

# Nerval ou le "prosateur obstiné"

Autor(en): **Labarthe, Patrick**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **51 (2006)**

PDF erstellt am: **16.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-269889>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## NERVAL OU LE « PROSATEUR OBSTINÉ »

Dans *La Subjectivité littéraire*, Michel Zink retrace comment s'esquisse, de la fin du XII<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle, un partage entre une poésie « lyrique » vouée à l'expression de la subjectivité, et une fiction narrative d'abord en vers (chez Chrétien de Troyes), ensuite en prose (dans les romans du Graal), laquelle s'impose progressivement comme la modalité distinctive d'un récit revendiquant le critère de la vérité. Qu'est-ce à dire ? Que la prose, par opposition aux sinuosités du vers, à ses contraintes métriques, passe pour plus adéquate à l'expression du sacré même si, dès lors qu'elle se généralise, s'atténue le lien de la prose avec l'ordre spirituel. Quant à la poésie, qui recouvre tout ce qui s'écrit en vers, elle combine, à la fin du Moyen Âge, le « Dit » narratif, et des pièces lyriques, de sorte que poésie et récit, loin de s'exclure, coexistent, voire fusionnent.

De son côté, Dominique Combe a étudié, dans *Poésie et récit*, la progressive substitution, aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, du lyrique à l'épique, le roman assumant, selon Hegel, l'héritage de l'épopée, alors même que la poésie lyrique, vouée à une improbable pureté, tendrait à se définir par le déni de deux traits distinctifs de l'épique : la narration et le didactisme. Mon hypothèse est que l'œuvre de Nerval est de celles qui invalident comme naturellement le dogme de l'exclusion réciproque du lyrisme et du récit, renouant ainsi avec la dialectique médiévale du chant lyrique et de la narrativité. Pour reprendre une image de « Myrtho », ce poète ne cesse de « tresser » vers et prose sous le signe d'un « recommencement » du Moyen Âge qui définit le romantisme<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Voir Michel Zink, *La Subjectivité littéraire*, Paris, P.U.F., 1985 ; Dominique Combe, *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, Paris, José Corti, 1989. Sur le récit nervalien, voir Jacques Bony, *Le Récit nervalien*, Paris, Corti, 1990.

## I

De ce retour explicite au Moyen Âge, je voudrais prendre tout d'abord deux exemples. Avec la haute conscience historique qui caractérise, selon le mot de Baudelaire, l'écrivain « *toujours lucide* » qu'il fut, Nerval regrette l'éclipse du passé médiéval par un classicisme en rupture avec une tradition de poésie nationale et populaire. Tel est le sens, dans son *Introduction au choix de poésies de Ronsard* (1830), reprise au chapitre VI de *La Bohême galante* (1852), de son éloge d'une littérature nationale antérieure à Ronsard, « une littérature complète », dit-il, divisée en deux veines : chevaleresque et gauloise, recouvertes par la poésie de la Pléiade éprise du seul modèle gréco-latin :

La première comprend : les poèmes historiques, tels que les romans de *Rou* (Rollon) et du *Brut* (Brutus), la *Philippide*, le *Combat des 30 Bretons*, etc. les poèmes chevaleresques, tels que le *St-Graal*, *Tristan*, *Partenopex*, *Lancelot*, etc., les poèmes allégoriques, tels que le roman de la *Rose*, du *Renard*, etc., et enfin toute la poésie légère, chansons, ballades, lais, chants royaux, plus la poésie provençale ou *romane* tout entière.

La seconde comprend les mystères, moralités et farces (y compris *Patelin*) ; les fabliaux, contes, facéties, livres satyriques, Noël, etc., toutes œuvres où le plaisant dominait, mais qui ne laissent pas d'offrir souvent des morceaux profonds ou sublimes, et des enseignements d'une haute morale parmi des flots de gaieté frivole et licencieuse.

---

Le titre de cette étude, qui a fait l'objet d'une communication au colloque de la Fondation Hugot du Collège de France réuni par Yves Bonnefoy et Michel Zink du 1<sup>er</sup> au 3 février 2006, et d'une leçon inaugurale à l'Université de Zurich, est emprunté au début des *Petits Châteaux de Bohême*, sous-titré « Prose et poésie » : « Il n'y a plus en moi qu'un prosateur obstiné » (*NPL*, III, p. 399). Nos références renvoient à l'édition des *Œuvres complètes* publiée sous la direction de Jean Guillaume et de Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1989 ; t. II, 1984 ; t. III, 1993.

Le double registre qui préside à ce classement ne recoupe en rien, on le voit, un partage entre le récit et la poésie en vers : dans la première rubrique avoisinent les premiers « romans » français (dont le *Brut* de Wace), nourris d'une réflexion sur la chevalerie et l'amour ; ces contes et nouvelles en vers que sont les « lais » (de Marie de France) ; le *Conte du Graal* de Chrétien et le *Lancelot-Graal* en prose. Au demeurant, l'accusation faite à la Pléiade d'avoir prôné l'imitation des Anciens au détriment de « l'ancienne littérature française » n'en englobe pas moins un éloge de ce que Nerval appelle plus loin la « forme concentrée » de Ronsard, et, à propos des *Odes*, il remarque qu'elles « semblent la plupart inspirées par les chansons du XII<sup>e</sup> siècle qu'elles surpassent en naïveté et en fraîcheur »<sup>2</sup>.

\*  
\*   \*   \*

Deuxième exemple : *Les Faux-Saulniers*, dont la matière se redistribue, rappelons-le, dans *La Bohême galante*, dans *Les Illuminés* et dans *Angélique*, au point d'apparaître chez Nerval, à l'instar de *La Tentation de saint Antoine* pour Flaubert, comme la « chambre secrète de son esprit ». A la question centrale du genre, posée par l'amendement Riancey du 16 juillet 1850 frappant d'un impôt dirimant toute fiction publiée dans un journal, Nerval répond, on le sait, en écrivant le *roman* (ou plutôt l'anti-roman à la Sterne ou à la Diderot) d'une chasse de bibliophile, en quête de cet objet *historique* que serait l'« Histoire de l'abbé de Bucquoy ». Cette façon *critique* et *ironique* de satisfaire à la fois à l'interdit de la loi Riancey et à la liberté créatrice du conteur qu'il est prend divers visages : apologie des imprimeries de Francfort et de Hollande comme havre de paix pour les « mécontents français » ; de la censure de la Vienne de Metternich donnée pour plus souple que celle de la deuxième

---

<sup>2</sup> *NPL*, I, p. 294. Voir Jean Céard, « La redécouverte de la Pléiade par les romantiques français », *Romantismes européens et Romantisme français*, sous la direction de Pierre Brunel, Paris, Editions Espaces 34, 2000, pp. 133-147.

République ; récit des évasions d'Angélique de Longueval et de l'abbé de Bucquoy, transgresseurs des interdits paternel pour l'une, politico-religieux pour l'autre. Nerval s'identifie, à l'évidence, à ces prisonniers inventifs dont l'énergie polémique déjoue la loi en feignant de l'honorer, et dans une mise en question de l'opposition canonique entre fiction et vérité historique, le voici qui fragilise la prison générique dans laquelle le pouvoir enferme les écrivains par crainte du potentiel subversif de « l'imagination créatrice ».

Dans le chapitre « Observations » de la seconde partie, le narrateur s'interroge avec une minutie calculée sur la légitimité du recours au dialogue dans un récit *historique*, et significativement c'est au modèle médiéval qu'il se réfère :

[...] l'écrivain se rassure encore en songeant qu'il y a plusieurs manières de traiter l'histoire. Froissart et Monstrelet ont rempli leurs récits de dialogues dont ils eussent été embarrassés de démontrer l'authenticité<sup>3</sup>.

Or Froissart est à la fois poète et auteur de *Chroniques* en prose, dans lesquelles « ce qui est romanesque, écrit Michel Zink, est ce qui est porteur de sens »<sup>4</sup>. Comme le narrateur de l'abbé de Bucquoy, c'est un voyageur anxieux de recueillir et de confronter les témoignages, expert de surcroît à la réécriture, aux remaniements successifs. Froissart et son continuateur Monstrelet sont bien, comme le narrateur nervalien, au carrefour de l'écriture de l'histoire et de la fiction romanesque. Grâce à ces modèles médiévaux, Nerval mine ainsi l'arbitraire de la division des genres imposé par l'amendement Riancey, si bien que l'authenticité historique des faits n'apparaît jamais mieux que dans la fable qui les « traite », c'est-à-dire les reconstruit et les interprète.

---

<sup>3</sup> *NPI*, II, p. 135.

<sup>4</sup> Voir Michel Zink, *Introduction à la littérature française du Moyen Age*, Paris, Le Livre de poche, 1993, p. 140.

## II

Cette hybridation du discours lyrique et du récit, remarquons d'abord qu'elle est présente dans *Les Chimères*, dans « Horus » qui s'ouvre sur un récit dans lequel est enchâssé le discours fulminant d'Isis, animée d'une « ardeur d'autrefois » où se mêlent, comme en un volcan intérieur, la brillance ignée de « ses yeux verts » et la promesse d'une reverdie végétale autant que divine, puisqu'elle est la médiatrice entre le « vieux » dieu « pervers », Kneph, et le jeune dieu d'un paganisme recommencé. De même, « Le Christ aux oliviers », issu de l'hybridation du récit évangélique de la Passion et du *Songe* de Jean Paul traduit par Mme de Staël<sup>5</sup>, enchâsse un discours du Christ aux disciples endormis (sonnets I-III), puis à Judas (2<sup>e</sup> quatrain du sonnet IV), dans un récit du narrateur, qui devient ainsi le nouvel évangéliste d'un chemin de Croix en cinq stations, de Gethsémani au Golgotha. Ce moderne évangéliste préside ainsi à la relation christique d'une véritable descente aux enfers, vécue comme un vertige tout à la fois cosmique et personnel qu'infléchit seulement, dans le troisième sonnet, l'hypothèse de la transmission d'« une haleine immortelle, / Entre un monde qui meurt et l'autre renaissant » (v. 7-8), en d'autres termes l'hypothèse d'une renaissance par-delà le monde mort. Ce narrateur est enfin, dans les quatrième et cinquième sonnets, celui qui perçoit par-delà l'Histoire l'identité archétypique du Christ, « éternelle victime », comme l'est le poète, « insensé sublime » parce que dévot d'une religion dont l'autre nom serait la « folie » ou « l'illumin[ation] » poétiques. Or ce qui fait du « Christ aux Oliviers » le récit d'un âge de crise, c'est précisément l'ambiguïté fondamentale de son récitant, lequel achève moins cette relation de la Passion de Jésus qu'il ne la suspend mélancoliquement au seuil de Pâques impossibles :

---

<sup>5</sup> Sur cette hybridation, voir John E. Jackson, *Souvent dans l'être obscur*, Paris, Corti, 2001, pp. 81-101 ; et les notes de Bertrand Marchal dans son édition des *Chimères*, Paris, Poésie/Gallimard, 2005, pp. 331-336.

« Quel est ce nouveau dieu qu'on impose à la terre ?  
Et si ce n'est un dieu, c'est au moins un démon... »

Mais l'oracle invoqué pour jamais dut se taire. (v. 10-12)

Placées à la fin des *Filles du feu*, répondant par un épilogue en vers à la Lettre-préface à Dumas, on ne peut dire des *Chimères* par conséquent qu'elles substituent la stase lyrique à l'ordre du récit. Sans doute peut-on lire ces douze sonnets comme autant de syllabes du vers le plus prestigieux de notre langue, l'alexandrin, mais aussi bien comme le récit, en douze chapitres, d'un sujet qu'affecte un deuil sentimental et mythique, et qui cherche réparation, consolation, dans tous les modes de l'alliance : alliance de l'eau et du feu, du vert et du rouge, de l'Hortensia et du myrthe, dans « Myrtho », de la lyre orphique et du luth médiéval, de la sainte et de la fée, dans « El Desdichado », de la quatrième *Bucolique* et de la Chanson de Mignon, dans « Delfica », de la catabase virgilienne et de la Passion christique. Sauf que cette alliance doit se comprendre plutôt comme un *désir* d'alliance, c'est-à-dire le vœu éperdu, mélancolique, de créer, par-delà l'âge critique où les « sources se sont taries », un nouvel âge organique, une ère néo-médiévale en somme qui intégrerait l'individu blessé de l'âge des révolutions.

Il est d'ailleurs hautement significatif que *Les Chimères* se ferment sur un poème, « Vers dorés », dont l'énonciation formulaire s'inscrit dans la tradition de la poésie didactique. Nerval serait-il tombé dans ce que Baudelaire appelle, dans ses *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, « l'hérésie de l'enseignement »<sup>6</sup>, coupable de dégrader « la beauté pure et désintéressée » visée par le poème dans le prosaïsme de l'instruction morale ? N'est-ce pas à la prose plutôt que devraient être réservés ces « soubresauts de la conscience » dont parle la préface du *Spleen de Paris*, ou cette « morale » que la lettre à Sainte-Beuve du 15 janvier 1866 présente comme le précipité des « accident[s] de [la]

---

<sup>6</sup> Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, t. II, 1976, p. 333.

flânerie »<sup>7</sup> ? Le rappel impérieux, dans « Vers dorés », d'une solidarité entre « la matière » du monde et le « verbe », entre l'univers créé (dans sa triple dimension : animale, végétale, minérale) et l'homme comme être de langage, ne se décline, en fait, que sur fond de désillusion, comme si la poésie, inapte désormais à rien fonder parce que cernée par « la prose du monde », ne pouvait dresser que sur le seul théâtre poétique la chimère d'un monde unifié.

### III

Comment comprendre dès lors la dialectique de la poésie et du récit chez Nerval ? Nous venons de voir que le lyrisme des *Chimères* était solidaire d'une perspective narrative, voire didactique. La question qu'on peut alors se poser est de savoir quelles sont les modalités de ce chiasme, de cette dialectique. La poésie serait-elle du côté du Feu, du réveil du volcan dont parle « Myrtho » (v. 9), naîtrait-elle, comme l'énonce « Antéros » d'une seconde semaison des dents du dragon mythique (v. 14), tandis que la prose, elle, s'appliquerait à en dissiper l'illusion ? A l'évidence le partage n'est pas aussi simple, puisque les *Chimères* se terminent souvent sur une équivoque, comme si, à peine formulé, le vœu de régénération restait suspendu dans la désillusion d'un origine toujours perdue, et que la prophétie n'allât jamais sans le drame d'une fuite, dans « Horus » (« La Déesse avait fui sur sa conque dorée », v. 12) ; d'un sommeil, dans « Delfica » (« Cependant la sibylle au visage latin / Est endormie encor sous l'arc de Constantin », vv. 12-13) ; d'un mutisme désenchanté, dans « Le Christ aux Oliviers » (« Mais l'oracle invoqué pour jamais dut se taire », V, v. 12).

Si l'on considère en revanche le récit comme tel, ce qui frappe c'est la tendance de la prose à se faire, selon le mot de J.-N. Illouz, le « tombeau d'une poésie perdue », à adopter une distance *critique*

---

<sup>7</sup> Charles Baudelaire, *Correspondance*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1973, p. 583.



que n'autorise pas au même degré la solennité oraculaire du vers<sup>8</sup>. Ce jeu *ironique* n'est jamais aussi sensible que dans deux aspects que je voudrais brièvement souligner : d'une part, la tendance de Nerval à réenchâter la prose en sertissant en elle ces échantillons de poésie versifiée que sont les *chansons* d'un autre âge ; d'autre part, la propension du sujet à faire briller le poétique au cœur du prosaïsme le plus nu. D'une certaine façon, la poésie n'advient jamais autant, chez Nerval, que dans le rappel d'une oralité très ancienne – d'un creuset de la langue où chant et récit s'élaboraient jadis dans une indistinction hasardeuse autant que naïve –, ou dans la menue monnaie de petits faits vrais qui, dans le deuil d'un passé d'histoire et de légende, constituent ce qu'il appelle, dans *Les Vieilles Ballades françaises*, une « poésie des lieux et des hasards ».

Reportons-nous d'abord aux *Chansons et légendes du Valois* qui prolongent le « dernier feuillet » de *Sylvie* en réinscrivant dans la prose endeillée et discrètement ironique de la nouvelle, récit d'une illusion perdue s'il en est, la fraîcheur originelle des chansons d'enfance. Rappel d'une oralité antérieure à toute division générique, ces « chants et récits » qui ont bercé l'enfance du narrateur recréent une constellation, où la voix des aïeules et la pureté de la langue française consonent avec un lieu privilégié, le Valois. A ceci près que le Valois des *Chansons et légendes* n'est plus cette terre des Médicis et de la mystique néo-platonicienne qui guidait la quête d'Adrienne au travers d'Aurélie. Bien plutôt est-il cette province où perdure, dans la langue même, une résistance à l'hégémonie politico-esthétique des rois Bourbons, en d'autres termes une saveur préclassique de la langue, antérieure à l'académisme « gourmé » de Malherbe :

---

<sup>8</sup> Voir Jean-Nicolas Illouz, notes de l'édition d'*Aurélia*, précédé de *Les Nuits d'octobre, Pandora, Promenades et souvenirs*, Paris, Gallimard, « Folio », 2005, p. 248. Du même auteur on lira « Nerval : entre vers et prose », in *Crise de prose*, sous la direction de Jean-Nicolas Illouz et de Jacques Neefs, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2002, pp. 73-87.

On publie aujourd'hui les chansons patoises de Bretagne ou d'Aquitaine, mais aucun chant des vieilles provinces où s'est toujours parlée la vraie langue française ne nous sera conservé. C'est qu'on n'a jamais voulu admettre dans les livres des vers composés sans souci de la rime, de la prosodie et de la syntaxe ; la langue du berger, du marinier, du charretier qui passe, est bien la nôtre, à quelques élisions près, avec des tournures douteuses, des mots hasardés, des terminaisons et des liaisons de fantaisie, mais elle porte un cachet d'ignorance qui révolte l'homme du monde, bien plus que ne fait le patois<sup>9</sup>.

Une langue donc qualifiée de « populaire », livrée aux hasards de l'assonance plus qu'aux contraintes de la rime, « langue des paysans », lit-on dans *Angélique*<sup>10</sup>, où parole et chant naîtraient conjointement dans un petit récit versifié, tout vibrant de la musique des situations emblématiques de la vie. Tel est bien le sens de l'ajout des *Chansons et légendes du Valois* à *Sylvie* : le mouvement de chute qui rythme la nouvelle n'est pas seulement d'ordre thématique, conduisant le personnage éponyme, de dentellière qu'elle était, au rang de gantière puis de pâtissière ; rabaissant les lieux de l'idylle ou la prétention tragique : le refuge rousseauiste, Ermenonville, n'est plus accessible, lit-on, par la « route directe », comme fermé à la linéarité de l'Histoire, et le retour dans la chambre de Dammartin est « un dernier retour vers le bric-à-brac » ; quant au sujet lui-même, il ne se voit plus qu'en Werther de vaudeville, « Werther, moins les pistolets », aux côtés d'une Lotte familiarisée en « Lolotte » mère de deux enfants. Aussi bien la chute se répète-t-elle dans l'ordre formel, précisément dans le prosaïsme des *Chansons* ajoutées au « dernier feuillet » du récit, comme si, une fois dessillé le regard du sujet enfermé dans le « cercle » de son rêve, pouvait résonner enfin une

---

<sup>9</sup> *NPI*, III, p. 569. Sur le « dernier feuillet » de *Sylvie*, voir Gabrielle Chamarat-Malandain, *Nerval, réalisme et invention*, Orléans, Paradigme, 1997, pp. 79-89.

<sup>10</sup> *NPI*, III, p. 477.

parole dépouillée de tout *phrasé* narcissique<sup>11</sup>, la poésie simple des choses de la vie : l'amour, la guerre, la mort, comme en cette chanson du *roi Loys* tant aimée de Nerval<sup>12</sup>, en des mots que n'affecte aucun vieillissement puisqu'ils sont, indéfiniment partageable, le bien d'une mémoire commune.

Mais ces chansons ont une autre caractéristique : dans le jeu presque infini de leurs variantes, dans leur liberté par rapport à toute définition générique, elles se rapprochent du *rêve*, des glissements hasardeux et des condensations qu'il autorise. C'est là un point capital : entre prose et poésie comment y aurait-il de frontière, dès lors que le sujet nervalien s'essaie à retrouver en deçà des formes fixes un *lié* qui est indistinctement celui du chant et celui du rêve ? Tel est le sens peut-être de « La Reine des poissons », ce « conte de veillée » qui, sans solution de continuité, prend le relais des chansons valoisennes. Le couple enfantin du petit bûcheron et de la petite pêcheuse, qui « un certain jour dans la semaine » se rencontrent en rêve, métamorphosés, lui, en « un beau *chêne-vert* », elle, en « un beau poisson rouge », incarne un principe de labilité, rebelle à l'aveugle brutalité de Tord-Chêne à l'égard de la Nature, de l'arbre et de la rivière. Sensibles qu'ils sont au frémissement du « bois vivant », à la plainte des poissons, les deux enfants incarnent, dans le *genus humile* du conte en prose, ce pythagorisme que « Vers

---

<sup>11</sup> « O jeune fille à la voix perlée, – tu ne sais pas *phraser* comme au Conservatoire [...] Et pourtant ce timbre jeune, ces désinences tremblées à la façon des chants naïfs de nos aïeules, me remplissent d'un certain charme ! Tu as composé des paroles qui ne riment pas et une mélodie qui n'est pas *carrée* ; – et c'est dans ce petit cercle seulement que tu es comprise, et rudement applaudie. On va conseiller à ta mère de t'envoyer chez un maître de chant, et dès lors te voilà perdue... perdue pour nous ! » (*NPI*, III, p. 325 sq.). De retour à Loisy, le héros demande à Sylvie de lui chanter « la chanson de la belle fille enlevée au jardin de son père, sous le rosier blanc » : « Sylvie modula quelques sons d'un grand air d'opéra moderne... Elle *phrasait* ! » (*Ibid.*, p. 560).

<sup>12</sup> Sur cette chanson, voir Paul Bénichou, *Nerval et la chanson folklorique*, Paris, Corti, 1970, pp. 258-267 ; et aussi Michel Zink, *Le Moyen Age et ses chansons*, Paris, Editions de Fallois, 1996, pp. 82-90.

dorés » énonce en une suite de vers oraculaires : « A la matière même un verbe est attaché... / Ne la fais pas servir à quelque usage impie ! » (vv. 10-11). Tout se passe comme si l'éloquence lyrique du sonnet, fondée sur le rappel solennel d'une solidarité ontologique entre la Nature et le langage, se coulait dans le registre mineur de la prose, tout d'humour souriant et d'humbles notations. L'énonciation prophétique du vers trouve ici sa variante enfantine, dans un art poétique où l'union du « roi des forêts » et de « la reine des poissons », du « sylphe » et de l'« ondine », recrée le mythe d'un univers unifié, et cela dans une prose proche du rêve.

#### IV

Cette prose apparentée au rêve, c'est-à-dire rebelle au principe de contradiction, fonde ce qu'on pourrait appeler la « promenade poétique » nervalienne. Toute l'œuvre est un récit indéfiniment repris des tribulations d'une âme en quête de son identité. La poésie ne se résout aucunement ici en un credo idéaliste, elle est toujours dans la tension entre la « chimère » et la lucidité qui la « déconstruit », entre la visée de l'Infini, de l'Imaginaire, et le travail d'une lucidité qui l'interroge, et qui a besoin pour ce faire de la temporalité propre au récit, d'une narrativité qui en retransverse *pensivement* les leurres. Ce parcours qui, en termes nervaliens, s'appelle « vagabondage », « errance », « promenade », nous voudrions en retracer la dynamique profonde à l'aide d'un seul exemple.

*Les Nuits d'octobre* racontent une descente aux enfers sociaux au cours de trois nuits à Paris, Meaux et Crespy-en-Valois, ou plutôt, sur un mode diminutif, une traversée du « purgatoire » sous la houlette d'un guide prolix, « contemplateur distrait » et burlesque, qui tient à la fois, Gabrielle Chamarat-Malandain l'a souligné, du Virgile de Dante et du Neveu de Rameau<sup>13</sup>. Or le mouvement qui conduit le promeneur du labyrinthe parisien au Valois originel est d'une part

---

<sup>13</sup> Voir Gabrielle Chamarat-Malandain, *Nerval, réalisme et invention*, op. cit., pp. 91-105.

une marche au travers de la langue, de l'argot coloré du « Paris canaille » (café des Aveugles, boutique du rôti, caves des Halles), dont il ne sort que pour gagner un Valois presque « dépossédé de sa dimension subjective ». C'est d'autre part une mise en question de l'art réaliste, dans la mesure où le voyageur, soucieux de « daguerréotyper la vérité » comme le Gautier d'*Italia*, comprend vite que la réalité ne peut se ressaisir par un excès de minutie descriptive. Si « le vrai, c'est le faux, du moins en art et en poésie », c'est que « les combinaisons bizarres de la vie », débordant la précision photographique, baignent dans l'onirique. Voué à l'entrave répétitive des trains ratés ou des gendarmes obtus, homme du *trop tard* !<sup>14</sup>, le voyageur des *Nuits d'octobre* trouve ainsi son répondant littéraire dans la figure d'un narrateur digressif, *capricieux*, confronté, au fil de ce qu'il nomme ses « divagations », à une dépossession de tous les repères, à un brouillage de toutes les identités, à commencer par la sienne. Plus de quête d'un livre ici, comme dans *Les Faux Saulniers* ou *Angélique* ; le Valois se réduit à l'expérience de la prison « pour cause de vagabondage et de troubadourisme exagéré », avec ce paradoxe qu'une liberté intérieure se conquiert en ce lieu d'épreuve, puisque le prisonnier « retient » ses geôliers, pour ainsi dire, par le récit des « combats qui avaient eu lieu dans ce pays du temps de la Ligue »<sup>15</sup>. Ne reste ainsi que la promenade égarée que constitue le récit lui-même, l'indécision de son mouvement prospectif, dont l'expression musicale serait le *Andiam ! andiam ! andiamo bene !* de

---

<sup>14</sup> C'est aussi le cas d'Angélique, laquelle revient pour un improbable pardon, après avoir vécu sa longue vie d'errance, faite de retards, de changements de projets, d'arrestations et de mort.

<sup>15</sup> Thème très nervalien que ce prix à payer pour une liberté qui s'exerce en dehors des itinéraires et des conventions, ainsi que le retournement dialectique qui fait de la prison la voie d'accès au rêve : voir *Les Illuminés*, ainsi que l'étude de Victor Brombert, *La Prison romantique*, Paris, Corti, 1975, pp. 127-138. Sur *Les Nuits d'octobre*, voir aussi Michel Jeanneret, *La Lettre perdue. Écriture et folie dans l'œuvre de Nerval*, Paris, Flammarion, 1978, pp. 31-53.

Mozart que chante le voyageur des *Nuits* à son compagnon de fortune<sup>16</sup>.

En immergeant le voyage narratif dans le rêve – *Les Nuits d'octobre* comportent deux récits de rêve et sept chansons –, Nerval crée un mode de récit qui ouvre la moindre notation à son « inquiétante étrangeté », et c'est par là qu'il est si profondément poète, dans l'invention d'une prose au plus près du rêve et de l'affect, dans la nostalgie d'un sens toujours perdu, toujours à inventer dans le chemin de la parole. La chute dans le prosaïsme semble extrême dans *Les Nuits d'octobre*, elle n'exclut pas une manière de « sublime d'en bas », de lyrisme diminutif. Le deuil de l'Idéal, la propension à « rêver le passé sur ses débris », c'est-à-dire à creuser l'écart, en « fils d'un siècle douteur », entre les valeurs du passé étayées de tout le savoir livresque, et le monde comme il va, cette rentrée dans la prose a besoin et de la temporalité du récit, et de la pluralité des registres qu'il autorise, de l'amertume à la raillerie, du lamento au sourire de l'humour.

---

<sup>16</sup> Cette avancée lente et rêveuse est celle même de la « maison errante » dans laquelle voudrait s'établir le narrateur de *Promenades et souvenirs* (*NPI*, III, p. 691), métaphore d'un lieu à la fois stable et mobile, ouvert à « tous les tableaux humains » dont parle Vigny et refermée, comme le moi, sur un secret douloureux. Le mot « rhapsodie », dont Baudelaire écrit, dans *Les Paradis artificiels*, qu'il traduit « un train de pensée suggéré et commandé par le monde extérieur et le hasard des circonstances » (*OC*, I, p. 428), conviendrait assez bien pour définir, chez Nerval, l'organisation en récit d'un voyage prospectif selon l'axe géographique, quoique rétrospectif selon l'axe intime. Dans *Histoire du romantisme*, Gautier rapporte le vœu nervalien de trouver une forme littéraire coextensive au mouvement même de la marche et de la vie : « Plus d'une fois nous lui avons entendu exprimer le désir de cheminer dans la vie le long d'une immense bandelette se repliant à mesure derrière lui, sur laquelle il noterait les idées qui lui viendraient en route de façon à former au bout du chemin un volume d'une seule ligne ».

## V

Mais il convient de s'arrêter à une dimension plus profonde qui noue inextricablement poésie et récit. Il s'agit de ce manque fondamental, de cette absence, à partir desquels se déploie la narration lyrique qu'invente Nerval. Nous avons parlé des chansons et du rêve qui renvoient au fond originel et commun de la langue et de la réalité psychique. A l'instar de Rousseau, Nerval retrouve en ces chansons, dont il n'ignore pas la part d'artifice qui les fonde, un cachet d'authenticité qui réveille les émotions primordiales, et fait du voyage narratif le lieu où « recomposer les souvenirs » de l'origine. En d'autres termes, le mouvement prospectif du récit (qu'il raconte la « chasse » d'un livre introuvable comme dans *Les Faux-Saulniers*, le retour au pays de l'enfance comme dans *Sylvie*, ou la descente aux enfers du délire avec l'espoir d'en ramener le « rameau d'or » d'une logique salvatrice comme dans *Aurélia*) n'est, en vérité, que la métaphore d'une quête rétrospective. Relisons, dans *Promenades et souvenirs*, l'évocation, au chapitre IV, de la mort de la mère :

Je n'ai jamais vu ma mère, ses portraits ont été perdus ou volés ; je sais seulement qu'elle ressemblait à une gravure du temps, d'après Prud'hon ou Fragonard, qu'on appelait *La Modestie*. La fièvre dont elle est morte m'a saisi trois fois à des époques qui forment, dans ma vie, des divisions régulières, périodiques. Toujours, à ces époques, je me suis senti l'esprit frappé des images de deuil et de désolation qui ont entouré mon berceau. Les lettres qu'écrivait ma mère des bords de la Baltique ou des rives de la Sprée ou du Danube, m'avaient été lues tant de fois ! Le sentiment du merveilleux, le goût des voyages lointains ont été sans doute pour moi le résultat de ces impressions premières, ainsi que du séjour que j'ai fait longtemps dans une campagne isolée au milieu des bois. Livré souvent aux soins des domestiques et des paysans, j'avais nourri mon esprit de croyances bizarres, de légendes et de vieilles chansons. Il y avait là de quoi faire un poète, et je ne suis qu'un rêveur en prose<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> *NPI*, III, p. 680.

Cette page pose le deuil comme au principe même du récit nervalien<sup>18</sup>. Le narrateur n'évoque pas seulement l'absence d'images de la mère, à laquelle supplée la copie d'un maître aussi incertain que reste indéterminée l'allégorie de *La Modestie* qui en constitue le sujet. Il souligne l'identification à la mère par le biais d'une « fièvre » dont la répétition « périodique » inscrit dans le corps du fils la permanence du deuil. Il relie enfin la lecture des lettres de la mère à une identité littéraire revendiquée sur le mode restrictif et *modeste* d'une désacralisation du poète : « il y avait là de quoi faire un poète, et je ne suis qu'un rêveur en prose », la distance des voyages et du merveilleux, l'ancienneté des chansons devenant précisément le signe de cette mère perdue. Ce serait donc parce qu'ont manqué les images et les récits de la mère, que le récit se constitue si souvent comme une succession de figures substitutives, avec cette labilité *onirique* dont témoigne exemplairement *Aurélia*, chaque chaînon remontant jusqu'à cette Mère des dieux, dont Isis et la Vierge sont les masques interchangeables. Aussi bien cette labilité est-elle celle de l'acteur, de ce double de l'écrivain qu'est le Brisacier du *Roman tragique* qu'une ardente plasticité porte à « prendre au sérieux » tous les rôles, à « s'incarner » *littéralement* « dans le héros de son imagination », fût-ce le Néron de Racine. Que la littérature soit un théâtre vrai, comme incendié du feu de l'infini et du rêve, ne va pas sans la contrepartie d'un désenchantement dont le lieu est la prose où les illusions peuvent se retraverser et s'avouer. Si le récit est ce théâtre où le *Je* dresse la comédie ou la « folie » de ses rôles, il est complémentairement le lieu où l'ardeur se désavoue sur un ton mi-pathétique mi ironique, deux versants inséparables dont la tension irrésolue constitue ce que Nerval appelle « poésie ». Peut-être est-ce en ce sens qu'il faut comprendre la phrase de *La Bohême galante* : « Il est difficile de devenir un bon prosateur si l'on n'a pas été poète »<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> Voir le beau livre de Dagmar Wieser, *Nerval : une poétique du deuil à l'âge romantique*, Genève, Droz, 2004.

<sup>19</sup> *NPI*, III., p. 277.



Que la prose assume ce pôle critique n'exclut en rien, au contraire, la tonalité rêveuse du récit. C'est qu'à l'agencement linéaire des faits, le narrateur préfère une logique *lyrique*, où les liens de causalité soient suspendus au bénéfice d'une logique du rêve, que l'on peut décrire aussi bien comme une logique du *palimpseste* :

[...] il y a un âge, – âge *critique*, comme on le dit pour les femmes, où les souvenirs renaissent si vivement, où certains dessins oubliés reparaissent sous la trame froissée de la vie !<sup>20</sup>

Des trois chapitres centraux de *Promenades et souvenirs* (« Juvenilia », « Premières années », « Héloïse »), ne dirait-on pas qu'ils reparaissent à la surface du récit de voyage telle une écriture oubliée, et cela par le truchement de chansons, lesquelles ne reviennent à la mémoire, on le sait, que par bribes effacées ? Chansons de laveuses dans le voisinage de l'abreuvoir, à Montmartre, dont la proximité féconde la « mémoire fertile ». Puis ce sont, à Saint-Germain où faute du logis parisien qu'il ne peut s'offrir, l'errant descend au foyer des souvenirs, « les chansons du roi Jacques » ou celles qu'entonnent le soir les jeunes filles d'une « voix pure et bien timbrée ». C'est enfin celle du jeune homme « frisé à l'incroyable » dont la *romance*, c'est-à-dire un poème narratif de coloration médiévale et populaire, rappelle au promeneur les « airs italiens » que son père chantait « à son retour de Pologne » :

Il y avait perdu sa femme, et ne pouvait s'empêcher de pleurer en s'accompagnant de la guitare aux paroles d'une romance qu'elle avait aimée, et j'ai toujours retenu ce passage :

*Mamma mia, medicate*  
*Questa piaga, per pietà !*

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 676. Cf. *Angélique* : « Les souvenirs d'enfance se ravivent quand on a atteint la moitié de la vie. – C'est comme un manuscrit palimpseste dont on fait reparaître les lignes par des procédés chimiques » (*ibid.*, p. 489).

L'appel fait à la mère d'avoir à guérir la blessure d'amour, *questa piaga, per pietà*, se trouve indéfiniment modulé dans un récit dont le « point de fuite », on le voit, n'est autre qu'un sujet problématique, sans domicile fixe, et la teneur, ce que Proust appelait à propos de *Sylvie*, « de l'inexprimable » : « ce n'est pas dans les mots, commente Proust, ce n'est pas exprimé, c'est tout mêlé entre les mots, comme la brume d'un matin à Chantilly »<sup>21</sup>.

Cet « inexprimable », lié à la faculté du ressouvenir (« inventer au fond, c'est se ressouvenir »<sup>22</sup>), conduit Nerval à penser le paragraphe selon le mode itératif de la strophe, à faire vibrer scènes et images comme autant de lueurs surgies du Léthé, en recourant par exemple à l'asyndète, comme à ces répétitions musicales qui font de lui ce que Proust appelle « un modèle de hantise malade » et non, comme le voulait Jules Lemaître, de « grâce mesurée »<sup>23</sup>. Ainsi des noms propres (stations de chemins de fer, lieux dits ou rivières : Senlis ou Dammartin, la Thève et la Nonette) qui, dans le timbre de leurs syllabes, ont « quelque chose de vague et d'obsédant comme le souvenir ». Ces noms promettent autant qu'ils diffèrent, et en cela c'est comme une musique qui invite le lecteur à errer *au hasard* à l'instar du rêveur nervalien.

Tel est peut-être le point où poésie et récit ne font qu'un, dans cette avancée aventureuse qui à tout moment fait vibrer la note du hasard : hasard que l'échappée du cheval du grand-père, laquelle place la vie de son petit-fils sous le signe d'une mobilité sans repos ; hasard que la lecture dans un journal de ces mots : « *Fête du bouquet provincial* » qui réveille aussitôt « toute une nouvelle série d'impressions » ; hasard que de feuilleter sur les quais de Francfort cette *Histoire du sieur abbé comte de Bucquoy* dont la *chasse* est compa-

---

<sup>21</sup> *Contre Sainte Beuve*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 242.

<sup>22</sup> *NPI*, III, p. 451.

<sup>23</sup> Sur la « brièveté frissonnante de la notation » chez Nerval, voir Michel Sandras, « Nerval et le débat entre la prose et la poésie », in *Gérard de Nerval. Les Filles du Feu, Aurélia, « Soleil noir »*, Paris, Sedes, 1997, pp. 133-143.

rée à ce que Nerval appelle la « promenade » d'Ulysse vers sa « fabuleuse Ithaque »<sup>24</sup>. Hasard qui préside, dans la clarté frémissante d'un non-savoir, à un mouvement de la mémoire dont Nerval pressent qu'elle est seule à constituer la réalité. Réveillant les souvenirs et impressions du passé, il les « recompose » dans l'espace d'une prose à la fois précise et errante, qui ne tend à rien d'autre qu'à ce qu'il définit dans *Aurélia* comme « la mission d'un écrivain » : « analyser sincèrement ce qu'il éprouve dans les graves circonstances de la vie », et dans *Sylvie*, comme l'âcre mais fortifiant savoir de « l'expérience »<sup>25</sup> :

Les illusions tombent l'une après l'autre, comme les écorces d'un fruit, et le fruit, c'est l'expérience. Sa saveur est amère ; elle a pourtant quelque chose d'âcre qui fortifie, – qu'on me pardonne ce style vieilli.

Patrick LABARTHE  
*Université de Zurich*

---

<sup>24</sup> *NPI*, III, p. 535.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 700 ; p. 567.