jouent la comédie. Par la suite, Sylvie admire la robe de mariée de sa tante, trouvée dans le fameux tiroir, et l'envie de la revêtir la prend. En regardant la robe qui est fanée, Sylvie s'écrie : « Ah! je vais avoir l'air d'une vieille fée! » (Nerval, 1972 [1854], p.145). Le narrateur compare alors Sylvie à « la fée des légendes éternellement jeune ! » (Nerval, 1972 [1854], p.145). La fée est une figure perçue comme éternelle, immortelle. Sylvie peut aussi être comparée à une fée par sa grande habileté à faire de la dentelle qui, selon la tante, est plus belle que celle que l'on retrouve à Chantilly. Sylvie a donc des doigts de fée. On peut alors avancer une comparaison entre la jeune fille et la vieille femme. En effet, la tante qui jadis ressemblait à une jeune fée est aujourd'hui vieille, mais sa nièce mime sa jeunesse, particulièrement en enfilant sa robe de mariée. Le lecteur a alors l'impression d'un conte, avec la vieille tante qui se présenterait comme la bonne fée marraine. Le don de celle-ci dans le cas présent serait celui du savoir sexuel remis à Sylvie par l'entremise de la clé. Le texte présente de cette façon la transmission d'un savoir érotique féminin. Comme la

tante est maintenant vieille et veuve, sa vie sexuelle active est fort probablement terminée, et c'est au tour de sa nièce de prendre le relais.

Ainsi, les personnages ouvrent le fameux tiroir et découvrent les habits de noces de la tante et de son défunt mari. Sylvie se déshabille devant le narrateur et enfle la robe de mariée de sa tante. Celle-ci est décrite comme étant en « taffetas flambé », avec « des manches plates », des « sabots garnis de dentelles » et un « pur corsage de tulles jaunis » (Nerval, 1972 [1854], p.145). Plusieurs éléments doivent être mentionnés au sujet de ce vêtement. Tout d'abord, on peut croire que la robe date du XVIII<sup>e</sup> siècle, puisque le narrateur mentionne que la tante s'est mariée au siècle passé. Corinne Bayle mentionne que la scène fait penser à un tableau de Watteau et donc à la référence à Cythère : « l'extraordinaire robe de mariée de "taffetas flambé" avec ses "manches plates à gigots de dentelles" est une robe à la Watteau, aux couleurs chatoyantes » (Bayle, 2001, p. 218). Le qualificatif « flambé » pour le taffetas, est un terme technique pour expliquer que des fils de différentes couleurs sont tissés ensemble, de façon alternée; mais il semble fournir un indice sur la couleur de la robe. Pourtant, en aucun endroit dans le texte, cette couleur n'est mentionnée. Par contre, selon Van Gennepe, la traditionnelle robe de mariée blanche n'est apparue que plus récemment, soit durant la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Il remarque également ce fait intéressant : « Le plus qu'on puisse dire est qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle ce costume était partout en France multicolore, avec prédominance du rouge » (Van Gennepe, 1998 [1943], p. 349). En ayant en tête que le texte de « Sylvie » fait partie du recueil des *Filles du feu*, il est certain que le rouge connoterait plusieurs thèmes comme la chaleur, le feu, le désir et la passion. Le feu est d'ailleurs une image récurrente dans l'œuvre nervalienne, qui émane souvent du narrateur lui-même, en qui le feu de l'amour et des passions interdites (ou impossibles) s'enflamme. Certains lieux où s'aventure le narrateur nervalien sont directement associés au feu, je pense entre autres à « Isis », et au Vésuve (Nerval, 1972 [1854], p.217). En revanche, une robe blanche ferait davantage



référence à la virginité de la jeune fille. Van Gennep fait aussi remarquer que normalement, la robe de la mariée se doit d'être neuve, tout comme le costume du fiancé. Néanmoins, il explique que dans certains cas particuliers, il arrive que la mariée revête le costume d'une de ses aïeules. La plupart du temps, cette pratique se produit si la mariée est relativement pauvre ou au contraire, si la robe de l'aïeule a beaucoup de valeur. Il insiste aussi sur le fait que pour la majorité des régions en France, les costumes nuptiaux sont conservés avec beaucoup de soin et que parfois, ils peuvent même être réutilisés. Si la robe de la tante est réutilisée par le jeu de Sylvie et du narrateur, il est possible de douter de la façon dont elle a été conservée. En effet, elle est certes à l'abri des curieux, étant cachée dans le tiroir, mais elle n'est certainement pas à l'abri du temps, puisque son tissu est fané et jauni.

En fouillant dans le tiroir, Sylvie découvre un autre élément très important du costume de la mariée, soit les souliers que le narrateur décrit comme « deux petits souliers de droguet blanc avec des boucles incrustées de diamants d'Irlande ! » (Nerval, 1972 [1854], p.145). Selon le *Littré*, le droguet était une étoffe faite de fil et de laine, qui normalement avait peu de valeur. Par contre, il existait aussi du droguet de soie, qui avait probablement une valeur supérieure et qui devait être plus propice à un mariage, la soie étant privilégiée pour ce type d'occasion. Dans le cas des souliers de la tante, tout comme la couleur de la robe n'est pas mentionnée, il n'est pas possible de savoir de quoi les souliers sont faits. Toutefois, il est dit qu'ils sont décorés de diamants d'Irlande. Le diamant irlandais est en vérité un quartz, donc il n'a pas la même valeur qu'un vrai diamant, mais il brille tout autant. Rappelons-nous les bijoux de Raoul Spifame, qui bien qu'ils n'étaient que des objets de pacotilles, faisaient concurrence aux bijoux d'Henri II. Ceci devait d'ailleurs apporter l'idée d'une certaine richesse. En fait, comme la tante habite la campagne et que son mari était un garde-chasse, on peut croire qu'ils n'étaient pas riches. Les faux diamants et le tissu peu coûteux des souliers dévoilent qu'ils ne sont pas de très grande

valeur. Par contre, la façon dont ils sont décrits fait en sorte qu'une grande valeur symbolique leur est accordée ; la richesse est simulée par les pierres brillantes.

En plus d'être un élément essentiel du costume de la mariée, les souliers jouent un rôle important dans le rite de passage. En effet, dans l'extrait, Sylvie veut tout de suite mettre les souliers. Le narrateur tente en vain de la chausser, mais elle refuse catégoriquement. Ce refus de Sylvie de faire voir ses pieds rappelle que la pudeur de l'époque faisait des pieds un objet de désir. Les pieds étaient souvent associés à la sexualité : « [...] le pied aurait aussi une signification phallique et la chaussure serait un symbole féminin » (Chevalier, Gheerbrant, 1969, p. 750). Se laisser chausser par le narrateur, reviendrait, pour Sylvie, à accepter l'acte sexuel, ce qu'elle n'est pas prête à faire, puisqu'elle n'est pas encore mariée. Van Gennep explique que plusieurs rites étaient associés aux souliers de la mariée. Par exemple, il écrit : « La règle générale est que celui qui chausse la mariée obtienne une compensation, sous forme de baiser ou de cadeau, à moins que le chausseur ne soit le marié lui-même » (Van Gennep, 1998 [1943], p. 360). Ainsi, en laissant le narrateur la chausser, ou la déchausser, la jeune fille accepterait de lui donner symboliquement sa virginité. Les souliers sont aussi régulièrement associés à l'identité d'une personne, pensons entre autres à Cendrillon que le prince reconnaît grâce à sa chaussure. Or, la chaussure n'appartient point à Sylvie, mais bien à la tante. Cet élément amplifie l'aspect ludique de cet épisode, Sylvie tentant d'être celle qu'elle n'est pas, soit l'épouse du narrateur.

Ayant ainsi revêtu par jeu les habits de mariage des aïeux, les deux jeunes amoureux s'empressent de descendre pour rejoindre la tante. Cette descente fait penser à une procession nuptiale. Le narrateur dit : « Sylvie m'attendait sur l'escalier, et nous descendîmes tous deux en nous tenant par la main » (Nerval, 1972 [1854], p.145). Van Gennep fait remarquer que normalement, dans le cortège de mariage, les amoureux se tenaient par la main. Comme mentionné plus tôt, la main dans la main est un indice d'union. Cette procession provoque une

forte réaction chez la tante, qui revoit sa jeunesse se jouer devant ses yeux : « La tante poussa un cri en se retournant [et] elle se mit à pleurer, puis sourit à travers ses larmes. – C’était l’image de sa jeunesse, – cruelle et charmante apparition! » (Nerval, 1972 [1854], p. 145). Cette réaction est d’abord peu rassurante pour les deux personnages qui s’imaginent être allés trop loin dans leur jeu, mais les pensées joyeuses que la tante va ensuite se remémorer effacent cette crainte.

Finalement, les personnages participent au repas préparé par la tante, qui fait office de repas de noces et qui est aussi le dernier élément du rituel du mariage identifié dans cette scène. Comme l’écrit Van Gennep, c’est généralement la famille de la fiancée qui prépare le repas de noces, à moins qu’elle ne soit trop pauvre. La tradition est donc, d’une certaine façon, respectée puisque le repas a lieu chez la tante de la jeune femme. Le repas est effectivement celui d’une fête puisqu’il comprend plusieurs éléments à la fois gras et sucrés. Par exemple, on y retrouve des fraises baignant dans le lait, des cerises et des groseilles, du pain bis, du lard frit et des œufs. La coutume de l’époque voulait que les fiancés ne prennent aucune nourriture le matin de leurs noces, afin de pouvoir d’abord recevoir la communion. Comme les deux personnages ont très faim lorsqu’ils arrivent chez la tante, il est probable qu’ils n’aient pas mangé et par le fait même, la coutume est respectée. Durant ce repas, la tante se remémore « les fêtes pompeuses de sa noce » (Nerval, 1972 [1854], p. 146), et raconte le tout aux jeunes amoureux. En se rappelant les airs qui étaient alors chantés, la vieille tante recrée son repas de noces et laisse le narrateur et Sylvie entrer dans ses souvenirs. Ces chants sont d’ailleurs la seule allusion qui soit faite à la religion. Le narrateur dit :

Elle retrouva même dans sa mémoire les chants alternés, d’usage alors, qui se répondaient d’un bout à l’autre de la table nuptiale, et le naïf épithalame qui accompagnait les mariés rentrant après la danse. Nous répétions ces strophes si simplement rythmées, avec les hiatus et les assonances du temps; amoureuses et fleuries comme le cantique de l’Ecclésiaste (Nerval, 1972 [1854], p. 146).

Le « naïf épithalame » est en fait un chant nuptial et renvoie donc au caractère sacré du mariage. De plus, la référence au *Cantique de l'Ecclésiaste*, qui est en fait le *Cantique des cantiques*, permet de percevoir le narrateur comme étant un époux d'un autre monde. Une connotation érotique est introduite, puisque le *Cantique des cantiques* est en fait une suite de poèmes et de chants amoureux entre une femme et un homme qui comporte plusieurs images érotiques, qui lient la nudité corporelle à celle de l'âme. Je pense entre autre à la figure de l'organe féminin représenté par le trou d'une porte, alors que l'organe masculin est représenté par la main, puissante, de l'homme, qui vient ouvrir la porte (Grimaldie, 2012). Ainsi, il semble y avoir une contradiction entre le « naïf épithalame » et son caractère virginal, et la référence au *Cantique des cantiques*, avec son caractère plutôt charnel et érotique.

#### **2.4. L'échec du rituel**

Le mariage se situe donc au coeur de cette scène du sixième chapitre. On pourrait dire qu'il ne s'agit pas du véritable rituel du mariage, mais d'une sorte de répétition préalable : les personnages jouent au mariage, de façon à la fois ludique et sérieuse. Par contre, ce rituel est en fait raté. En effet, bien que plusieurs éléments constitutifs soient présents, ils ne permettent pas aux personnages d'accomplir d'atteindre un nouveau statut, qui dans le cas présent, représente le passage à la vie adulte.

Le premier élément qui vient mettre en question le rituel concerne la temporalité. Le rituel du mariage est un rite de passage important qui permet de passer à la vie adulte. Le mariage mène donc les époux vers l'avenir. Or, dans cet extrait, tous les éléments du rituel sont anciens et datent possiblement du XVIII<sup>e</sup> siècle, puisqu'ils font référence au mariage de la tante de Sylvie. Ainsi, le rituel n'ouvre pas ici la porte à l'avenir, au contraire, il mène vers le passé. Par exemple,

lorsque Sylvie ouvre le tiroir de la commode de sa tante, elle y découvre plusieurs objets comme le décrit le narrateur :

Oh! que de richesses! que cela sentait bon, comme cela brillait, comme cela chatoyait de vives couleurs et de modeste clinquant! deux éventails de nacre un peu cassés, des boîtes de pâte à sujets chinois, un collier d'ambre et mille fanfreluches, parmi lesquelles éclataient deux petits souliers de droguet blanc avec des boucles incrustées de diamants d'Irlande! (Nerval, 1972 [1854], p. 145).

On se rappelle également que la robe était jaunie par le temps, donc ce que Sylvie retrouve est très vieux et abimé. C'est aussi ce qu'elle va revêtir et ceci a pour conséquence qu'elle ne ressemble pas à une mariée de son époque, mais plutôt à une copie de ce que la tante a été. C'est un peu comme si Sylvie donnait vie au portrait de la tante. Le même phénomène se produit avec les chants que la tante retrouve dans sa mémoire : ce ne sont pas des chants de l'époque des deux jeunes amoureux, mais ceux de l'époque de la tante. Donc, à chaque fois qu'un élément du rituel du mariage entre en scène, au lieu d'amener les personnages vers l'avenir, il les ramène en arrière, à une époque où eux-mêmes n'étaient pas encore en vie. Le narrateur compare aussi Sylvie à *L'accordée du village*, qui est un tableau de Greuze datant effectivement du XVIII<sup>e</sup> siècle et représentant une scène dans laquelle un père offre la main de sa jeune fille à son fiancé. Bref, les vêtements, les bijoux et les accessoires qu'enfilent le narrateur et la jeune fille datent d'une époque révolue qui fait dire au narrateur : « En un instant, je me transformai en marié de l'autre siècle » (Nerval, 1972 [1854], p. 145).

Le second élément qui vient disqualifier le rituel est le jeu. En effet le narrateur et Sylvie jouent aux mariés. Le jeu débute d'abord lorsqu'ils montent à la chambre et que Sylvie décide d'enfiler les habits de mariée de sa tante. Elle ne revêt pas la robe avec le respect qui lui est dû, au contraire, elle se moque de la robe qu'elle trouve ridicule avec ses grandes manches plates. L'aspect sacré du rituel de l'habillage de la mariée est donc totalement mis de côté, entre autres par le fait que c'est le narrateur, soit l'amoureux de Sylvie, qui l'aide à enfiler sa robe. L'habillage

des époux se transforme de cette façon en mascarade, voire en une comédie dont les deux jeunes amoureux sont les personnages principaux. C'est le désir de faire revivre de belles émotions à la tante qui justifie le jeu. Van Gennep explique très bien que normalement, les filles d'honneur s'occupent de vêtir la future mariée et il précise qu'un protocole sérieux se doit d'être respecté. Or, ce n'est pas le cas dans cette scène. Le lecteur peut même s'étonner de la familiarité qui existe entre Sylvie et le narrateur, puisque c'est quand même lui qui l'aide à s'habiller.

Le rituel est aussi raté par le fait qu'il n'est en aucun temps accompli dans sa totalité. Pour qu'un rite de passage soit validé, toutes ses composantes se doivent d'être respectées et réussies (Van Gennep, 1981). Dans cet extrait, bien que plusieurs composantes soient présentes, la plupart d'entre elles sont modifiées et même si elles demeurent reconnaissables, les transformations qu'elles subissent entravent leur réussite. Même si Sylvie enfle la robe de la mariée, qu'elle descend l'escalier avec son amoureux et qu'ils partagent ensemble un repas de fête, leur union n'est jamais réellement scellée et demeure un jeu. En ce qui concerne d'ailleurs le repas de noces, plusieurs éléments appuient le ratage du rituel. Le moment du repas n'est pas standard : on assiste normalement à un dîner ou à un souper de noces, et non à un déjeuner. De plus, le repas n'accueille que trois convives et par le fait même, la nourriture n'est pas aussi abondante que lors d'un vrai repas de noces. Le lieu où prend place le repas ne respecte pas non plus les coutumes de l'époque. Van Gennep explique que les célébrations n'ont jamais lieu dans la cuisine, mais plutôt dans le jardin ou même dans la grange lorsque les invités sont nombreux. (Van Gennep, 1998). Le sens des différentes étapes est donc modifié. On ne peut même pas croire que les deux jeunes gens seront peut-être unis dans le futur puisque quelques chapitres plus tard, on apprend que

Sylvie s'est mariée au frère de lait du narrateur, Sylvain<sup>1</sup>. Donc même si au début de *Sylvie*, le narrateur se remémore son ancienne amie et que lorsqu'il constate sa piètre situation financière, il se dit : « Depuis trois ans, je dissipe en seigneur le bien modeste qu'il m'a laissé et qui pouvait suffire à ma vie. Avec Sylvie, je l'aurais conservé » (Nerval, 1972 [1854], p. 136), il ne va quand même jamais faire sa demande officielle. Le narrateur éprouve des remords à ne pas avoir entretenu l'affection qu'il avait pour Sylvie non seulement pour des raisons financières, mais aussi parce qu'il est alors amoureux d'une femme inatteignable. Donc, lorsque la scène se termine, les deux personnages n'ont pas changé de statut, ils sont toujours deux jeunes amoureux, ni plus ni moins, mais ils n'accèdent en aucun cas au monde des adultes auquel le mariage donne normalement accès. On ne sent pas non plus qu'un changement quelconque se soit opéré dans les personnages, ils n'ont pas évolué ou subi de transformations profondes, qui pourraient laisser croire que certaines barrières auraient été franchies. Ils demeurent dans la même position liminaire.

## **2.5. Inversions carnavalesques et parodie**

Il est juste de dire que Nerval utilise dans « Sylvie » des éléments folkloriques bien ancrés dans la tradition et les transforme et les adapte à son récit, en permettant toujours aux lecteurs de reconnaître et d'identifier le rituel du mariage. En effet, la carnavalisation renverse la norme en plus d'offrir la possibilité de repérer ce qui était présent avant la carnavalisation. Par exemple, en se déguisant, les deux personnages introduisent un élément parodique qui vient dédoubler la représentation du mariage. Les personnages ne s'habillent pas pour leur propre mariage, ils revêtent les habits nuptiaux de la tante et de son défunt mari, afin de faire revivre de beaux

---

<sup>1</sup> Sylvain se présente d'ailleurs comme le double du narrateur. Ils sont frères de lait puisqu'ils ont partagé la même nourrice et tout deux sont amoureux de Sylvie. En épousant cette dernière, c'est en quelque sorte comme si le narrateur l'épousait lui-aussi. On remarque également la ressemblance entre les prénoms Sylvie et Sylvain.

souvenirs à la vieille tante, mais ils jouent aussi à être les époux qu'ils ne seront jamais. Je dirais même que Sylvie et le narrateur ne font pas que se déguiser, ils se travestissent. En se métamorphosant, les personnages oublient pendant un moment leur véritable identité. La tante et l'oncle deviennent des modèles à suivre et si l'imitation est réussie, ce n'est que physiquement puisque socialement, ils ne seront jamais unis. Avec cette métamorphose, les personnages atténuent le sérieux associé à l'institution du mariage, peut-être pour inconsciemment échapper au passage à l'âge adulte. Cependant, pendant toute une matinée, leur condition sociale est transformée, puisqu'ils deviennent époux et épouse. D'ailleurs, une fois la scène terminée, tout redevient comme auparavant et l'ordre est rétabli. Le fait que les personnages soient forcés à quelques reprises de rejoindre la réalité quand la tante les appelle renforce l'idée selon laquelle ils sont pris dans un jeu de rôles. De plus, là où les personnages devraient être solennels, on sent qu'ils ne le sont pas vraiment. Le rituel du mariage, qui est un rite important et sérieux, prend dès le départ une tournure ludique. Les rôles mêmes des personnages sont inversés. Par exemple, c'est Sylvie qui attend le narrateur en haut de l'escalier, afin de procéder à la marche nuptiale. Elle prend alors le rôle du fiancé qui attend sa future épouse devant l'autel. Ce type de renversement entre les rôles masculins et féminins est typique de l'inversion carnavalesque, qui implique que les pôles soient constamment permutés : le pauvre devient riche, le paysan devient roi et dans le cas présent, la femme prend la place de l'homme. La comparaison de la tante à la figure de la bonne fée marraine participe aussi à la carnavalisation de l'extrait : la tante se transforme en une figure mythique, donc une figure qui n'appartient pas au monde terrestre. Comme Bakhtine l'explique, l'inversion carnavalesque influence aussi le temps, le jour devenant la nuit et vice versa (Bakhtine, 1970). Or, en procédant au repas de noces à l'heure du déjeuner, les temporalités se trouvent aussi inversées, le repas du soir devenant celui du matin.



Mais malgré le fait qu'il soit carnavalesqué et raté, le rituel du mariage et plusieurs de ses composantes demeurent reconnaissables. Le rituel du mariage tel que présenté par la tradition est unique et son essence est figée dans le temps. Cependant, les lectures qui en sont faites sont nombreuses. Comme je l'ai démontré, le mariage est ici à la fois une copie, voire une caricature, d'un mariage consommé il y a déjà longtemps, mais aussi un mariage symbolique entre deux personnages qui ne seront jamais unis. Le mariage perd ici son caractère sacré en se transformant en un jeu de rôles. Il est même possible de dire que le côté païen et ludique prend le contrôle du rituel.

En conclusion, rappelons-nous que la modernité tend à laisser de côté l'aspect religieux du rite de passage, un peu comme le fait l'auteur dans cette scène et dans les autres que j'ai analysées dans ce chapitre. Le narrateur est à la recherche du rituel et de la sécurité que ce dernier peut apporter, il recherche une certaine stabilité. Il n'habite plus dans le Valois, mais à Paris, où il remet constamment sa vie et son identité en question. En retournant dans la province de son enfance, il ne retrouve pas seulement Sylvie, il retrouve aussi des croyances et des coutumes traditionnels qui perdurent en campagne, mais dont ne subsistent que des vestiges en ville. Le narrateur tente de s'attacher à ces croyances ou rituels qui lui apportent des repères qu'il ne possède pas lorsqu'il est à Paris. Quand il est dans son univers, à la ville, il se retrouve constamment dans une forme d'errance tant physique que psychologique. À la campagne c'est différent, car les coutumes règlent encore la vie des gens. Il semble aussi plus facile pour lui de s'identifier à une communauté et par le fait même à une tradition lorsqu'il est à la campagne, alors qu'en ville, tout est plus individualisé. Même si la campagne semble apporter un équilibre que le narrateur convoite, il décide tout de même retourner à Paris, et il est quelque peu tragique de constater que même s'il est en quête d'une certaine stabilité que la tradition peut lui apporter, il n'a toutefois pas la capacité de se détacher de la vie urbaine. C'est d'ailleurs le sort de la

grande majorité des narrateurs nervaliens, qui sont souvent pris entre la vie à la ville qui est leur réalité et la vie à la campagne qui appartient surtout aux souvenirs. Ce refus, ou cette incapacité à accepter les coutumes de la campagne comme les siennes, le place dans une position de liminalité qui est irréversible. Puisque nous savons qu'il ne peut se faire aimer de l'actrice dont il est amoureux et qu'il refuse de demeurer avec Sylvie, on devine rapidement que jamais il ne parviendra à sortir de cette marginalité. Par contre, en tant que personnage liminaire, il permet à Sylvie de dépasser le stade de l'adolescence et ainsi, de sortir de cette phase de marge, en prenant mari. Son amour passionnel pour Sylvie se transforme en amour fraternel lorsqu'il accepte qu'elle puisse être heureuse avec Sylvain. C'est d'ailleurs quand le narrateur décide de retourner à Paris, que Sylvie prend la décision d'épouser Sylvain. Le narrateur, par son jeu, permet à Sylvie de prendre conscience du fait qu'elle est enfin prête pour la vie adulte.

### Chapitre 3

#### Jemmy, une femme puissante

« Jemmy », troisième nouvelle du recueil *Les filles du feu*, tire son origine d'une nouvelle allemande de Charles Sealsfield (pseudonyme de Carl Anton Postl) datant de 1834. La nouvelle fut longtemps retranchée du recueil par les éditeurs, jugée comme une simple traduction, alors que Nerval souhaitait l'intégrer. Bien que le texte ne soit pas originellement de Nerval, il présente plusieurs thèmes proprement nervaliens, comme le dédoublement et l'errance. Cette présence de thématiques prépondérantes dans l'univers de Nerval justifie la place de la nouvelle dans le recueil de ce dernier, ainsi que dans mon mémoire. On sait d'ailleurs que Nerval, dans le but de faire de Jemmy une fille du feu « [...] ajoute ses commentaires afin d'établir des correspondances avec son univers propre » (Bayle, 2001, p. 134).

La nouvelle nous transporte vers le début du XIX<sup>e</sup> siècle, dans une Amérique encore en pleine colonisation. Les deux personnages principaux, Jacques Toffel, un colon fort prospère, et Jemmy O'Douherty, une belle jeune femme issue d'une famille relativement pauvre, sont tous deux des Européens dont les familles respectives sont des colons en Pennsylvanie et dont les destins seront étrangement mêlés. Étrangement, car comme je le démontrerai, c'est grâce à une vieille coutume mais aussi grâce au hasard que les deux jeunes amoureux se rencontrent. De cet épisode, que j'aborderai en détail plus tard, découlera quelques années heureuses de vie conjugale, qui seront brisées par l'enlèvement de Jemmy. En effet, jeune femme entêtée et déterminée détenant le pouvoir au sein de son couple, Jemmy se retrouve par un malencontreux hasard sur le chemin de sauvages, qui l'enlèvent. Le narrateur raconte l'histoire de cette femme, prospère dans le monde civilisé, qui se trouve plongée dans le monde de la sauvagerie. Durant cinq longues années, elle sera la captive des sauvages mais paradoxalement, elle endossera

également le titre de détentrice du savoir et parviendra à civiliser ceux-ci. Au bout de ces cinq années, la possibilité de retourner vers sa famille se présentera, mais au dénouement, Jemmy décidera plutôt de retourner vivre parmi les sauvages qui sont maintenant sa nouvelle famille et parmi lesquels elle est en mesure d'assurer pleinement son statut de femme au pouvoir.

Il est important de spécifier que la nouvelle fonctionne essentiellement sur le mode de l'inversion et du dédoublement, en plaçant les couples monde sauvage/monde civilisé et femme virile/homme castré au centre de tous les dédoublements et inversions. Ces inversions sont principalement de nature sexuelle (femme-homme, homme-femme), identitaire (Jemmy la squaw indienne et Jemmy la femme de colon) et sociale (femme au pouvoir, homme soumis). Elles engendrent une forme d'errance identitaire vécue par Jemmy, qui a pour conséquence que son identité n'est pas complètement fixée ; elle n'appartiendra jamais totalement au monde sauvage, mais ne sera plus jamais une femme du monde civilisé. Cependant, j'expliquerai de quelle façon les nombreuses inversions permettent au personnage de Jemmy, personnage liminaire à la fois parmi les colons et les sauvages, de s'agréger partiellement. Cette agrégation relative lui accordera entre autres la possibilité d'atteindre la position de personnage dominant, de figure d'autorité et de devenir la titulaire du pouvoir à la tête de ses deux couples. De plus, son agrégation lui permettra de s'ériger en tant que dirigeante d'une société parallèle à la société coloniale. Je démontrerai ainsi de quelle façon Jemmy parvient à contrôler sa liminalité et à en user à son avantage. Bien que les deux sociétés soient d'abord présentées comme très distinctes, voire aux antipodes l'une de l'autre, rapidement, grâce aux transformations apportées par Jemmy, elles deviennent très similaires dans leur fonctionnement. Le même phénomène se produit aussi à l'intérieur des deux couples. Je m'attarderai aux nombreux dédoublements qui, tout en étant étroitement liés aux diverses inversions, contribuent à l'agrégation nuancée ou partielle de Jemmy. Par le fait même, je démontrerai comment le destin de Jemmy est différent de celui du narrateur

de « Sylvie » ou de Raoul Spifame, puisqu'elle atteint une forme d'agrégation, malgré son statut liminaire, alors que les deux autres n'atteignent jamais le statut de personnage agrégé<sup>2</sup>.

Comme je viens de le mentionner, Jemmy se retrouvera parfois parmi les colons et à d'autres moments, parmi les sauvages. Ainsi, tout au long de la nouvelle, le narrateur place en opposition le monde civilisé, soit celui de Jemmy et Toffel, et le monde sauvage de Tomahawk et du peuple indien. Jemmy occupe une place centrale dans cette opposition, puisqu'elle est une figure liminaire qui joue le rôle de médiatrice, endossant à tour de rôle les deux identités. Mais en s'intégrant au monde sauvage, Jemmy devient étrangère à son propre univers auquel elle tente pourtant de revenir, soit la civilisation dans laquelle se trouve son époux Toffel ainsi que leur fils. Le statut de Jemmy se modifie alors au fil du texte, et tout se passe comme si elle revendiquait son statut marginal. Finalement, Jemmy ne sera plus prisonnière des sauvages, mais devient plutôt l'une des leurs. Par le fait même, elle se trouve partiellement déliminarisée, puisqu'elle fait du monde sauvage sa normalité et sa civilisation propres.

### 3.1. Le rouge prophétique

Au début du récit, le lecteur assiste à la rencontre entre Toffel et Jemmy, lors d'une fête « connue en général sous le nom de *frohlics*. On appelle ainsi en effet les assemblées qui ont lieu chez l'un ou chez l'autre pour écosser en commun les épis de maïs » (Nerval, 1972 [1854], p.180). De ces réunions découle une tradition qui va modifier le destin des deux personnages :

[S]uivant un usage respectable établi aux États-Unis, deux épis rouges, qui sont tirés et écosés en même temps par deux individus [...] confèrent au plus fort des deux le droit de donner et même au besoin de prendre un baiser à l'autre (Nerval, 1972 [1854], p. 183).

---

<sup>2</sup> En ce qui concerne Raoul Spifame, comme je l'ai démontré au premier chapitre, son agrégation se fait de façon posthume, grâce à ses écrits qui lui assurent une certaine pérennité.

Toffel et Jemmy sont les chanceux qui tirent les deux épis rouges. Pour Toffel, la pige de l'épi rouge signifie qu'il a le droit d'embrasser Jemmy et lui offre la possibilité inespérée de la courtiser alors qu'il est très timide. Par contre, pour Jemmy, l'épi rouge fait d'elle un personnage particulier et la marque, comme le ferait une tache de naissance. En effet, l'épi est caractérisé par sa couleur est inhabituelle et en étant pigé par Jemmy, il vient l'identifier comme un individu particulier, ce qu'elle était déjà jusqu'à un certain point par sa force et sa détermination<sup>3</sup>. La couleur de l'épi un présage du mariage de Jemmy avec Toffel; par ailleurs, elle annonce aussi le destin de Jemmy et de sa relation future avec les sauvages, « les peaux rouges ». Il s'agit donc d'un objet ambivalent. D'ailleurs, on constate que la pige de l'épi rouge crée une tension entre le hasard, voire la chance, et le pouvoir décisionnel de Jemmy. Cette tension est d'ailleurs perceptible tout au long du récit. Si le hasard provoque le dialogue entre Jemmy et Toffel, Jemmy demeure libre de décider si elle souhaite ou non donner suite à ce premier contact. Plus tard, Jemmy sera également libre de choisir entre la sauvagerie et la civilisation, choix déchirant qui implique la perte de sa famille; j'y reviendrai. On remarque aussi la présence, dès le début de la nouvelle, de la couleur rouge, qui est essentiellement associée aux *Filles du feu*. Déjà, cet élément typiquement nervalien semble vouloir justifier la place de la nouvelle dans le recueil.

### **3.1.1. Jemmy, une femme-homme**

L'épisode de l'épi permet au lecteur de comprendre comment et dans quelles circonstances se forme le couple Toffel-Jemmy. Par contre, le moment décisif de la nouvelle survient plus tard, une fois que les protagonistes sont mariés et que Jemmy décide de monter le grand cheval gris de

---

<sup>3</sup> Il est intéressant de remarquer que même au sein de sa famille, Jemmy est marqué par un trait qui la rend différente du reste des autres membres : « [...] le vieux Davy était assis près de sa porte, avec sa vénérable moitié aux cheveux roux, et une demi-douzaine de petits monstres de la même couleur. Jemmy seule... il serait peu galant de ne pas la dire franchement blonde » (Nerval, 1972 [1854], p. 185).

Toffel. En prenant la décision de monter cet animal, Jemmy désobéit à la fois à son époux, mais aussi au vœu d'obéissance qu'elle fit le jour de son mariage, ce qui vient d'ailleurs appuyer l'idée selon laquelle Jemmy n'épouse pas Toffel par amour, mais par convenance. Bien qu'elle ne soit qu'une « petite créature » (Nerval, 1972 [1854], p.186), c'est elle qui « port[e] les culottes » (Nerval, 1972 [1854], p. 187). Jemmy, comme toute maîtresse femme qui se respecte, n'accepte pas d'être contredite. Alors que Toffel s'oppose à ce qu'elle prenne le grand cheval pour lui laisser la plus petite monture, elle dévoile son désir de dominer son mari :

Ses paroles, ses regards étonnèrent la dame ; ils indiquaient une sorte de révolte contre son pouvoir, et elle sentit que tout son règne dépendait de la résolution qu'elle prendrait à ce moment décisif (Nerval, 1972 [1854], p. 188).

Le texte le dit, Jemmy « règne » sur son ménage comme une souveraine absolue. L'aspect de l'animal que Jemmy choisit en dit d'ailleurs long sur sa personnalité. Son époux préfère qu'elle monte un plus petit cheval, mais Jemmy refuse catégoriquement et préfère le beau et grand cheval gris, et ce aux dépens de son mari qui « depuis peu, devenu ambitieux, aspirait aux emplois publics ; et il fallait qu'il arrivât disgracieusement sur une de ces rosses, en s'exposant aux railleries et aux suppositions de la foule! » (Nerval, 1972 [1854], p. 186). On peut ainsi croire que Jemmy souhaite, d'une certaine façon, que tous sachent et attestent qu'elle représente la figure du pouvoir, en rabaisant publiquement son époux. En prenant possession de la grande monture, Jemmy s'empare du pouvoir dans son couple, devenant ainsi une figure de femme-homme, mais elle prend également son destin en charge, choisissant son avenir.

Pour revenir au cheval, il est non seulement grand et fort, voire masculin, mais il est aussi gris. Or, comme je l'ai précédemment mentionné, les couleurs sont importantes pour l'analyse, puisqu'elles font partie intégrante des nouvelles nervaliennes. Le gris est la couleur de l'équilibre entre le blanc et le noir, le haut et le bas, la vie et la mort. Mais le gris est aussi la couleur de la

transition, de l'entre-deux, du passage. En partant sur le grand cheval gris et en laissant derrière elle Toffel, Jemmy quitte la vie qu'elle connaissait jusqu'à présent.

Cette scène est aussi marquante par le fait qu'elle s'achève sur l'enlèvement de Jemmy par les sauvages, avec sa chute du grand cheval, une chute qui était pratiquement inévitable vu les circonstances énoncées auparavant. La chute de Jemmy symbolise la perte de son statut : elle est détrônée, elle ne sera plus à la tête de son couple et elle va à présent être une simple prisonnière. Elle tombe aussi hors du monde civilisé, pour lequel elle sera en quelque sorte morte pendant les cinq prochaines années. Dans une perspective d'analyse du rite, cette chute symbolise sans aucun doute la première phase du rite de passage, soit la séparation ou la mise en marge. En effet, Jemmy se trouve isolée de sa famille, de son groupe. Cet événement qui entraîne l'enlèvement de Jemmy, vient « édifier des frontières » (Bedin, Fournier, 2009), autour d'elle, lui bloquant dorénavant l'accès au monde civilisé. Cependant, sa chute ne sera que temporaire et elle est en fait le chemin qui peut mener Jemmy vers un pouvoir encore plus grand que celui qu'elle possède déjà. Si l'enlèvement de Jemmy représente la fin de son mariage avec Toffel, du moins pour les cinq années suivantes, la vraie cassure se produira lorsque Jemmy reviendra chez son époux après s'être évadée. Son enlèvement représente aussi le début d'une toute nouvelle vie pour Jemmy. J'y reviendrai plus loin, mais auparavant, il faut mieux comprendre la nature des rôles sexuels dans ce texte et le jeu entre civilisation et sauvagerie qui s'y instaure.

### **3.1.2. Brouillage des rôles et des catégories**

Comme je l'ai mentionné en introduction de chapitre, le récit de « Jemmy » est essentiellement construit sur différentes inversions qui sont constamment dédoublées et qui renversent et transforment les rôles féminins et masculins ainsi que les catégories civilisation et sauvagerie, apportant de la sorte une dimension carnavalesque au texte.



Les inversions liées à l'opposition femme/homme et à la permutation de leurs rôles se dédoublent puisqu'elles sont présentes au sein des deux couples, à la tête desquels on retrouve toujours Jemmy. Cette dernière apparaît alors comme un élément de rupture, à la fois dans le monde sauvage et dans le monde civilisé, puisqu'elle occupe le rôle de l'homme dans les deux cas. Ainsi Jemmy « tue » la virilité de Toffel en étant la figure d'autorité dans le couple – l'épisode du cheval, que nous venons d'examiner, en est un bon exemple. Il est d'ailleurs possible d'expliquer en partie la mollesse de Toffel par son trop grand amour pour sa femme, mais aussi par la peur que cette dernière lui inspire : Jemmy est farouche et Toffel connaît les conséquences s'il désobéit. Toffel accepte donc son sort d'homme soumis sans jamais réellement se révolter. Ici aussi, l'épisode du cheval démontre bien la nature des conséquences encourues lorsque Toffel tente de s'opposer au désir de son épouse. Cette dernière n'écoute jamais qu'elle-même. Nous voyons encore que Jemmy ne cache pas sa vraie nature et que Toffel accepte de l'épouser en se doutant bien que la jeune femme a une forte personnalité. Le seul moment du récit où Toffel échappe partiellement à la dominance de Jemmy se produit alors qu'elle est prisonnière des sauvages et qu'il la croit morte. En effet, en prenant une autre épouse, en formant une nouvelle famille, Toffel s'émancipe, du moins jusqu'au retour de Jemmy. On comprend bien que si l'époux soumis s'est remarié, c'est parce qu'il était persuadé que Jemmy était morte, mais aussi parce qu'il ne pouvait être un homme libre :

[J']ai attendu toute une année ton retour, en demandant de tes nouvelles dans tous les journaux allemands et anglais, et, comme tu ne revenais pas, ajouta-t-il en hésitant, te croyant morte, je pris Marie (Nerval, 1972 [1854], p. 200).

Toffel est donc celui qui vient réellement rompre le mariage, en introduisant, sans le vouloir, une situation polygamique (supposément typique du monde sauvage) dans sa maison. Ne sachant plus quoi faire de ses deux femmes, il se demande s'il ne devrait pas consulter « le squire et [...] le docteur Gaspard » pour déterminer « ce que disent la loi humaine et la loi de Dieu » (Nerval,

1972 [1854], p. 201). Toffel n'est pas en mesure de prendre lui-même une décision. D'abord, parce qu'il n'a jamais appris à le faire, puisque Jemmy décidait toujours de tout, mais de plus, parce qu'il craint la colère de Dieu et le jugement des hommes s'il choisit mal. Phénomène intéressant, on observe que dans le couple Jemmy-Tomahawk, c'est l'inverse qui se produit : la monogamie s'installe au sein d'une société qui, de prime abord, était sujette à la polygamie, du moins selon les croyances existantes à l'époque sur les sociétés autochtones et que l'on retrouve dans le texte de Nerval.

Le statut de Jemmy en tant que femme-homme a été bien établi, ainsi que le statut d'homme-femme de Toffel. En ce qui concerne les sauvages et plus particulièrement Tomahawk, l'inversion des statuts sexuels se présente surtout sous la forme de l'ignorance du monde et des modes de vie civilisés. Le contraste est d'autant plus flagrant lorsque Tomahawk est placé en comparaison avec Toffel. Ainsi, la façon dont Tomahawk tente de séduire Jemmy est bien différente de celle utilisée par Toffel, le défi étant d'ailleurs plus grand, puisque le geôlier veut se faire aimer de sa captive qui lui en veut de l'avoir arraché à sa famille et à sa vie prospère. Jemmy n'est d'ailleurs pas une prisonnière ordinaire et sa beauté lui vaut même d'être considérée comme une invitée d'honneur. Tomahawk essaie d'abord de séduire Jemmy par l'intermédiaire des vêtements :

Le lendemain, il parut vêtu d'une robe de *linsey-woolsey* couleur rouge, et la tête ornée d'un chapeau en soie verte, par-dessus lequel il lui avait paru de bon goût de mettre le bonnet d'une femme en couches (Nerval, 1972 [1854], p. 192).

Tomahawk, qui ne connaît pas les coutumes vestimentaires des colons, croit impressionner Jemmy en s'accoutrant de cette manière. Les sauvages sont décrits comme étant attirés par le clinquant et les beaux tissus. Le *linsey-woosley*, tissu populaire durant l'époque coloniale des États-Unis et venant d'Angleterre, connu sous le nom de tiretaine en langue française, n'était pas un tissu particulièrement beau et avait peu de valeur : c'est une « étoffe grossière d'autrefois faite

de laine mélangée de lin, de coton » ([www.cnrtl.fr/definition/tiretaine](http://www.cnrtl.fr/definition/tiretaine)). Cependant, pour Tomahawk, la robe est assez précieuse pour qu'il ait envie de la revêtir. De plus, le tissu est rouge. Symbole de force et de puissance, il s'agit également d'une couleur à forte connotation sexuelle, ce qui justifie pourquoi Tomahawk la porte devant Jemmy. Tomahawk revêt aussi « un chapeau de soie verte ». Or, la soie, tissu beaucoup plus précieux, entre en collision avec le tissu rugueux de la robe. L'association des couleurs rouge et verte, qui sont opposées dans leur symbolique, renvoie à l'opposition homme-femme du récit et, plus précisément, à la dualité du personnage de Jemmy. D'ailleurs, comme l'explique Colvin, « Pour tout lecteur attentif aux couleurs prédominantes nervaliennes, le rouge et le vert ("le pampre et la rosé") symbolisent, bien entendu, toute une série de dualités: le terrestre et l'éternel, la race maudite et l'espérance, le sacrifice et le retour éternel » (Colvin, 2004, p. 259). Et comme si l'accoutrement de Tomahawk n'était pas déjà suffisamment ridicule, il y ajoute le bonnet d'une femme en couches. Cet élément strictement féminin vient symboliquement castrer Tomahawk. Son ignorance fait en sorte qu'il se place lui-même du côté de la féminité, sans que Jemmy ne le castré par sa propre virilité. Dans son imaginaire sauvage, cet accoutrement est une sorte de trophée, représentatif de la réussite de son dernier pillage et donc important à ses yeux. L'inversion carnavalesque est évidente : un homme en costume de femme, qui tente de séduire une femme. L'effet est comique puisqu'on constate l'incapacité de Tomahawk à comprendre les codes civilisés. De plus, Jemmy n'est pas n'importe quelle femme : son statut de femme blanche la place au-dessus de Tomahawk, même si ce dernier peut être considéré comme un prince indien. Le narrateur nomme Tomahawk le « souverain Indien » ou encore le « prince sauvage », titres ironiques dans l'univers civilisé du texte, qui entrent en contradiction et qui accentuent l'effet carnavalesque.

Le déguisement de Tomahawk fait réagir Jemmy, qui en tire la conclusion que les sauvages ont grandement besoin d'être guidés. À partir de ce moment, elle acquiert graduellement de plus

en plus de pouvoir. Jemmy ne propose pas à ses compagnes, qui sont aussi ses gardiennes, de l'accompagner en forêt, elle les y « oblige », imposant une éthique du travail à un monde marqué par le jeu et l'oisiveté. Elle apprend aux Indiens à tisser des costumes de chasse et, par le fait même, elle enseigne aux hommes de la bande qu'il n'est pas décent, selon les critères de son monde, de revêtir des vêtements féminins. Elle enseigne aux sauvages à domestiquer la forêt et la nature, à tisser le lin, à bâtir des maisons de bois. Jemmy est porteuse des valeurs de la civilisation et d'ailleurs, bien qu'elle s'intègre à la sauvagerie, jamais elle ne renie son ancienne vie et ce, même après la rupture avec Toffel. Sa place auprès de la bande prend alors de plus en plus d'importance.

Mais l'action de Jemmy n'est pas qu'à sens unique. Si elle apporte de nouveaux codes à cette communauté, elle s'efforce aussi de s'y intégrer. Progressivement, elle apprend à devenir une femme sauvage, sans toutefois ne jamais oublier qui elle est vraiment, puisqu'elle veut transmettre ses valeurs civilisées aux sauvages. Il y a non seulement une inversion, mais un véritable brouillage des catégories et des rôles. Notons que plus les sauvages agissent comme des civilisés, moins le statut marginal ou liminaire de Jemmy est prononcé. C'est-à-dire que la transformation des sauvages, selon le modèle imposé par Jemmy, fait qu'ils rejoignent progressivement le monde civilisé, et donc Jemmy est de moins en moins marginale parmi eux. J'y reviendrai.

Portons maintenant notre attention sur le couple Jemmy-Tomahawk, afin de constater que l'emprise psychologique que Jemmy exerce sur Tomahawk est aussi grande que celle qu'elle a sur Toffel.<sup>4</sup> D'ailleurs Tomahawk est prêt à tout pour plaire à Jemmy. L'emprise de cette dernière

---

<sup>4</sup> Une certaine ressemblance existe entre les prénoms des deux maris, particulièrement dans la dureté de leur sonorité. Le prénom du chef Indien, Tomahawk, est également le nom qui désigne une hache de guerre, une arme puissante. Or, on pourrait ainsi croire que Tomahawk est un homme très puissant et il l'est avant l'arrivée de Jemmy. De son

se fait sentir et ce, même avant le mariage. Cette influence n'est pas réduite au chef des Indiens, elle règne sur tout le peuple sauvage, qui est fort content de revoir Jemmy revenir après son évasion : « Jamais le quartier général des Squaws n'avait retenti de si grands cris d'allégresse que lorsque Jemmy entra dans la cabane de la mère Tomahawk » (Nerval, 1972 [1854], p. 203). Tomahawk interprète le retour de Jemmy comme un signe avant-coureur de leur future union : « Hommes blancs, pas bons! disait-il; hommes rouges, bons! » (Nerval, 1972 [1854], p. 200). Cependant, Jemmy se garde bien de lui donner ce qu'il désire aussi facilement et décide de le faire attendre. Comme toujours, c'est elle qui contrôle la situation et qui décide du comportement que Tomahawk doit et peut avoir à son égard.

Il est évident que les multiples inversions du récit permettent la révélation des différences existant entre homme et femme, et entre monde civilisé et monde sauvage. Par contre, elles démontrent aussi que les deux mondes sont, en vérité, extrêmement similaires. La capacité de Jemmy à modifier sa façon de faire, à dominer à la fois l'homme civilisé et l'homme sauvage, montre que les mêmes principes fondamentaux sont à la base des deux sociétés. Ainsi, si les deux mondes sont à ce point équivalents, la question sur la pertinence, ou non, de ces catégories ou de l'opposition entre la civilisation et la sauvagerie s'impose. Le propos du récit serait donc d'interroger ces catégories, de montrer leur fluidité et leur caractère peut-être nécessaire, mais relatif.

Même quand Jemmy tentera de fuir les sauvages et de regagner le monde civilisé, les catégories et les rôles vont rester flous. En effet, lorsque Jemmy revient chez elle, elle est accueillie par un époux féminisé qui répond toujours aux ordres qu'elle profère : « elle lui ordonna de regagner sa maison. Elle proféra cet ordre d'un ton si ferme, que Toffel, encore

---

côté, Toffel est un diminutif de Christophe, qui fait référence au saint du même nom, et est également un prénom puissant.

habitué à obéir à ses volontés, s’y conforma » (Nerval, 1972 [1854], p. 201). Il est d’ailleurs heureux et soulagé de l’entendre émettre des ordres. On constate que l’emprise psychologique de Jemmy sur Toffel est extrêmement forte, puisque cinq années d’absence et un second mariage ne réussissent pas à la briser. D’ailleurs, la nouvelle épouse de Toffel ne semble pas être une figure de pouvoir au même degré que Jemmy, c’est « une femme bonne et jolie, mais à laquelle manquait cet esprit de contradiction, d’agacerie, ces boutades, ces propos piquants » (Nerval, 1972 [1854], p. 200). Son prénom la différencie également de Jemmy. En effet, le prénom Marie renvoie inévitablement à la Sainte Vierge, donc à l’image d’une femme incarnant la pureté même. Lorsqu’on place prénom de la deuxième épouse en comparaison avec le prénom de l’héroïne, on constate une forte connotation masculine, rappelant des prénoms comme Jimmy ou Johnny, qui entre directement en opposition avec la pureté du prénom de Marie et qui par le fait même, tend à placer les deux jeunes femmes aux antipodes l’une de l’autre. Néanmoins, il est évident que Marie exerce un certain contrôle au sein de ce couple, puisqu’elle prouve qu’elle détient les cordons de la bourse en voulant remettre les deux bas remplis d’argent à Jemmy. Mais cette dernière, fière et fidèle à elle-même « repousse l’offre expiatoire de la nouvelle femme » (Colvin, 2004, p. 262). De plus, comme elle a toujours été la rivale de Jemmy, on peut penser que les deux femmes partagent certains traits de personnalité. Cet échange entre les deux épouses ressemble davantage à une transaction qu’à un acte de bonne foi. Marie veut acheter non seulement le départ de Jemmy, mais aussi son fils et son mari. Bien que Jemmy n’accepte pas l’argent, elle accepte la transaction parce que la réaction d’effroi de son fils à son égard lui fait prendre conscience qu’elle n’est plus une femme civilisée. Au contraire, elle est dépeinte comme un animal sauvage :

ses poings se fermèrent convulsivement, ses dents grincèrent, et, semblable au chat qui voit son territoire occupé par l’ennemi mortel de sa race, elle s’apprêta à fondre sur le sien, ce qui aurait

pu devenir d'autant plus fatal pour les jolis traits de Marie Lindthal, que depuis un mois entier mistress Toffel n'avait pas rogné ses ongles (Nerval, 1972 [1854], p. 199).

L'apparence sauvage de Jemmy, résultant non seulement des cinq années vécues auprès des Indiens, mais surtout des dernières semaines de son évasion, ont fait de Jemmy une créature qui ne peut plus être associée physiquement au monde civilisé. Bien que son esprit soit intact, son allure la positionne comme personnage marginal dans ce monde qui accorde tant d'importance aux conventions et à la maîtrise de soi. Simultanément, en étant originaire du monde civilisé, Jemmy est aussi liminaire pour les sauvages. Mais malgré tout, malgré cet affront involontaire infligé par Toffel, Jemmy demeure forte. Le seul moment de faiblesse concerne le rejet venant de son fils :

La pauvre Jemmy resta immobile à sa place; la fureur et le désir de la vengeance l'avaient abandonné; une douleur indicible pénétra son cœur; elle se dirigea en tremblant vers la porte et fut sur le point de tomber à terre (Nerval, 1972 [1854], p. 199).

En devenant une étrangère aux yeux de son fils, Jemmy prend conscience du fait qu'elle n'est plus chez elle, ni dans sa maison, ni dans ce monde. On constate alors (en même temps que le personnage) qu'elle fait maintenant partie de cette sauvagerie, que sa famille n'est plus composée de Toffel et de leur fils, mais bien de Tomahawk, de sa mère et des autres femmes sauvages, qui, durant ses années de captivité, ont appris à lui faire confiance et à aimer les améliorations qu'elle a apportées à leur mode de vie.

### **3.1.3. Double nuptialité**

Comme je l'ai mentionné, il est essentiel d'étudier le rituel du mariage, qui ne l'oublions pas, est le seul rituel matrimonial à être accompli dans le recueil des *Filles du feu*, afin de montrer le dédoublement des situations. Si, au moment de la rencontre entre Jemmy et Toffel, le lecteur croit que ce dernier est le maître de la situation, puisqu'il est l'homme et donc que c'est à lui que

revient le droit d'embrasser la jeune femme, une fois le mariage célébré, la situation se renverse entièrement. Jemmy laisse d'ailleurs transparaître sa personnalité mordante et astucieuse dès le moment où Toffel fait sa grande demande :

Que voulez-vous que je fasse d'un Allemand? Telle fut la réponse un peu dure de la malicieuse Irlandaise, qui, en rabaisant la marchandise qu'elle convoitait, n'avait d'autre but que de se l'assurer à meilleur marché (Nerval, 1972 [1854], p. 185).

Non seulement Jemmy fait-elle preuve de ruse envers son fier prétendant, mais le narrateur laisse entendre qu'elle perçoit Toffel comme de la marchandise. Toffel est presque un homme-objet pour Jemmy, un moyen facile d'entamer sa vie plutôt que la possibilité d'un grand amour. Le rituel du mariage prend donc une signification très différente de celle évoquée dans « Sylvie », devenant davantage un accord, une entente économique, une transaction qui se termine par une poignée de main entre les deux parties. Ainsi, le jeune fiancé serre « rudement [...] la main de sa future » (Nerval, 1972 [1854], p. 186). La brièveté avec laquelle le narrateur raconte la cérémonie du mariage, lui accordant seulement quelques lignes et précisant uniquement que l'union est officialisée par « un ministre protestant [...], ancien tailleur » (Nerval, 1972 [1854], p. 186), prouve que le rituel du mariage entre Toffel et Jemmy n'est en fait qu'une modalité imposée par les lois humaines. Nous sommes bien loin du conte de fées. Le statut même du ministre qui les marie est dégradé et montre que la cérémonie du mariage réside en une formalité et une obligation.

Si le hasard a voulu que Toffel rencontre Jemmy, on peut s'entendre pour dire que la relation qui existe entre celle-ci et Tomahawk est très différente. Lorsque Jemmy rencontre Tomahawk, ce dernier lui apparaît d'abord comme son ravisseur, donc comme un ennemi. Cependant, le sauvage s'éprend de la belle Irlandaise et tente alors de la séduire. Ce n'est qu'après plusieurs années, alors que Jemmy sait qu'elle ne peut pas et ne veut pas retourner vivre auprès de Toffel, qu'elle décide d'épouser Tomahawk et qu'elle lui demande sa main. Si ce dernier tente de séduire



Jemmy à l'aide de techniques de séduction non conventionnelles à l'égard d'une jeune femme blanche (comme on l'a vu entre autres par l'intermédiaire des vêtements), Jemmy le contraint à des méthodes plus modernes. En effet, le mariage va se concevoir selon les lois civilisées et non selon les pratiques autochtones :

Tomahawk ne savait s'il veillait ou non, et il en était de même du squire ; mais la demande formelle que lui adressa Jemmy de la marier, elle, Jemmy O'Dougherty, avec Tomahawk, le chef de la peuplade des Squaws, et dix dollars reluisants qu'elle joignit à cette demande, firent cesser tous les doutes du juge de paix et, prononçant sur eux la formule matrimoniale, il unit leurs mains (Nerval, 1972 [1854], p. 205).

Ainsi, bien que Tomahawk désire depuis longtemps que Jemmy soit sienne, c'est elle qui décide de prendre le sauvage comme époux, c'est elle qui fait la grande demande, prouvant une fois de plus sa masculinité et inversant les rôles féminins et masculins : « j'ai tout lieu d'espérer de faire de toi un mari, et j'ai donc résolu de te prendre pour tel » (Nerval, 1972 [1854], p. 204). Cette phrase de Jemmy laisse entendre que si son but premier n'était pas d'épouser Tomahawk, elle comptait toutefois faire de lui « un mari », probablement au sens entendu par le monde civilisé : elle voulait le former, lui donner les qualités d'un homme civilisé et le rendre « bon » pour le mariage. On remarque également que par ce mariage, Jemmy force Tomahawk à devenir chrétien. Tout comme pour le premier mariage de Jemmy, nous constatons qu'il ne s'agit pas d'un mariage basé, de prime abord, sur l'amour mutuel. Certes, Tomahawk, tout comme Toffel, est amoureux de Jemmy, mais cette dernière pose un regard utilitaire sur le rituel du mariage. De plus, le mariage est célébré par un « squire », qui est en fait un homme issu du plus bas niveau de la noblesse anglaise. Montrant de nouveau une similitude avec la cérémonie du mariage avec Toffel, la cérémonie est célébrée par un individu de peu d'importance aux yeux de l'Église. En fait, le mariage de Jemmy et Tomahawk se présente tout simplement comme un mariage civil. Aussi Jemmy doit-elle donner de l'argent à l'homme pour le convaincre de la marier, elle, une femme civilisée, à un homme considéré comme un pauvre sauvage. On remarque que Jemmy

prépare Tomahawk à la cérémonie en l'habillant convenablement : « elle lui montra silencieusement la table sur laquelle était étalé un habillement américain complet. [...] une demi-heure après, il parut un autre homme devant sa maîtresse » (Nerval, 1972 [1854], p. 204). Jemmy parvient à trouver des attraits au sauvage qu'elle ne trouvait pas nécessairement chez Toffel ou du moins, qui n'étaient pas aussi essentiels : Toffel n'a pas à être extraordinaire, il est du même monde que Jemmy, mais Tomahawk est un homme sauvage et doit présenter des caractéristiques qui le rendent digne d'une femme comme elle. Nous avons presque l'impression que Jemmy se cherche des excuses valables pour justifier son choix, peut-être même pour se persuader elle-même :

Il n'avait vraiment pas si mauvaise mine ; c'était un garçon bien fait, d'une taille élancée ; Toffel n'était rien en comparaison; – de plus, c'était le chef de plusieurs centaines de familles [...] (Nerval, 1972 [1854], p. 204).

Les critères de sélection pour le choix d'un mari, dans le cas présent Tomahawk, ne sont évidemment pas les mêmes que ceux utilisés pour choisir Toffel. Bien que Jemmy ne vive plus dans le monde civilisé, elle est capable de voir le potentiel de Tomahawk et de tirer profit de sa situation sociale : il est le chef de plusieurs familles. Nous remarquons aussi l'attention qu'elle accorde au physique de Tomahawk, comme si la beauté du sauvage atténuait justement sa nature non civilisée. Le regard qu'elle pose sur l'apparence de Tomahawk peut aussi lui apporter un avant-goût de son avenir. Comme le sauvage est grand et fort, elle peut supposer qu'il saura lui donner de nombreux enfants. Encore une fois, on remarque une inversion dans le rapport homme/femme, puisqu'habituellement, c'est l'homme qui choisit une femme pour qu'elle lui assure une progéniture. L'emprise que Jemmy a sur Tomahawk est aussi grande que celle qu'elle avait sur Toffel : elle est à la fois son épouse, donc elle contrôle la tension sexuelle dans le couple, et sa patronne, puisqu'elle dirige la société sauvage. Par contre, comme nous l'avons déjà vu, Jemmy se présente comme une figure du savoir : c'est elle qui peut apprendre aux Indiens à

devenir des êtres civilisés et prospères, puisqu'elle connaît le monde colonial, ainsi que la valeur de l'argent. La possibilité d'accès au pouvoir que présente la position de Tomahawk n'échappe pas à Jemmy et fait certainement partie de sa décision de le prendre comme époux, lui, plutôt qu'un autre sauvage de la bande. Après tout, il est probablement le « meilleur » sauvage de la peuplade indienne, puisqu'il en est le chef.

À présent que les deux rituels du mariage ont été examinés, il est pertinent de s'attarder à l'après-mariage, moment où Jemmy prend définitivement le contrôle de Tomahawk et, par le fait même, de la peuplade en entier. Une fois l'union célébrée, Jemmy entame la réorganisation de la vie des sauvages en commençant d'abord par la cabane de Tomahawk et en la transformant en une maison « aussi commode que celle de Toffel » (Nerval, 1972 [1854], p. 205). La cabane, qui renvoie à une image plutôt péjorative d'une demeure et qui appartient encore au monde de la sauvagerie, se transforme en « maison ». Le chef et sa famille découvrent alors un nouveau style de vie. Jemmy sait comment garder son homme et sa bande occupés, en leur attribuant toutes sortes de tâches. Si Jemmy ne se plaignait pas de la malpropreté et des installations précaires lorsqu'elle était prisonnière, son nouveau statut d'épouse du chef lui délie la langue pour de bon. Elle qui semblait s'être bien adaptée au monde sauvage et qui savait garder sa place, procède à la transformation du peuple indien en gardant toujours en tête le modèle civilisé, la vie qu'elle avait avant. Elle rejette certaines pratiques :

[L]es vieux Squaws ne tardèrent pas à se présenter chez sa mère, les mains remplies de fumier et de graisse d'ours, pour admettre solennellement le nouveau chef [...]. Mais Jemmy leur montra un visage renfrogné (Nerval, 1972 [1854], p. 206).

Elle tente de remplacer leurs pratiques primitives par les coutumes de son propre monde. De cette façon, les sauvages sont amenés, eux aussi, à adapter et à modifier leur mode de vie. Tout comme Toffel, Tomahawk a peur de sa femme et se garde bien de la mettre en colère. Tout ce qui se

rattache au monde sauvage est soit aboli, soit dissimulé par le protagoniste, comme c'est le cas avec l'alcool : « [I]l éprouvait à cet égard une telle crainte de sa compagne, qu'adroitement il cachait les bouteilles d'eau-de-vie dans les creux d'arbres » (Nerval, 1972 [1854], p. 206). C'est Jemmy qui s'occupe du commerce des fourrures, qui dirige les travaux de construction, qui contrôle les récoltes et, finalement, qui s'installe comme chef du village entier. Tomahawk tente de se révolter lorsque Jemmy veut faire baptiser leur premier-né : « la patience lui échappa, il entra dans une sorte de fureur, et appela mistress Tomahawk sorcière, mauvais génie, *médecin* » (Nerval, 1972 [1854], p. 207). Les conséquences de cette révolte ne sont que désavantageuses pour lui, puisque Jemmy n'en fait qu'à sa tête. Elle domine non seulement Tomahawk, mais aussi tous les hommes de la bande, qui bien que parfois mécontents de cette situation, acceptent que cette femme blanche, qui n'est pas des leurs, les dirige. Ils sont en quelque sorte effrayés par Jemmy, ils redoutent sa colère comme le montre ce passage : « [...] jeunes et vieux se sauvèrent à toutes jambes, se croyant poursuivis du malin esprit » (Nerval, 1972 [1854], p. 206).

Cette capacité de Jemmy à civiliser le monde sauvage, à le dompter, démontre entre autres tout le pouvoir qui lui est accordé et fait d'elle une médiatrice entre les deux mondes. Elle permet aux sauvages de passer de l'autre côté et d'accéder au monde civilisé. Les sauvages lui font confiance, peut-être parce qu'ils sont conscients de ce que le monde civilisé peut leur apporter, dans la vision stéréotypée qui semble être celle du narrateur nervalien. L'ignorance des sauvages les pousse sûrement aussi à s'en remettre à Jemmy : ils sont conscients qu'elle détient des connaissances qu'ils ne possèdent pas. Son savoir l'érige, une fois de plus, en position d'autorité. D'ailleurs, à la fin de la nouvelle, on constate que Jemmy n'a rien à envier au monde civilisé, avec lequel elle fait maintenant des affaires : « Deux fois l'année, mistress Tomahawk se rend à Cincinnati sur une voiture à six chevaux qui, chargée de beurre, de sucre d'érable [...] forme un cortège aussi pompeux que celui d'un gouverneur » (Nerval, 1972 [1854], p. 207). Elle qui

voulait monter un trop grand cheval en possède à présent plusieurs. Elle a reconquis son trône. Bien que les sauvages ne vivent pas avec les colons, ils ne sont pas bien différents et évoluent dans un monde parallèle, tout aussi prospère. La nouvelle vie de Jemmy est, on peut le supposer, plus florissante que celle que Toffel aurait pu lui offrir, entre autres parce que personne ne s'oppose à sa volonté. Ce que Jemmy réussit donc à faire, c'est de composer avec les deux mondes. Elle s'approprie les éléments de la vie sauvage et les transforme en éléments civilisés. Comme elle ne peut plus vivre dans le monde civilisé, qui s'est ensauvagé entre autres par la polygamie involontaire de Toffel, le monde sauvage devient pour elle le monde civilisé. Par le fait même, certains éléments de la vie sauvage, incluant les sauvages eux-mêmes, sont « désensauvagés » (Poincaré, 2012, p.85).

### **3.2. Errance et liminalité**

Je fais un retour en arrière, afin d'aborder plus en détail l'épisode de l'évasion de Jemmy et par la suite, de son retour à la sauvagerie. Le retour de Jemmy chez Toffel, tout comme son évasion de la réserve indienne, démontrent sa grande force physique ainsi que sa détermination inébranlable:

Son courage fut rudement mis à l'épreuve dans les marais de Franklin, elle courut un grand danger de se noyer dans le Sciota, et, en errant plusieurs jours dans les solitudes qui séparent Colombus [...], d'être dévorée par les ours et les panthères ; mais elle se tira heureusement des marais, des rivières et des lieux déserts (Nerval, 1972 [1854], p. 195).

Jemmy erre pendant plusieurs jours avant de finalement retrouver la demeure de Toffel. Son errance la place dans une position liminaire de deux façons. D'abord, elle est liminaire parce qu'elle ne sait pas où elle se trouve. Elle erre dans la forêt sans savoir si elle est sur la bonne route. C'est d'ailleurs sa fuite qui l'entraîne dans l'errance. Cette pérégrination est donc motivée par le désir de trouver l'Ailleurs, comme l'explique Delville (1997). Nous constatons également

sa liminalité car au moment même où elle erre, elle ne fait ni partie du monde civilisé, ni du monde sauvage : elle est dans un entre-deux, dans une phase de marge. On pourrait même dire qu'elle est dans un parcours initiatique, qui la force à surmonter différents obstacles. Le lieu où elle se trouve, la forêt, rend son parcours erratique encore plus difficile et la place dans une position de vulnérabilité, puisqu'elle est à la merci de la nature.

Nous remarquons aussi que cet épisode se rattache bien à la signification que prend le concept d'errance au XIX<sup>e</sup> siècle. En effet, son errance devient un synonyme de quête. Selon Delvaille (2007), ce serait au XIX<sup>e</sup> siècle que les auteurs auraient recommencé à s'intéresser au concept de l'errance. Yvan Leclerc soutient que l'errance du XIX<sup>e</sup> siècle est étroitement liée au concept de l'exil : « Exil et errance sont désormais liés au statut de l'écrivain dans une société en déshérence » (1997, p. 34). Jemmy est à la recherche de sa liberté et de sa vie dans le monde civilisé. Guidée par son lien avec Toffel, la jeune femme réussit ce périple comme aucun homme n'aurait pu le faire. Cette traversée de la forêt, renvoie à l'image de la jeune fille fuyant dans la forêt et courant à sa perte, ce qui n'est d'ailleurs pas totalement faux lorsque l'on connaît l'issue de cette fuite. Cependant, contrairement aux personnages des contes, Jemmy n'est pas une jeune fille en détresse, mais une femme forte et déterminée et peut-être même un peu désespérée ; qu'a-t-elle à perdre?

Ce premier épisode d'errance de Jemmy est pertinent à observer dans le contraste qu'il présente avec une autre scène d'errance, lorsqu'elle décide de retourner auprès des sauvages après avoir retrouvé Toffel. Ce dernier voyage n'est toutefois pas entamé dans le même état d'esprit. Si Jemmy a d'abord été comparée à un chat par son caractère farouche, son trajet de retour la présente avant tout comme « un chevreuil qu'on a effrayé » (Nerval, 1972 [1854], p. 202). La figure du chevreuil, animal sans défense, implique qu'il y a fuite, double dans le cas de Jemmy : elle fuit à la fois ceux qu'elle aime, ainsi que ceux qui l'ont humiliée. Jemmy, qui fuyait jadis les

sauvages, s'éloigne à présent du monde qu'elle avait tant souhaité retrouver. La figure du chevreuil ramène Jemmy à la sauvagerie ; le narrateur l'associe à une figure animale sauvage et non domestiquée, contrairement à la figure du chat. Son orgueil, qui est plus fort que les sentiments qu'elle éprouve pour Toffel et son fils, la fait choisir de son plein gré la vie parmi les sauvages, plutôt qu'une vie dans laquelle elle serait à jamais que « Jemmy la squaw indienne » (Nerval, 1972 [1854], p. 202). Devenue étrangère dans son propre monde, dans sa propre vie, Jemmy prend la décision d'accepter son destin. Rapidement, sa réflexion la pousse vers le monde sauvage. Jemmy court vers Tomahawk, en sachant que sa course l'éloigne du douloureux rejet auquel elle a dû faire face, et la rapproche de sa nouvelle vie. Cette fois, Jemmy n'erre plus, elle sait exactement où elle va.

Je l'ai déjà mentionné, Jemmy est un personnage liminaire et ce, à l'intérieur des deux mondes, essentiellement par son statut de femme-homme et par le brouillage qu'elle autorise entre les catégories de la sauvagerie et de la civilisation. Ainsi, bien que sa position soit modifiée et qu'elle passe du statut de prisonnière à celui d'épouse du chef du peuple indien, elle ne peut arriver qu'à une agrégation partielle, puisque son intégration parmi les sauvages implique automatiquement sa marginalité parmi le monde civilisé. En effet, même si le dénouement de la nouvelle indique que Jemmy est respectée de tous et que grâce à elle, le peuple sauvage est fort prospère et parvient à se libérer de sa sauvagerie, elle demeure une femme au pouvoir et une femme civilisée, chrétienne, au bras d'un sauvage, deux faits impensables pour cette époque. Son statut pour le monde civilisé prend une tout autre nature : « elle est autant devenue l'effroi de tous les inspecteurs des marchés, qu'elle s'est rendue l'oracle et la favorite de toutes les femmes... et de tous les hommes » (Nerval, 1972 [1854], p. 207). Ce passage montre bien au final le statut double de Jemmy, qui est à la fois aimée et redoutée, par les sauvages autant que par le monde civilisé. Le caractère d'*oracle* qui lui est attribué découle de son savoir, savoir qu'elle est en

mesure de transmettre aux sauvages et qui la place en position d'autorité et de supériorité. Jemmy est donc encore crainte, mais elle est aussi aimée, tout comme dans ses deux relations amoureuses. Elle s'approprie sa position liminaire en permettant aux autres de grandir et d'évoluer. Elle utilise ce qui la présente comme un personnage liminaire – une femme au pouvoir qui lie la nature et la culture –, et transforme les gens et la vie autour d'elle.

Le destin de Jemmy, malgré son parcours tumultueux, est finalement heureux. Jemmy accepte d'être toujours liminaire dans le monde civilisé, pour les raisons énoncées précédemment, mais elle réussit aussi à acquérir un nouveau statut dans le monde sauvage, pour lequel elle n'est plus étrangère. Son acceptation de son statut liminaire à l'intérieur du monde civilisé lui apporte une forme de pouvoir différente de celui qu'elle possède dans le monde sauvage, mais tout aussi valorisante. Jemmy parvient donc, contrairement à d'autres personnages nervaliens<sup>5</sup>, à franchir les trois phases des rites de passage présentés par Van Gennep, du moins du côté de la vie sauvage. En effet, son parcours est double, mais pour être agrégée parmi les sauvages, Jemmy a dû se « désinitier » du monde civilisé, dans lequel elle avait déjà franchi toutes les étapes menant à l'initiation. En décidant de retourner à la sauvagerie, Jemmy brise la phase d'agrégation et devient un personnage sur-initié parmi les sauvages. En épousant Tomahawk, Jemmy complète de nouveau la boucle. Ainsi, elle n'est pas une sur-initiée au même titre que le narrateur de *Sylvie* ou que Raoul Spifame (qui jamais ne sont agrégés, mais qui guident les autres personnages dans leurs parcours), elle est sur-initiée dans la mesure où son parcours est dédoublé. Encore une fois, ce dédoublement montre la grandeur du pouvoir décisionnel de Jemmy, qui renonce d'elle-même à sa vie, afin d'en choisir une autre.

---

<sup>5</sup> Je pense ici au narrateur de *Sylvie* et à Raoul Spifame, mais nous pourrions également considérer le narrateur d'*Aurélia* et celui du *Voyage en Orient*.



## Conclusion

Brouillant régulièrement les frontières du rêve et de la réalité, les personnages nervalien, plus particulièrement les narrateurs, sont porteurs de valeurs fort représentatives du XIX<sup>e</sup> siècle. Je pense entre autres à des thématiques comme celles de l'amour, de l'errance, du rêve et de la réalité, de la nuit, de la mélancolie, de la curiosité pour l'Orient et plusieurs autres. Le lecteur attentif est en mesure de construire des ponts entre les différents écrits de l'auteur, grâce aux thématiques qui reviennent d'un texte à l'autre et qui attestent du style de l'écrivain, mais aussi des préoccupations de son époque, comme la place de la religion et l'autorité politique. À l'aube de la modernité, alors que les repères traditionnels sont bouleversés et que tous les domaines sociaux sont affectés, cette œuvre trace un portrait des mœurs du XIX<sup>e</sup> siècle, tout en valorisant le passé à un point tel que ses protagonistes se trouvent souvent dans l'incapacité de poser un regard positif sur l'avenir, sur le futur. Les structures anciennes laissent graduellement la place à un monde où l'individu doit trouver ses propres balises, mais les personnages nervalien ne semblent pas avoir la capacité de se détacher de la tradition, de leur passé, et l'identité qu'ils se créent est lacunaire, errante, mélancolique, parfois même proche de la folie. Par le fait même, l'œuvre nervalienne abonde en personnages au destin problématique et au statut identitaire peu défini. Dans ce mémoire, je me suis efforcée de montrer que les problèmes identitaires de certains personnages pouvaient être compris comme une inaptitude à être agrégés et un blocage dans une position liminaire. Cette liminalité, je l'ai définie grâce à la théorie de Marie Scarpa (2009), qui décrit le personnage liminaire comme un individu mal initié, ou pas initié du tout, qui ne parvient jamais à sortir de la phase de marge et qui, par le fait même, est prisonnier de son statut identitaire problématique. Mes recherches m'ont amenée à constater que les identités problématiques étaient régulièrement liées au rituel non accompli. Cet intérêt pour le rituel, et

plus particulièrement pour son échec, participe à l'originalité de mon mémoire, car si la thématique du rituel a déjà été abordée dans plusieurs analyses (Bayle, 2001; Colvin, 2004), rares sont les travaux qui essaient de comprendre cette incapacité des personnages nervaliens à franchir les phases des rites de passage. De plus, l'emploi que je fais de l'approche ethnocritique, et surtout du concept du personnage liminaire, est aussi original puisque les deux conceptions sont relativement jeunes et donc encore peu exploitées, du moins en ce qui concerne l'œuvre nervalienne.

Tout d'abord, je me suis attardée à recenser les rituels rencontrés dans les trois récits constitutifs de mon corpus. Bien que les rituels que j'ai analysés soient grandement transformés, ils sont tout de même reconnaissables, c'est-à-dire que plusieurs composantes perdurent malgré les jeux, les déplacements et la carnavalisation. J'ai donc identifié l'intronisation, le couronnement, les fiançailles et le mariage, le parcours initiatique, ainsi que leurs nombreux éléments constitutifs. En cours d'analyse, il me semblait fondamental d'accorder au mariage une place centrale, puisqu'il apparaît dans deux des récits que j'ai étudiés, sans être toutefois abordé de la même façon. En effet, le rituel du mariage échoue dans « Sylvie » et il réussit dans « Jemmy », bien qu'il demeure certaines similitudes entre les deux puisque dans les deux cas, le personnage féminin réussit son agrégation par le mariage. En ce qui concerne Spifame, comme on l'a vu, son agrégation est posthume et nuancée, ce qui le rapproche en un sens de Jemmy. Malgré ces réussites relatives, les rituels restent dans leur ensemble très problématiques.

À l'aide d'outils théoriques variés, j'ai démontré de quelle façon ces rituels aboutissent généralement à un échec. À la base de mon travail se trouve l'approche ethnocritique (Privat, 1994). L'ethnocritique m'offre la possibilité d'analyser mon corpus sans le décontextualiser, selon des données ethnologiques de l'époque. Ma principale référence bibliographique ethnocritique est la théorie du personnage liminaire développée par Marie Scarpa (2009). La

définition qu'elle propose du personnage liminaire s'associe parfaitement au statut non-initié et sur-initié des personnages nervaliens de mon corpus. Elle regroupe non seulement les personnages qui sont en marge de la société parce qu'ils sont inaptes à franchir les diverses phases des rites de passage (Van Gennep, 1981), mais également certaines figures figées, comme le personnage du fou (Raoul Spifame) ou de la religieuse (Adrienne). Pour connaître et saisir les données historiques, mais également le fonctionnement des rituels, je me suis référée essentiellement à l'ouvrage *Le folklore français* de Van Gennep (1998), qui énumère et explique minutieusement tous les éléments constitutifs des rituels du folklore français. Bien entendu, afin d'être en mesure de bien cerner la réussite ou non des rites de passage, je me suis attardée à l'ouvrage *Les rites de passage* (1981), du même auteur. Afin de comprendre les raisons des échecs des rituels, j'ai dû analyser les nombreux procédés carnavalesques. Pour ce faire, j'ai eu recours à la théorie de la carnavalisation de Bakhtine (1970). Grâce à ce concept, j'ai été en mesure d'identifier les nombreuses inversions carnavalesques venant transformer les séquences rituelles. Il va sans dire que la théorie de Bakhtine rejoint sur divers points l'approche ethnocritique, puisque que les pôles sont constamment inversés, proposant des permutations de type monde savant/monde populaire, riche/pauvre, civilisé/sauvage, homme/femme, etc.

J'ai montré en particulier que la carnavalisation, très présente dans les trois nouvelles, pose un univers où le rituel ne peut pas fonctionner adéquatement. Cette carnavalisation se présente sous forme de permutations des identités sociales et sexuelles. Les cas de Raoul Spifame et de Jemmy sont éclairants à cet égard. Si, en général, la carnavalisation est le premier facteur de l'échec du rituel, il arrive que la marginalité des personnages joue un rôle plus grand dans la mise à distance ou le ratage du rituel. Je pense ici au destin du narrateur de « Sylvie », ou encore une fois à celui de Raoul Spifame. Certes, l'inversion de l'identité de celui-ci avec celle du roi est importante dans l'échec des rituels d'intronisation et de couronnement, mais avant même cela,

c'est sa folie qui engendre le problème identitaire et qui décrédibilise le rituel. C'est d'abord parce que Spifame est une figure liminaire dans la société, en tant que malade mental, que les rituels qu'il met en place se présentent comme des parodies et qu'ils échouent. De plus, avant même d'être identifié comme fou, il est liminaire par son apparence physique, puisqu'il est le sosie du roi. Contrairement à ce qui survient avec l'accomplissement des rituels dans les autres récits, le destin de Spifame est décidé dès les premières manifestations de sa maladie : en aucun cas, l'issue des rituels ne peut lui être favorable. Le destin de Spifame est certes tragique, mais le texte indique bien que le pauvre fou n'est pas conscient de son triste sort. Son identité trouble, la dualité dans laquelle il vit, tiraillé entre ses deux personnalités, est invisible à ses yeux et il semble bien heureux de son sort, puisqu'il n'a pas conscience de sa situation. Or, cette inversion est en soi une critique du pouvoir politique. En permettant momentanément à Spifame d'accéder au statut de roi, l'auteur rompt avec la tradition monarchique, mais également religieuse, du XVI<sup>e</sup> siècle. Il parodie la fonction royale et par extension, tous les postes de pouvoir. On doit en conclure que la critique politique que fait Nerval du X VI<sup>e</sup> siècle s'applique en réalité parfaitement au XIX<sup>e</sup> siècle. Le texte, par les rituels carnalisés et ratés qu'il raconte, témoigne bien de la perte de repères qu'entraîne la modernité et qui affecte les personnages de Spifame et de Vignet ainsi que le peuple.

Tout comme dans « Le roi de Bicêtre », les inversions présentes dans « Sylvie » sont directement liées à l'échec du rituel, ici celui du mariage. Les permutations prennent toutefois une tournure différente. En effet, on se souvient que le narrateur et Sylvie s'amuse à se déguiser avec les habits de mariée de la vieille tante de la jeune fille. Le jeu du narrateur et de Sylvie met à distance le rituel et rend sa signification anodine; leur jeu ignore l'élément sacré du rituel du mariage, il le parodie. D'ailleurs, cette mise à distance des rituels nuptiaux transmet l'idée qu'il est presque impossible de retrouver le sens ou les codes qui prévalaient dans l'univers de la

tradition. Cet échec est également dû au fait que contrairement au narrateur, Sylvie est prête pour le mariage, prête à passer à l'âge adulte, en offrant sa main à Sylvain. Elle accepte le changement et le progrès des étapes de sa vie. À l'inverse, le destin du narrateur est figé, puisque ce dernier ne parvient jamais à franchir la phase de marge du rituel du mariage qui peut le mener à l'âge adulte. Alors qu'il est avec Sylvie, le narrateur cherche la femme qu'il ne trouvera jamais et n'est pas en mesure d'oublier l'actrice dont il est si épris, même s'il sait qu'il n'y a pas d'espoir, comme il l'explique lui-même : « C'est une image que je poursuis, rien de plus » (Nerval, 1972 [1854], p. 132). Même lorsque la possibilité d'un bonheur conjugal s'offre à lui, le narrateur ne peut saisir l'occasion, son passé le retenant continuellement et l'empêchant d'aller de l'avant. L'échec des rituels nuptiaux traduit donc l'incapacité du narrateur à adhérer aux normes d'un monde trop codifié, comme l'est par exemple le mode de vie très réglé de la vie rurale où priment les travaux de la terre et les activités communautaires. Du passé, le narrateur ne retient qu'une vision esthétique et quasi mythique du monde féminin, qui jamais ne s'incarne dans une personne réelle.

Ainsi, les deux premiers récits de mon corpus proposent des dénouements peu réjouissants pour les personnages principaux : l'un est prisonnier de son esprit, alors que l'autre vit dans des souvenirs qui ne peuvent se concrétiser dans le présent. Par contre, dans « Jemmy », la situation est différente. En effet, bien que les permutations carnavalesques soient très présentes dans le récit, elles ne condamnent pas Jemmy. Au contraire, celle-ci est un personnage doublement initié et qui permet aux autres de s'agréger. Elle est une figure de puissance et de détermination. Elle n'est pas liminaire par son incapacité à franchir les phases des rites de passage, car elle les franchit deux fois plutôt qu'une, au sein de ses deux couples. Non, Jemmy est liminaire par sa nature de femme-homme. Elle refuse d'être soumise et ce, même lorsqu'elle est captive des sauvages. Si le destin de Jemmy est d'abord problématique, on constate rapidement que cette dernière ne veut pas regarder passer sa vie : elle veut le contrôle. Cette détermination contribue

d'ailleurs grandement à son succès, tout comme sa liminalité paradoxale, qui ne fait pas que la placer en marge, mais lui offre la possibilité de s'accomplir autrement que par la réussite conventionnelle des rites de passage. Les bouleversements que Jemmy introduit au sein de ses ménages créent une confusion qui montre bien que les repères anciens ont disparu. C'est d'ailleurs cette capacité de Jemmy à brouiller les frontières et les catégories qui permet au texte de créer du sens. Et même s'il s'agit d'un sens décalé, c'est ce qui donne à Jemmy une forme d'agrégation inattendue.

\*\*\*

En choisissant ce sujet de mémoire, j'ai voulu d'abord me détacher de la biographie de l'auteur, dont les œuvres furent longuement étudiées dans cette perspective. Cette mise à distance vis-à-vis de la biographie de Nerval a d'ailleurs été la première difficulté majeure rencontrée lors de la rédaction de mon mémoire. Comme le mentionne Michel Brix, il est essentiel de faire la distinction entre l'auteur et les différents narrateurs nervaliens, même si on a souvent l'impression qu'ils ne font qu'un :

La matière nervalienne offre donc un matériau très riche pour l'examen du genre littéraire de la biographie. [...] On n'oserait point, toutefois, se porter garant de tout ce que rapporte Nerval biographe, ou autobiographe. [...] les structuralistes ont eu raison de nous apprendre à distinguer l'auteur du narrateur (Brix, 2000, p. 184).

De plus, le fait de m'attarder à la biographie de l'auteur aurait fondamentalement modifié ma perspective théorique. L'obstacle de la référence à la biographie fut principalement rencontré lors de l'étude du personnage de Raoul Spifame, la folie de ce dernier rappelant inévitablement celle de Nerval. La relation amoureuse entre le narrateur de « Sylvie » et la jeune fille est aussi facilement associable à la vie amoureuse de l'auteur lui-même. D'ailleurs, c'est là que réside le grand danger du recours au biographique : une fois que nous nous y référons, tout dans les œuvres de Nerval semble se présenter comme un témoignage de sa vie.

Le choix de ma problématique a également été justifié par mon souhait de proposer une analyse originale d'un corpus déjà largement étudié sous différents aspects. Si « Sylvie » et *Les filles du feu* ont été le sujet de nombreuses études, les deux autres récits de mon corpus sont moins connus, surtout « Jemmy ». Comme je l'ai mentionné en introduction, « Jemmy » est une traduction et non un texte original de Nerval<sup>6</sup>. Ma décision de l'incorporer à part entière dans mon étude découle du fait que les thèmes qui y sont présentés sont typiquement nervaliens et que le personnage de Jemmy est digne du statut de fille du feu, au même titre que Sylvie :

[...] Jemmy réunit dans son personnage tout un bouquet de symboles chers à Nerval : l'aspect des fées qui fréquentent les sources et les fontaines, le *locus amoenus*, des romans chevaleresque («lutin»); le rosé et le bleu constitutifs de l'amour nervalien [...]; et le cygne qui hante *Sylvie* (Colvin, 2004, p. 258).

Elle est ardente comme Sylvie et Angélique (Colvin, 2004). Ce n'est donc pas par hasard si Nerval choisit ce récit et s'il insiste pour qu'il fasse partie du recueil.

En ce qui concerne « Le roi de Bicêtre », Nerval y fait assurément l'éloge de la folie et par le fait même, il valorise la position liminaire de Spifame :

L'ample description de la folie est entièrement ajoutée par Nerval ou son collaborateur aux documents historiques, qui ne mentionnent que furtivement l'« extravagance » de Raoul Spifame. Or, une telle tentative de décrire la folie est en convergence avec l'engouement, dans les années 1830, pour les récits de folies, dans les domaines littéraire et médical (TsujiKawa, 2008, p. 50).

Ce récit des *Illuminés* se démarque également des autres textes du recueil, puisqu'il est davantage une création que les autres portraits qui y sont faits. Comme l'explique Milner dans sa préface des *Illuminés* : « Des six portraits que Nerval nous présente, seul " Le roi de Bicêtre " se présente comme une création originale, à partir d'un document qui a mis en mouvement l'imagination de l'auteur sans lui fournir autre chose que cet ébranlement initial » (Nerval, 1976 [1839], p. 9).

---

<sup>6</sup> Je ne m'attarde pas ici à faire l'analyse des ajustements que Nerval a dû apporter au texte, afin de le rendre plus nervalien. Il serait toutefois intéressant de le faire dans une prochaine analyse, afin de démontrer pourquoi l'auteur choisit ce récit plutôt qu'un autre. Margaret Colvin propose d'ailleurs une étude sur le sujet (Colvin, 2004).

Ainsi, comme pour le cas de *Jemmy*, le recueil des *Illuminés* fut longtemps boudé par les critiques en raison des emprunts nombreux et des problèmes d'appropriation des nouvelles (Tsujikawa, 2008).

Néanmoins, ce qui participe à l'originalité de ma problématique centrale réside dans mon choix d'étudier les rituels présents dans l'œuvre nervalienne et de montrer qu'ils sont presque toujours voués à l'échec. À long terme, il serait fort intéressant d'étudier dans cette perspective inspirée de l'ethnocritique des textes plus longs de Nerval, comme *Le voyage en Orient*, qui regorge de rituels, et de constater si cette tendance à faire échouer les parcours initiatiques est récurrente dans l'ensemble de la production nervalienne. L'étude d'*Aurélia*, souvent travaillé dans une perspective psychanalytique, serait également captivante. Il va de même pour le personnage si pittoresque de l'abbé de Bucquoy dans *Les Illuminés*. Voilà de quoi occuper les futurs chercheurs qui voudraient montrer ce qu'une lecture inspirée de l'ethnocritique peut apporter aux études nervaliennes.



## BIBLIOGRAPHIE

### 1. Œuvres

#### a) Corpus principal :

Nerval, Gérard (de) (1976 [1852]), *Les Illuminés. Récits et portraits*, Paris, Victor Lecou, 440p.

Nerval, Gérard (de) (1972 [1854]), *Les filles du feu*, Paris, éditions Gallimard, 439p.

### 2. Texte critiques sur les œuvres de Gérard de Nerval

#### a) *Les Illuminés* et « Le Roi de Bicêtre »

Bonnat, Jean-Louis (2001), « Gérard de Nerval, un précurseur du stade du miroir », *Cliniques méditerranéennes*, vol. 2, n° 64, pp. 273-284.

Brix, Michel (1994), « Nerval, « Les Illuminés » et le scepticisme », *Romanische Forschungen*, vol. 106, p. 243-253.

Brix, Michel (2000), « Le cas des « Illuminés » de Nerval », *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, vol. 52, p. 183-198.

Céard, Jean (1981), « Raoul Spifame, Roi de Bicêtre. Recherches sur un récit de Nerval », dans Guillaume, Jean et Claude Pichois (dir.), *Études nervaliennes et romantiques*, Namur, Presses Universitaires de Namur, pp. 25-44.

Tsujikawa, Keiko (2008), *Nerval et les limbes de l'histoire*, Genève, Droz, 320p.

Tsujikawa, Keiko (2008), « Nerval, le temps à l'œuvre : Politique et résistance dans l'abbé de Bucquoy », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 108, n° 3, p. 581-592.

#### b) *Les filles du feu*, « Sylvie » et « Jemmy »

Bayle, Corinne (2001), *Gérard de Nerval : La marche à l'étoile*, Seyssel, Champ Vallon, 252p.

Bayle, Corinne (2009), « Une lettre de Nerval à Maurice Sand (5 novembre 1853) : Sylvie sous le regard critique d'un poète toujours lucide », *La lettre et l'œuvre : perspectives épistolaires sur la création littéraire et picturale au XIX<sup>e</sup> siècle*, textes réunis et publiés par Pascale Auraix-Jonchière, Christian Croisille et Éric Francalanza, Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise Pascal, 278p.

Destruel, Philippe (2001), *Philippe Destruel présente Les Filles du Feu, de Gérard de Nerval*, Paris, Gallimard, 221p.

Destruel, Philippe (2004), *L'écriture nervalienne du temps : l'expérience de la temporalité dans l'œuvre de Gérard de Nerval*, Saint-Genouph, 393p.

Moreau, Pierre (1966), *Sylvie et ses sœurs nervaliennes*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 97p.

Tritsmans, Bruno (1989), *Textualités de l'instable, l'écriture du Valois de Nerval*, Berne, Éditions Peter Lang SA, 230p.

### **3. Ouvrages théoriques**

#### **a) Littérature et ethnocritique**

Drouet, Guillaume (2009), « Les voix de l'ethnocritique », *Romantisme*, vol. 3, n° 145, octobre, pp. 11-23.

Privat, Jean-Marie (1994), *Bovary charivari*, Paris, CNRS éditions, 314p.

Scarpa, Marie (2009), « Le personnage liminaire », *Romantisme*, vol. 3, n° 145, mars, pp. 25-35.

Scarpa, Marie (2009), *L'éternelle jeune fille : une ethnocritique du Rêve de Zola*, Paris, Champion, 276p.

Ethnocritique, « Présentation », dans L'ethnocritique, [En ligne], <http://www.ethnocritique.com>. (page consultée en 2010).

#### **b) Théorie du carnivalesque**

Bakhtine, Mikhaïl (1970), *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 470p.

Bakhtine, Mikhaïl (1970), *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil, 346p.

Fabre, Daniel (1992), *Carnaval ou la fête à l'envers*, Paris, Gallimard, 160p.

Malcuzyński, M.-Pierrette (1986), «Parodie et carnavalisation : l'exemple d'Hubert Aquin», *Études littéraires*, vol. 19, n° 1, printemps-été, pp. 49-57.

Action pédagogique, « L'enfance au Moyen Âge », dans Bibliothèque nationale de France, [En ligne], <http://classes.bnf.fr/ema/societe/index2.htm> (page consultée le 27 mars 2012).

#### **c) Théorie de la parodie**

Genette, Gérard (1982), *Palimpsestes La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 573p.

Thomson, Clive (1986), «Compte-rendu *Palimpsestes La littérature au second degré*», *Études littéraires*, vol. 19, n° 1, printemps-été, pp. 159-163.

#### **d) Rituel et initiation**

Barthélémy, Guy (1996), « Littérarité et anthropologie dans le Voyage en Orient de Nerval », dans La bibliothèque électronique de Lisieux, [En ligne], <http://www.bmlisieux.com/inédits/anthropo.htm>, (page consultée le 25 février 2012).

Bedin, Véronique, Fournier, Martine (dir.) (2008), *Arnold Van Gennep, La Bibliothèque idéale des sciences humaines*, Editions Sciences humaines, 414p.

Goguel D'Allondans, Thierry (2002), *Rites de passage, rites d'initiation*, Montréal, Les Presses de l'Université Laval, 150p.

Grimaldie, Éloïse, « Le Cantique des Cantiques », [En ligne]. [http://www.sources-chretiennes.mom.fr/mythes\\_bibliques/cantique.htm](http://www.sources-chretiennes.mom.fr/mythes_bibliques/cantique.htm), (page consultée le 16 février 2012).

Déom, Laurent (2005), « Le roman initiatique : éléments d'analyse sémiologique et symbolique », *Rites et littérature, Cahiers électroniques de l'imaginaire*, n° 3, p. 73-86.

Haroche, Claudine (1991), « Les cérémonies et les rituels de cour : Des instruments d'une politique de communication », dans *La communication politique*, Paris, Presses universitaires de France, pp. 183-195.

Lardellier, Pascal (1999), « Monuments éphémères : les entrées royales », *Cahiers de médiologie*, n° 7, pp. 239-245.

Lardellier, Pascal (2006), « Qu'est-ce qu'un rite? Rites, occident et modernité », [En ligne], [http://kavic.or.kr/ezboard/system/db/review011/upload/4/1214923912/11\\_04.pdf](http://kavic.or.kr/ezboard/system/db/review011/upload/4/1214923912/11_04.pdf), (page consultée le 18 février 2012).

Marin, Solange. « Lois somptuaires », [En ligne]. <http://www.universalis.fr/encyclopedie/lois-somptuaires/#sujet>, (page consultée le 9 octobre 2010).

Migneault, Florence (2003), « Bon vouloir et affection : Don et réciprocité dans les entrées rouennaises du X<sup>VI</sup><sup>e</sup> siècle », *Cahier du groupe de recherche sur les entrées solennelles*, Université Concordia, pp. 11-23.

Van Gennep, Arnold (1981 [1901]), *Les Rites de passage*, Paris, Picard, 288 p.

Van Gennep, Arnold (1998 [1943]), *Le folklore français Du berceau à la tombe Cycles de carnaval-carême et de Pâques*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1182 p.

Vinson, M.-C. (2007). « Le cru et le lu. Ethnocritique d'un album pour la jeunesse, Le Géant de Zéralda », dans Privat, J.-M. et Marie Scarpa, *Horizons ethnocritiques*, Nancy : Presses universitaires de Nancy, pp. 81-96.

Wintroub, Michael (2001), «L'ordre du rituel et l'ordre des choses : l'entrée royale d'Henri II à Rouen 1550», *Annales, histoires, sciences sociales*, n° 2, pp. 479-505.

#### **e) L'errance**

Delvaille, Bernard (1997), « Une quête métaphysique », *Magazine littéraire*, n° 353, avril, p. 18-21.

Leclerc, Yvan (1997), « Le XIXe siècle deçà, delà », *Magazine littéraire*, n° 353, avril, p. 32-35.

#### **4. Ouvrages de référence**

Chevalier, Jean et Alain Gheerbrant (1969), *Dictionnaire des symboles*, Paris, Bouquins, 1072 p.

Rey-Debove (2001), *Le petit Robert*, Paris, 2233p.

Centre national de ressources textuelles et lexicales, « Tiretaine », [En ligne], [www.cnrtl.fr/definition/tiretaine](http://www.cnrtl.fr/definition/tiretaine), (page consulté en janvier 2012).