



**HAL**  
open science

## La voix narrative dans *Sylvie* de Gérard de Nerval

Véronique Magri-Mourgues

► **To cite this version:**

Véronique Magri-Mourgues. La voix narrative dans *Sylvie* de Gérard de Nerval. *Cahiers de Narratologie*, 1999, 9, pp.245-273. hal-00596425

**HAL Id: hal-00596425**

**<https://hal.science/hal-00596425>**

Submitted on 27 May 2011

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## La voix narrative dans *Sylvie*<sup>1</sup> de GÉRARD DE Nerval

Poser la question de la voix narrative revient à se demander qui raconte<sup>2</sup>. J'écarte d'emblée la discussion sur l'équivalence entre auteur et narrateur parce qu'elle me paraît excéder le domaine de la narratologie. La structure générale de *Sylvie* est claire : on a affaire à un narrateur autodiégétique qui emploie le « je » pour livrer au lecteur quelques bribes de son passé. Cette question inaugurale peut être couplée à celle du mode de récit qui envisage les notions de points de vue. Là encore, la question paraît résolue d'emblée puisque, par définition, le « je » autobiographique soumet sa narration aux limites de son unique point de vue. Cependant, d'une part une structure qui organise une segmentation temporelle du type de *Sylvie* est forcément au moins bivocale mettant en valeur les clivages du « je », d'autre part, au niveau microstructural, elle intègre des parcelles de discours autres, émanant de voix multiples qui se croisent et s'organisent dans une polyphonie toujours orchestrée par le « je » narrateur. Dès lors, comment démontrer l'hétérogénéité énonciative de *Sylvie* ? Le statut du « je » est à évaluer de même que la place réservée à la parole de l'Autre. Mais dans *Sylvie*, le partage des voix n'est pas toujours facile à établir ; l'ambiguïté est souvent entretenue par la voix unitaire du narrateur qui vise l'homogénéité des discours. La voix narrative finalement ne devient-elle pas dans *Sylvie* une voix poétique qui fait se rejoindre l'outil narratologique avec la voix, dans son sens matériel et originel ?

### 1. L'hétérogénéité énonciative : processus de distanciation entre le discours du narrateur et ses personnages

#### 1.1. Le « je » personnage : une figure protéiforme

Comment s'exprime la polyphonie de *Sylvie* ? Il peut paraître paradoxal de parler de polyphonie à l'égard d'une œuvre où un narrateur parle en son nom, employant le pronom « je » pour relater des souvenirs. Mais *Sylvie* est une nouvelle placée sous le signe du théâtre et de la métamorphose. Elle s'ouvre et se referme sur une scène théâtrale et tout au long, le personnage du « je » lui-même n'échappe pas aux modifications d'apparence révélatrices d'un changement plus essentiel, qui se donnent à lire au travers de formules comme « en grande tenue de soupirant » (172), « et nous, enfants de ces contrées, [...] nous décorant du

---

<sup>1</sup> In *Les Filles du feu*, 1854 et *Sylvie* (parue dans *La Revue des Deux Mondes*, 15 août 1853), Paris, GF Flammarion, 1994.

<sup>2</sup> Voir Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, p. 78 : « Les caractères de la voix narrative se ramènent pour l'essentiel à des distinctions de temps, de *personne* et de niveau ».

titre de chevaliers » (176), « nos costumes modernes dérangeaient seuls l'illusion » (181), lors d'une scène où le présent travestit la pureté originelle, « j'accompagnais la troupe en qualité de seigneur-poète » (205), sans parler bien sûr de la célèbre scène du déguisement du personnage en « marié de l'autre siècle » (188) dont la magie est accentuée par la formule « en un instant » :

En un instant, je me transformai en marié de l'autre siècle<sup>3</sup> (188).

Le « je » personnage se disperse sous des parures qui éludent son identité véritable en faisant de lui un personnage protéiforme. Le « je » peut aussi se fondre dans une pluralité indéfinie lorsqu'il se donne comme le porte-parole d'une communauté ; c'est le cas au début de *Sylvie* pour les occurrences du pronom « nous » ou des adjectifs possessifs de la même personne.

Nous vivions alors dans une époque étrange. (173)

L'ambition n'était cependant pas de notre âge. (174)

Mais pour cette œuvre, l'analyse des manifestations du « je », de la personne en général, est indissociable de celle de la temporalité. *Sylvie* ne présente pas une bipartition claire entre deux époques, passé et présent de la narration, comme dans un récit strictement autobiographique où le narrateur est censé retranscrire le trajet linéaire d'une vie en respectant le plus possible l'ordre chronologique référentiel. Au contraire, le traitement particulier du temps entraîne une dispersion du « je » au sein d'une temporalité éclatée au sens où *Sylvie* se construit sur des « éclats » de temps. Le lecteur est confronté à une sorte de kaleidoscope d'instantanés qui surgissent dans la fulgurance du souvenir :

Tout à coup je pensai à l'image vaine qui m'avait égaré si longtemps (193).

Mais le lecteur n'est pas pour autant totalement désorienté parce que le narrateur a soin de poser un double point d'ancrage qui organise les différentes strates temporelles : d'un côté le moment de la narration, que le lecteur rattrape à la fin, dans le *Dernier feuillet*, et qui s'immobilise dans l'itération :

---

<sup>3</sup> Une deuxième occurrence de ce même syntagme se trouve dans la nouvelle : « En un instant, j'étais à ses côtés » (191).

Je l'appelle quelquefois Lolotte, et elle me trouve un peu de ressemblance avec Werther (207).

De l'autre le point de départ des souvenirs, époque inaugurale de l'œuvre, située dans un passé indéfini, un « alors » imprécis, auquel le narrateur revient régulièrement et ostensiblement comme à une balise sécurisante. C'est une scène de théâtre à Paris, où le « je » déclare son admiration pour une actrice non nommée qui ouvre la nouvelle. Après la parenthèse du « souvenir à demi rêvé » qui projette le personnage dans ses souvenirs d'enfance, on revient à cette borne temporelle et le personnage décide de partir pour Loisy, à la fête de l'Arc. Suivent des souvenirs postérieurs au précédent<sup>4</sup>. Le trajet spatial entrepris vers le Valois se double alors d'un parcours mémoriel, dans un autre temps, dans le Valois de l'enfance : cet espace-temps est nettement signalé en ouverture et en clôture, après le voyage dans la mémoire :

Pendant que la voiture monte les côtes, recomposons les souvenirs du temps où j'y venais souvent. (180)

Voici la voiture qui s'arrête sur la route du Plessis ; j'échappe au monde des rêveries. (191)

Le chapitre VII signale un retour au temps premier, noté par l'émergence du présent :

Il est quatre heures du matin ; la route plonge dans un pli de terrain ; elle remonte. (189)

et il s'ouvre sur l'évocation d'un souvenir difficile à dater (Châalis) associé à l'apparition d'Adrienne. À partir de là, après encore un retour au temps premier, les souvenirs sont évoqués en commun avec Sylvie. Le chapitre XIII enfin note un ultime retour à ce point du passé avant le *Dernier Feuillet*.

Le personnage disparaît alors et on rejoint l'époque de la narration. Le partage usuel en un aujourd'hui et un autrefois qui distingue nettement l'époque de la narration et l'époque du passé est subverti par une distribution chaotique des adverbes de temps même si celle-ci reste parcimonieuse. L'adverbe « aujourd'hui » coïncide avec l'époque de la narration (207, 209, 209, 219, 219) ou l'époque de l'énonciation (dans le cas du discours direct, 197) mais reste

---

<sup>4</sup> Comme le prouvent plusieurs indices temporels : « quelques années s'étaient écoulées : l'époque où j'avais rencontré Adrienne devant le château n'était plus déjà qu'un souvenir d'enfance » (180).

troublant quand il s'insère dans un passage de discours direct libre (179) au référent indéfini.

Elle m'aimait seul, moi le petit Parisien, quand j'allais voir près de Loisy mon pauvre oncle, mort aujourd'hui. (179)

Trois occurrences de « jadis »<sup>5</sup> apparaissent dans le second mouvement de *Sylvie*, comme un regard nostalgique sur un passé définitivement perdu et une plus forte proportion d'« autrefois »<sup>6</sup> est à noter dans cette même partie pour l'évocation d'un passé commun et comme pour l'évocation d'un passé au second degré. Une concentration de cet adverbe est manifeste dans les chapitres VIII à X : elle stigmatise la rencontre impossible avec le passé (avant le *Retour* du chapitre XI). Ces adverbes sont privilégiés par l'élégie<sup>7</sup> construite sur une distribution du « je » dans différentes époques. Cette hétérogénéité liée à la temporalité s'associe à un mode particulier de parole rapportée.

#### 1.2. La citation comme mode de l'hétérogénéité montrée<sup>8</sup>

Parmi les différents types de discours rapporté, le discours direct est celui qui repose sur un processus de citation et établit de fait une démarcation nette entre les propos rapportés et la locution narrative.

Qui emploie le discours direct, autrement dit quelle est la source énonciative ? Que dit cette voix ? Avec quel effet ?

Je m'intéresse pour l'instant aux cas où la source énonciative est clairement identifiable, par des incises ou par le recours au contexte.

Si on exclut les occurrences qui se trouvent dans *Les Chansons et Légendes du Valois*, seulement 26 occurrences de « je » ou « j' » élidé réfèrent à une personne autre que le personnage - narrateur, qui en compte, lui, 145 occurrences. Apparemment, le narrateur laisse peu de place à la parole de l'Autre dans son récit. Parmi ces tiers qui ont le privilège de s'exprimer au discours direct, c'est la voix de Sylvie qui prédomine avec 18 occurrences<sup>9</sup>.

---

<sup>5</sup> P.194, 197, 202.

<sup>6</sup> P. 192, 192, 192, 194, 196, 197, 198.

<sup>7</sup> Voir communication de J.M. Seillan du 6 décembre 1997 à Nice. Publiée in *Aspects du Lyrisme, du XVI<sup>ème</sup> au XIX<sup>ème</sup> siècle*, Publications de la faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines de Nice, n° 42, 1998.

<sup>8</sup> Expression empruntée à Jacqueline Authier-Revuz, « Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive, éléments pour une approche de l'autre dans le discours », *D.R.L.A.V.*, n° 26, 1982, p. 91-151.

<sup>9</sup> « Je » réfère une fois à la tante, deux fois au Père Dodu et 4 fois à Aurélie.

Les dialogues sont minimaux de même que le verbe introducteur des segments de discours direct est le plus usuel en langue : le verbe dire est privilégié et plus précisément, la forme « dit » est spécifique de *Sylvie* (4,4)<sup>10</sup>.

### *Le « je » personnage*

C'est lorsque le narrateur choisit le style direct<sup>11</sup> pour rapporter ses propres paroles qu'il s'en distancie le plus nettement. Utiliser le discours direct, ce n'est pas seulement rapporter un énoncé, mais rapporter toute une situation d'énonciation, définie par un locuteur et des coordonnées spatio-temporelles. C'est livrer au lecteur des éclats de passé dans leur pureté originelle. On pourrait parler d'une sorte de zoom énonciatif qui place le lecteur au plus près du « je » personnage. Pour le personnage - narrateur, les paroles rapportées sont soit adressées à un tiers, soit intérieures, ce que Gérard Genette appelle la parole silencieuse, qui n'est envisageable que pour ce « je » puisque la focalisation, dans la perspective autodiégétique, ne peut être qu'interne et unique. Le narrateur évolue dans les limites de sa seule conscience et respecte les ignorances de son personnage<sup>12</sup>.

C'est le déplacement du regard du personnage qui détermine une découverte : la figure du rival potentiel qui courtise Aurélie (175), les larmes de Sylvie<sup>13</sup> (178), la reconnaissance du grand frisé (202). De même, le lecteur n'apprend la mort d'Adrienne qu'avec le personnage (208).

Quelques pensées du personnage sont transcrites sous forme de monologue intérieur noté par des tournures réflexives<sup>14</sup>. Le narrateur met ainsi en scène sa propre parole ou sa pensée ; il s'efface devant des bribes de discours direct, en un mot objective sa parole ou sa pensée.

---

<sup>10</sup> Je ferai quelques références à cette notion d'écart réduit et de vocabulaire spécifique obtenu par référence au corpus XIX<sup>ème</sup> siècle du T.L.F. et grâce au logiciel Hyperbase mis au point par Étienne Brunet.

<sup>11</sup> Les incises signalent les paroles du « je » personnage adressées à un tiers : « dis-je » (175, 180, 194, 202, 202), « dis-je à Sylvie » (188, 197, 200), « lui dis-je » (192, 199, 199), « Sylvie, dis-je » (193).

<sup>12</sup> Le « je » est associé à des verbes de perception visuelle ou à des tournures équivalentes sur le plan sémantique quand il ne se trouve pas réduit métonymiquement au syntagme nominal « mon regard » (175) : « je tournai les yeux » (175), « je regardai » (175), par exemple. 25 occurrences du pronom de la première personne du singulier sont associées à un verbe de perception visuelle ou assimilé, dont trois désignent le narrateur.

<sup>13</sup> « Quand je revins près de Sylvie, je m'aperçus qu'elle pleurait ». On pourrait citer encore le paysage que le personnage découvre avec le lecteur lors de son voyage (184). Des déictiques ponctuent la découverte progressive au réveil du personnage : « en me réveillant, je reconnus peu à peu [...]. À ma gauche [...]. Près de là [...]. Au-delà [...] » (184).

<sup>14</sup> Comme « me dis-je » (180, 184, 200, 204), « dis-je en moi-même » (188), « pensais-je » (175).

La route était déserte ; j'essayai de parler des choses que j'avais dans le cœur [...] Arrivés aux murs de Saint-S..., il fallait prendre garde à notre marche. On traverse des prairies humides où serpentent les ruisseaux. — Qu'est devenue la religieuse ? dis-je tout à coup. (200)

L'incongruité du propos en contexte est soulignée par l'émergence impromptue du discours direct, isolé dans la narration. Pourquoi le narrateur choisit-il de faire entendre la voix du personnage qu'il était ? Il se désolidarise de ses dires passés en affectant la plus grande neutralité possible.

L'effet est double : le discours direct assure la maîtrise du narrateur qui circonscrit ces îlots d'hétérogénéité et implicite un commentaire qui relève de son statut autonome. L'insertion de ces fragments dans une autre situation d'énonciation permet de les réévaluer. Peut-être pourrait-on même suivre Paul Valéry lorsqu'il parle d'une mise en accusation opérée par les guillemets :

Je mets entre guillemets comme p(our) mettre, non tant en évidence, qu'en accusation - c'est un suspect. Ou bien je suppose au sens l'idée de l'emploi que font tels ou tels. Je ne prends pas la responsabilité - du terme - etc.

Guillemets = provisoire (Paul Valéry, *Cahiers*)<sup>15</sup>.

### *La parole des personnages*

Sylvie a le monopole de la parole directe par rapport aux autres personnages. Les répliques sont d'une extrême simplicité et se résument souvent à un jeu de questions - réponses. Par exemple au chapitre V (p. 185) où Sylvie est le personnage demandeur (« Est-ce que c'est joli ? [...] Est-ce mieux qu'Auguste Lafontaine ? ») ou plus loin, au chapitre X, donc dans le second mouvement de la nouvelle (p. 197-8), où la situation est inversée : c'est le personnage qui pose les questions (« Que faites-vous donc ? [...] Qu'est-ce que c'est que cela ? [...] Ah ! vous êtes gantière Sylvie ? ») et c'est Sylvie qui détient les réponses.

Un décalage est manifeste quelquefois entre les modes de discours rapporté lorsque le « je » et Sylvie se trouvent réunis. Sylvie conserve l'avantage du discours direct alors que le « je » s'exprime au travers du discours narrativisé :

---

<sup>15</sup> Cité par Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 47.

Je m'excusai sur mes études, qui me retenaient à Paris, et l'assurai que j'étais venu dans cette intention.  
« Non c'est moi qu'il a oubliée, dit Sylvie. Nous sommes des gens de village, et Paris est si au-dessus ! ».  
(182)

Aux maladroites du personnage traduites par la voie détournée du discours narrativisé, Sylvie oppose la clarté du discours direct.

Le même phénomène se retrouve à la page 185 :

Je lui racontai ma nuit passée sans sommeil, mes courses égarées à travers les bois et les roches. Elle voulut bien me plaindre un instant. « Si vous n'êtes pas fatigué, je vais vous faire courir encore. Nous irons voir ma grand'tante à Othys ». (185)

Là encore, Sylvie se caractérise par la clarté et la fermeté de son propos.

Lors de la scène chez la tante à Othys (186 *sq.*)<sup>16</sup>, seules Sylvie et la tante prennent la parole : « je » est un personnage extérieur, un intrus, un spectateur comme en marge du réel. La seule apostrophe qu'il énonce est adressée à un portrait d'autrefois de la tante donc se trouve déréalisée à un double titre, « Ô bonne tante, m'écriai-je, que vous étiez jolie ».

Que déduire de ces quelques décalages observés ?

D'abord que l'effet de mise à distance du discours direct peut être interprété de manière contradictoire, soit comme attitude de rejet comme on l'a vu précédemment, soit, à l'opposé, comme preuve de déférence, surtout lorsque le narrateur se dispense de tout commentaire et livre la parole comme inexpugnable, sacralisée :

- C'est bien triste ! me dit-elle.
- C'est sublime... Je crois que c'est du Porpora, avec des vers traduits au seizième siècle.
- Je ne sais pas, répondit Sylvie (199).

Ensuite que les modalités d'insertion de la parole de l'autre sont révélatrices de l'énonciateur lui-même.

Sylvie fait entendre la voix de la réalité : ces interventions ramènent le « je » songeur au réel (188, 200) et le narrateur signale l'équivalence en rapprochant le mot « réel » et le prénom

---

<sup>16</sup> « Je demandai ce qu'ils (les habits de noce) étaient devenus - Ah! la bonne tante, dit Sylvie, elle m'avait prêté sa robe pour aller danser au carnaval à Dammartin, il y a de cela deux ans. L'année d'après, elle est morte, la pauvre tante ! » (198).

« Sylvie ». La conjonction « et » établit une connexion entre le réel et le personnage de Sylvie :

Reprenons pied sur le réel.

Et Sylvie que j'aimais tant, pourquoi l'ai-je oubliée depuis trois ans ? (179)

Parallèlement, la « voix de la tante, accompagnée du frémissement de la poêle, [...] rappela soudain (les enfants) à la réalité » (188). Les quelques bribes de discours direct prononcés par Sylvie sont comme des grains de réalité dans un champ onirique où évolue le personnage - narrateur.

Sylvie dispose du pouvoir de décision au niveau microstructural comme au niveau macrostructural. Les phrases qu'elle prononce sont associées aux modalités déontiques « il faut que je lise cela » (185), « je dirai... » (185), « il faut rentrer à la maison » (193). Dans la scène du déguisement en mariés, elle oppose au velléitaire conditionnel « il faudrait de la poudre » du « je » personnage, la formule péremptoire « nous allons en trouver ». Le « je » au contraire en est réduit à rester au bord de l'acte, dans l'inaccompli du désir, caché derrière le paravent de la modalisation associée à l'imparfait ou aux périphrases de l'imminence contrariée<sup>17</sup>.

L'imparfait désactualise le procès en atténuant l'acte de volonté :

Je voulais voir Sylvie. (191)

J'allais répondre, j'allais tomber à ses pieds, j'allais offrir la maison de mon oncle [...] mais en ce moment nous arrivions à Loisy. (201)

Le personnage - narrateur est en marge des discours d'autres personnages, aux marges du réel, aux marges de l'action.

Au niveau macrostructural enfin, n'oublions pas que Sylvie est l'héroïne éponyme qui prête l'intimité de son prénom à l'œuvre et que c'est elle qui détient le secret de la mort d'Adrienne ; c'est elle encore qui a le mot de la fin lorsqu'elle dévoile ce secret au personnage et au lecteur après l'avoir fait languir :

---

<sup>17</sup> Marc Wilmet, *Grammaire critique du français*, Paris, Duculot, 1997, § 531.

Sylvie ne voulut pas m'en dire un mot de plus. (200)

Elle annule, ce faisant, les hallucinations du personnage qui croit reconnaître Adrienne dans Aurélie : ce mirage est à la source des réminiscences successives qui ponctuent l'œuvre mais la phrase finale de Sylvie paraît apporter un démenti catégorique à l'œuvre tout entière, après le jugement métalinguistique du narrateur :

Telles sont les chimères qui charment et égarent au matin de la vie (206).

Les citations peuvent faire intervenir enfin des personnages d'autres romans, cités comme modèles imités ou parodiés.

### *La parole d'autorité*

Deux voix d'écrivains se font entendre, celle de Rousseau et de *La Nouvelle Héloïse* toujours citée avec respect, comme sacralisée (202), celle de Goethe et du *Werther*, cité sur le mode de la dégradation. Le prénom Lotte est déformé en un diminutif plutôt grotesque, Lolotte.

## **2. La voix unitaire du narrateur**

### 2.1. Une polyphonie secrète ou discrète

Même si le discours direct a pour objectif de restituer l'acte d'énonciation intact, à la fois dans sa forme et dans son sens, il reste inscrit dans une trame filée par un narrateur tout-puissant. La voix du narrateur est là pour estomper les contours de l'hétérogène, pour intégrer la parole d'autrui dans son propre discours. Le narrateur aspire à l'homogénéité et sa parole a une vocation unitaire.

Une polyphonie discrète se dessine au travers de certaines tournures syntaxiques et de certaines figures discursives.

Certaines locutions verbales ont pour rôle d'intégrer syntaxiquement une action du personnage en la commentant :

J'eus le bonheur de saisir [...] (182)

J'eus peine à rencontrer [...] (191)

J'eus l'amour propre de définir [...] (199)

J'eus le malheur de raconter [...] (199)

Le complément direct fait corps avec le verbe pour former un groupe nominal coalescent<sup>18</sup>. L'expression peut cependant être dissociée : un énoncé décrit l'acte du personnage et dépend syntaxiquement d'une locution verbale rectrice qui exprime le commentaire du narrateur.

Des commentaires subreptices se glissent dans le discours comme cet « hélas » au début de *Sylvie*, adverbe modalisateur :

Nous buvions l'oubli dans la coupe d'or des légendes, nous étions ivres de poésie et d'amour. Amour, hélas ! des formes vagues, des teintes roses et bleues, des fantômes métaphysiques ! (174)

Ils s'expriment surtout par le biais de l'ironie<sup>19</sup>, qui peut être expliquée, dans certains cas, par un phénomène de « connotation autonymique »<sup>20</sup> c'est-à-dire que le narrateur produit un énoncé dénotant l'action du personnage qu'il était tout en le commentant et donc en signalant une prise de distance à son égard.

Deux procédés sont fondés sur une discordance entre le référent et l'énoncé, l'hyperbole et le procédé symétrique de l'euphémisme.

L'hyperbole se trouve par exemple réalisée sous la forme d'une comparaison hyperbolique dans les deux exemples suivants :

Je m'en informai aussi peu que des bruits qui ont pu courir sur la princesse d'Elide ou sur la reine de Trébizonde (173).

Quelques esprits [...] dont les discussions se haussaient à ce point que les plus timides d'entre nous allaient voir parfois aux fenêtres si les Huns, les Turcomans ou les Cosaques n'arrivaient pas enfin pour couper court à ces arguments de rhéteurs et de sophistes (174).

L'intertexte culturel fonctionne comme hyperbole qui confine au burlesque.

L'euphémisme peut être illustré par l'adverbe qui modifie le verbe « prisaien » dans cette phrase :

Quelques-uns d'entre nous néanmoins prisaien peu ces paradoxes platoniques (174).

---

<sup>18</sup> Voir Pierre Le Goffic, *Grammaire de la phrase française*, Paris, Hachette supérieur, 1993.

<sup>19</sup> Voir Ross Chambers, *Gérard de Nerval et la poétique du voyage*, Paris, Corti, 1969.

<sup>20</sup> Voir Jacqueline Authier-Revuz, « Les Formes du discours rapporté », *D.R.L.A..V.*, n° 17, 1978, p. 1 sq.

Enfin, la bascule du concret à l'abstrait ou le passage du sens figuré au sens propre est encore une illustration des procédés ironiques ; l'expression lexicalisée de « la tour d'ivoire » se trouve par exemple remotivée :

Il ne nous restait pour asile que cette tour d'ivoire des poètes, où nous montions toujours plus haut pour nous isoler de la foule (174).

Une expression verbale concrète régit un complément abstrait sur le mode de l'ironie :

Je touchais du doigt mon idéal (175).

Un commentaire se devine, sans qu'on puisse clairement en définir la nature, par le biais de l'italique qui introduit une parlure, « l'ieau » (198), ou alors est un moyen de focaliser l'attention du lecteur en suggérant un commentaire à faire « théorie » (181), « sente » (183), « elle phrasait » (199), « Temple de la philosophie » (195).

Une place est ainsi ménagée à la voix du lecteur comme lorsqu'une ambiguïté indécidable apparaît.

## 2.2. Ambiguïté énonciative

### *Rôle de l'imparfait*

L'auréole de l'imparfait se répand sur les époques estompant les décalages temporels. Ce temps verbal réalise la fusion des époques en plaçant le lecteur au cœur du déroulement d'une action et il donne une impression de durée impossible à délimiter.

C'était un souvenir de la province depuis longtemps oubliée, un écho lointain des fêtes naïves de la jeunesse. - Le cor et le tambour résonnaient au loin dans les hameaux et dans les bois ; les jeunes filles tressaient des guirlandes et assortissaient, en chantant, des bouquets ornés de rubans. - Un lourd chariot, traîné par des bœufs, recevait ces présents sur son passage, et nous, enfants de ces contrées, nous formions le cortège avec nos arcs et nos flèches. (176)

Le passage isolé entre tirets se démarque par l'absence d'indices temporels à même de le situer dans une époque, soit le passé de l'enfance soit le passé où se situe le personnage. De fait, l'imparfait est ambigu. S'agit-il d'un imparfait opérant la transposition d'un présent de discours ? Le passé serait revécu comme une hallucination par le personnage et ne serait passé

que par référence au point d’ancrage de la narration ; Il prendrait place dans un segment de discours indirect libre. Ou alors, s’agit-il d’un imparfait qui laisse le procès dans le passé de l’enfance ?

Un extrait est ambigu, inséré dans la scène du déguisement à Othys :

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. (188)

S’agit-il d’un discours du narrateur, de pensées du personnage, de paroles de Sylvie ou encore de paroles du « je » au discours indirect libre ?

### *Rôle du présent*

Le télescopage de deux époques, de la narration et du temps vécu, est réussi par le présent et l’impératif qui lui est lié :

Pendant que la voiture monte les côtes, recomposons les souvenirs. (180)

Le long paragraphe initié par une phrase nominale « Aimer une religieuse sous la forme d’une actrice » (179) où l’infinitif efface tout ancrage temporel associe le pronom « je » au présent de l’indicatif. Le statut de ce passage est difficile à établir à cause de son autonomie par rapport aux principes narratifs et aux modalités de la parole rapportée. Il s’agirait ici de la forme de discours rapporté la plus autonome, qu’on peut appeler du discours direct libre ou encore du « discours immédiat »<sup>21</sup> selon Genette ou un « monologue autonome » selon Dorrit Cohn<sup>22</sup>.

### *Les phrases nominales*

Les structures nominales effaçant tout ancrage temporel sont fondamentalement et par excellence ambiguës.

Quelle triste route, la nuit, que cette route de Flandres. (180)

---

<sup>21</sup> Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 193.

<sup>22</sup> Cohn (Dorrit), *La transparence intérieure, Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, 1978, traduit de l’anglais en français par Alain Bony, 1981.

### 2.3. Le discours narrativisé

#### *Formes*

La parole de l'Autre peut davantage se fondre au discours du narrateur par les procédés de narrativisation que sont le discours indirect, le discours indirect libre, le discours que certains, comme Gérard Genette, appellent narrativisé ou raconté<sup>23</sup>.

Avec le discours indirect, la parole de l'Autre se trouve réduite à une proposition dépendant de la parole du narrateur.

Avec le discours indirect libre, défini comme bivocal, la voix du personnage et celle du narrateur sont superposées ; les frontières sont indiscernables :

N'était-ce pas une illusion encore, une faute d'impression railleuse ? Mais les autres feuilles parlaient de même ; (175)

Une phrase sans traces de modalisation pose aussi la question de la source énonciative :

Elle ressemblait à la Béatrice de Dante qui sourit au poète errant sur la lisière des saintes demeures. (177)

Cette phrase pourrait-elle être glosée par « je trouvais à l'époque ou je trouve aujourd'hui » ?

#### *La voix d'Adrienne*

Adrienne est la seule des trois figures féminines à ne jamais dire « je ». Au contraire, sa voix est toujours narrativisée. Comment l'expliquer ?

Sa parole perd ainsi en réalité parce qu'elle est fondue au discours du narrateur qui la fait sienne. Le narrateur même s'interroge d'ailleurs sur sa véracité alors que Sylvie est bien réelle. Les énoncés qui se réfèrent à Adrienne entourent le personnage d'un halo de flou : « C'est une image que je poursuis » (175), déclare le personnage - narrateur au début de *Sylvie* avant qu'Adrienne ne soit évoquée comme « mirage de la gloire et de la beauté » (178), « fleur de la nuit éclore à la pâle clarté de la lune, fantôme rose et blond glissant sur

---

<sup>23</sup> Voir Anne Herschberg Pierrot, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin Sup, 1993, p. 117-118 : « (le récit narrativisé) constitue un degré de plus dans l'abstraction des paroles ou pensées transmises. Il consiste à traiter le récit de paroles ou de pensées comme le récit d'un événement. [...] Ce récit de pensées correspond au traditionnel récit d'analyse par un narrateur omniscient (le « *psycho-récit* » pour Dorrit Cohn, « ou discours du narrateur sur la vie intérieure du personnage »).

l'herbe verte à demi baignée de blanches vapeurs » (178), et dans le registre dysphorique, dans le second mouvement de la nouvelle, comme « spectre funeste » (193).

À l'issue de la scène de Châalis, le narrateur introduit le doute de manière encore plus explicite en s'interrogeant :

En me retraçant ces détails, j'en suis à me demander s'ils sont réels, ou bien si je les ai rêvés. (190)

De même que la première apparition d'Adrienne est estompée dans les « faibles vapeurs » du « clair de lune naissant », ses paroles s'éloignent dans les brumes de la parole détournée et se placent du côté du narrateur et de son interprétation, puisque le discours narrativisé est une forme interprétative.

Sylvie est associée au signe du feu<sup>24</sup> ; sa voix ensoleillée se réalise dans la lumière et les étincelles du discours direct alors que la voix d'Adrienne demeure une tentation. On peut ici citer Yves Bonnefoy qui écrit que

Sylvie représente l'expérience de l'immédiat, du plein du monde, [...] Adrienne est [...] troublée désormais par le travail des mots sur le monde<sup>25</sup>.

Cette citation me permet de glisser à mon dernier point consacré à la voix poétique qui me fait envisager la troisième voix féminine de la nouvelle.

### **3. La voix poétique**

#### **3.1. La voix d'Aurélie**

Aurélie apparaît comme le faux double d'Adrienne, un simulacre ou une figure en trompe l'œil ; l'identité entre Aurélie et Adrienne est rejetée comme purement virtuelle par le biais explicite du subjonctif :

Vous ne m'aimez pas ! Vous attendez que je vous dise : La comédienne est la même que la religieuse. (205)

Mais Aurélie est bien le double du narrateur. Elle est actrice et sa fonction est plus importante que son nom même puisqu'elle n'est même pas nommée au début de l'œuvre. « J'avouai un

---

<sup>24</sup> « Sa nièce arrivant, c'était le feu dans la maison » (186).

<sup>25</sup> Yves Bonnefoy, « La Poétique de Nerval », *Cahiers Gérard de Nerval*, n° 10, 1987, p. 6.

nom » (174) écrit simplement le narrateur pour entretenir le mystère. Elle est par définition protéiforme puisque les métamorphoses sont le principe de son métier. Il n'y a qu'un rôle qu'elle refuse de jouer, celui d'Adrienne, et c'est alors la fin du mirage.

Elle est « belle comme le jour aux feux de la rampe qui l'éclairait d'en bas, pâle comme la nuit, quand la rampe baissée la laissait éclairée d'en haut sous les rayons du lustre » (172) : sa beauté est artificielle et double. Aurélie est la seule à écrire puisqu'elle envoie des lettres au personnage - narrateur reproduisant ainsi l'acte scriptural qui caractérise le narrateur. Enfin, elle a le même statut que le narrateur et l'écrivain qui s'attribuent un rôle de résurrection d'un passé enfoui, par la grâce des mots et la poésie qu'ils insufflent, et un rôle de conservation de la mémoire universelle comme le prouvent les chants populaires du Valois insérés à la fin de *Sylvie*, lorsqu'elle est présentée en ces mots :

Une apparition bien connue illuminait l'espace vide, rendant la vie d'un souffle et d'un mot à ces vaines figures. (172)

### 3.2. Voix et mémoire

Comme voix originelle de l'humanité puisque la tradition orale précède le règne de l'écrit et que la poésie était primitivement chantée, le chant assure la permanence en opérant la synthèse des époques<sup>26</sup>. Chaque souvenir est associé à une fête qui retrace une époque passée en s'accompagnant de chants. Adrienne imite de sa voix jeune « la voix tremblante des aïeules » (177), la tante de Sylvie se souvient avec les enfants des « fêtes pompeuses de sa noce » (189) :

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. (189)

Une comparaison évoque encore « le cantique de l'Ecclésiaste » (189) et nous reporte environ 250 ans avant J.C.

Les différentes strates temporelles associées à un lieu différent qui définissent à chaque fois de nouvelles coordonnées où s'inscrit le « je » employé, toujours le même et toujours différent, sont doublées par ces allusions au passé, pour entraîner le narrateur et le lecteur

---

<sup>26</sup> Le paradigme du verbe « chanter » est spécifique de Sylvie avec les formes verbales « chantait, chantant, chantent, chanter ». (Voir la liste complète du vocabulaire spécifique en fin d'article).

dans un maelström temporel, un mouvement de vis sans fin qui nous conduit toujours plus loin dans le passé.

Le balayage de l'œuvre par des références littéraires ou culturelles du passé établit un parcours intertextuel qui donne du relief à la nouvelle, la constitue comme hologramme.

La voix est la seule garante de la mémoire universelle. La mémoire n'est assurée que par la répétition des mêmes structures, par la perception d'un rythme, qui caractérise l'écriture poétique. La prose peut être définie comme progression linéaire, par référence à l'étymologie du mot<sup>27</sup> alors que la poésie se construit sur le principe du retour qui définit un rythme. *Sylvie* est fondé sur un mouvement de récurrences et de variations qui rythment le discours et font de la voix du narrateur une voix poétique au sens où elle initie un rythme. Le retour circulaire du même à la fin de la nouvelle suggère une potentielle relecture sans fin.

Sylvie elle-même revient comme un refrain du bonheur naïf : le lecteur a peu d'informations sur le physique de ce personnage. Mais deux attributs sont récurrents, les « yeux noirs » d'abord (176-7) associés ensuite à son sourire à chacune de ses apparitions :

Tout en elle avait gagné : le charme de ses yeux noirs, si séduisants dès son enfance, était devenu irrésistible ; sous l'orbite arquée de ses sourcils, son sourire, éclairant tout à coup des traits réguliers et placides, avait quelque chose d'athénien. (182)

Cependant son œil noir brillait toujours du sourire athénien d'autrefois. (192)

Son œil étincelait toujours dans un sourire plein de charme. (196)

Le sourire athénien de Sylvie illumine ses traits charmés. (207)

Les échos de la nature accompagnent aussi le parcours mnémonique ; deux motifs ponctuent en particulier la nouvelle, la Thève et les halliers, réalisés parfois sous l'avatar des buissons<sup>28</sup>.

Des échos sont aussi à repérer entre *Sylvie* et les *Chansons et légendes du Valois*, comme correspondance entre la voix individuelle du « je » et la voix collective.

La nouvelle progresse ainsi sur des répétitions et des variations qui lui donnent un rythme et assurent son unité et peut-être aussi sa fermeture sur elle-même comme un poème.

---

<sup>27</sup> *Le Dictionnaire étymologique* Larousse propose l'étymon *prosa oratio* défini comme « discours qui va en droite ligne ».

<sup>28</sup> « Thève » (181, 185, 186, 192, 198), « halliers » (182, 185, 192), « buissons » (185, 193, 195).

La raison d'être du poème consisterait dans cet effort pour refermer le discours sur lui-même<sup>29</sup>.

### 3.3. Silence et absence

#### *Poésie et référence*

La voix poétique s'exprimerait par l'indifférence au référent. Une preuve en serait notamment le traitement du temps dont j'ai parlé au début de l'exposé. Le temps narratif assure la victoire sur le temps chronologique. Peu importe la succession référentielle des événements, seule compte leur restitution dans la trame fictionnelle ; la linéarité narrative résout l'aporie chronologique créée par les sauts affectifs de la mémoire et permet au narrateur de se situer simultanément à divers moments de son existence, de vivre dans ce « temps bref, fragmentaire, discontinu » qui caractérise le personnage d'une nouvelle<sup>30</sup>.

#### *Un « je » lyrique*

Le « je » qui s'exprime est de même une pure instance énonciative, détachée de la biographie. Peu de renseignements sur le physique du narrateur sont donnés au lecteur. Nous savons seulement qu'il s'agit, enfant, d'un blond aux cheveux fins (186) ; cette transparence physique est comme une apparence à traverser, signalant au lecteur une place à occuper. On a affaire au « je » lyrique défini par Gérard Genette dans *Fiction et diction* :

Le *je* lyrique, par essence, ne peut être identifié avec certitude ni au poète en personne ni à un quelconque autre sujet déterminé<sup>31</sup>.

Il est fondamentalement indéterminé et ouvert de fait à toutes les identifications rêvées.

#### *Adrienne comme figure poétique ou comme allégorie de la poésie*

Adrienne ne connaît que deux apparitions, dont la véracité est encore remise en doute par le narrateur même qui les insère dans un contexte onirique. On apprend en outre la disparition de cette figure féminine à la fin de la nouvelle. Elle devient ainsi l'absente par excellence et par là peut être envisagée comme figure poétique ou comme allégorie de la poésie, si on définit la poésie par l'absence de fonction référentielle et par la visée autotélique. Adrienne est coupée

---

<sup>29</sup> Groupe mu, *Rhétorique de la poésie*, Paris, Seuil, Points, 1982, p. 21.

<sup>30</sup> Voir Thierry Oswald, *La Nouvelle*, Paris, Hachette Supérieur, 1996.

<sup>31</sup> Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, p. 22.

du monde référentiel, elle est irréelle. Alors que le silence est signe d'une communication impossible lorsqu'il s'installe entre Sylvie et le personnage, le silence qui entoure chacune des manifestations de la voix chantée d'Adrienne est signe de communion, si bien

Qu'au bout d'un instant on n'entend plus rien,  
Plus rien que la voix célébrant l'Absente,  
Plus rien que la voix - ô si languissante ! -  
De l'oiseau que fut mon Premier Amour,  
Et qui chante encor comme au premier jour. (Verlaine, *Le Rossignol*<sup>32</sup>)

## Conclusion

Tous les paramètres narratifs de Sylvie, et notamment celui de la voix, se trouvent forcément confrontés à l'épreuve du Temps et plus précisément à cet irréductible hiatus entre passé et présent.

La polyphonie naît de la succession des « éclats » de temps qui, redéfinissant à chaque fois une nouvelle situation d'énonciation, imposent au « je » locuteur de suivre leurs mouvances.

Les modalités d'insertion de la voix de l'Autre — autre personnage ou personnage - narrateur ne font qu'explicitement cette douloureuse et tragique lutte avec le temps propre à l'homme. Le discours direct dont Sylvie a le privilège tente l'illusion de l'immédiat qui fait affleurer la voix du paradis perdu dans le présent du narrateur. Le détour par l'art - dont la parole narrativisée est la réalisation discursive - demeure cependant la seule voie susceptible de défier le temps. Aurélie apparaît comme le double de l'écrivain qui conserve grâce à sa voix et à sa plume la mémoire universelle et assure la continuité du passé au présent, la synthèse des époques. Adrienne est une allégorie de la poésie, qui finalement traite avec superbe le temps référentiel, pour imposer son propre rythme et les bruissements sans fin de son silence.

## Bibliographie

Nerval (Gérard de), *Les Filles du feu, Sylvie*, 1853, Paris, Flammarion, 1994.

Authier-Revuz (Jacqueline), « Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive, éléments pour une approche de l'autre dans le discours », *D.R.L.A.V.*, n° 26, 1982, p. 91-151.

Authier-Revuz (Jacqueline), « Les Formes du discours rapporté », *D.R.L.A.V.*, n° 17, 1978, p. 1 sq.

---

<sup>32</sup> *In Poèmes saturniens*, 1866, Œuvres poétiques complètes, éd. Robert Laffont, Paris, 1992, p. 22 - 23.

- Authier-Revuz (Jacqueline), « Repères dans le champ du discours rapporté », *L'Information grammaticale*, n° 55, 1992, p. 38-42 et n° 56, 1993, p. 10-15.
- Cahiers Gérard de Nerval*, n° 10, 1987.
- Chambers (Ross), *Gérard de Nerval et la poétique du voyage*, Paris, Corti, 1969.
- Cohn (Dorrit), *La transparence intérieure, Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, 1978, traduit de l'anglais en français par Alain Bony, 1981.
- Compagnon (Antoine), *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.
- Genette (Gérard), *Figures III*, Paris, Seuil, Poétique, 1972.
- Genette (Gérard), *Nouveau Discours du récit*, Paris, Seuil, Poétique, 1983.
- Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.
- Le Goffic (Pierre), *Grammaire de la phrase française*, Paris, Hachette supérieur, 1993.
- Groupe mu, *Rhétorique de la poésie*, Paris, Seuil, Points, 1982.
- Jeanneret (Michel), « Ironie et distance dans les Filles du Feu » in *R.H.L.F.*, janvier-février 1973, n° 1, p. 32-47.
- Jouve (Vincent), *La Poétique du roman*, Paris, Sedes, Campus, 1997.
- Oswald (Thierry), *La Nouvelle*, Paris, Hachette Supérieur, 1996.
- Riffaterre (Michael), *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983.