



HAL
open science

**”Tu demandes pourquoi j’ai tant de rage au coeur”:
écriture et opposition, entre mythe et histoire, des
”Faux Saulniers” à ”Angélique”**

Jean-Nicolas Illouz

► **To cite this version:**

Jean-Nicolas Illouz. ”Tu demandes pourquoi j’ai tant de rage au coeur”: écriture et opposition, entre mythe et histoire, des ”Faux Saulniers” à ”Angélique”. Gabrielle Chamarat; Jean-Nicolas Illouz; Mireille Labouret; Bertrand Marchal; Henri Scepi; Gisèle Séginger. Gérard de Nerval, Histoire et politique, 301, Classiques Garnier, pp.189-207, 2018, Rencontres, 978-2-406-06510-4. 10.15122/isbn.978-2-406-06512-8.p.0189 . hal-03700048

HAL Id: hal-03700048

<https://hal.science/hal-03700048>

Submitted on 20 Jun 2022

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.

« TU DEMANDES POURQUOI J'AI TANT DE RAGE AU CŒUR » :
ÉCRITURE ET OPPOSITION,
ENTRE MYTHE ET HISTOIRE,
DES FAUX SAULNIERS À ANGÉLIQUE

Jusque dans les pages les plus douces de Nerval, s'exprime une violence sous-jacente. Proust la percevait quand il notait la couleur « pourpre ou violacée » de *Sylvie* en l'opposant aux « tons aquarellés » que certains croyaient voir dans les paysages nervaliens de l'Île de France¹. Et Antonin Artaud la voyait éclater dans l'énergie vocale des *Chimères*, quand ces poèmes, prononcés « entre des lèvres de sang », écrivait-il, font « entendre une protestation contre l'emprise des événements² ». Cette « protestation », qui porte à son paroxysme un certain romantisme de la révolte dont Nerval serait en France l'un des plus purs représentants, est sans doute moins d'emblée politique que métaphysique ; et c'est pourquoi elle emprunte essentiellement au langage du mythe, une fois les mythes ravivés au foyer de la subjectivité poétique : « Tu demandes pourquoi j'ai tant de rage au cœur³ », lit-on, par exemple, au début d'« Antéros ». Mais il arrive que cette « rage », revenue du tréfonds de l'être et qui se propage tout au long de la lignée de ceux que Nerval nomme « les fils et filles du feu », rejoigne l'expérience politique immédiate, qu'elle innerve alors de l'intérieur : c'est le cas du récit des *Faux Saulniers*, que nous voudrions relire ici, en suivant sa force propre d'expansion qui le conduit à essaimer dans *La Bohème galante*, dans *Les Illuminés* et dans *Les Filles du feu*.

EXCENTRICITÉ

Le point de départ du récit est tout entier lié à une question d'actualité politique, puisque l'écriture journalistique de Nerval se voit placée sous le joug de deux amendements à la loi sur la presse du 16 juillet 1850 : l'amendement Riancey, qui proscrit le « feuilleton-roman », et, – plus furtivement évoqué dans le texte de Nerval –, l'amendement Tinguay, qui oblige tout journaliste à signer ses articles. Une telle loi est symptomatique de la dérive autoritaire que suit alors la République et qui prépare la venue du Second Empire : il s'agit « d'éteindre toute opposition⁴ », en faisant entrer la littérature dans les rangs.

Le tour de force de Nerval consiste moins à contourner la censure qu'à prendre appui sur elle, pour inventer dans l'écriture et par elle une forme de liberté imprescriptible. Nerval se conformera en apparence à la lettre de l'amendement Riancey ; et, puisqu'il a pris auprès du directeur du *National* « l'engagement téméraire⁵ » de livrer un feuilleton sur l'abbé de Bucquoy, il écrira celui-ci « d'une façon historique et non romanesque⁶ » ; mais le livre de l'abbé de Bucquoy qui lui permettrait d'écrire la biographie de celui-ci « selon des données irréprochables⁷ », aperçu à Francfort, demeure introuvable à Paris... Pour honorer malgré tout son engagement et livrer sa « copie » avec « l'exactitude toute militaire⁸ » qu'impose la publication dans un journal, le narrateur entreprend de faire découler son récit de l'absence même de matière. Cette donnée

¹ Marcel Proust, « Gérard de Nerval », in *Contre Sainte-Beuve*, édition établie par Pierre Clarac, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 239.

² Antonin Artaud, « Sur les *Chimères* », Lettre à G. Le Breton, 7 mars 1946, dans *Œuvres complètes*, XI, *Lettres écrites de Rodez, 1945-1947*, Paris, Gallimard, 1974, p. 198.

³ « Antéros », *Les Chimères*, NPI III, p. 647.

⁴ *Les Faux Saulniers*, NPI II, p. 6.

⁵ *Ibid.*, NPI II, p. 3.

⁶ *Ibid.*, NPI II, p. 5.

⁷ *Ibid.*, NPI II, p. 6.

⁸ *Ibid.*, NPI II, p. 3.

initiale, qui lie l'écriture à une « chose absente⁹ » écrit Nerval, fait apparaître ironiquement, dans les interstices de la loi, le jeu d'un pur désir. Celui-ci entraîne l'écriture hors de l'opposition du roman et de l'histoire, que croyait bien imprudemment régler l'amendement Riancey ; et il la soustrait aussi au principe de l'identité auctoriale, que voulait fixer l'amendement Tinguy, puisque le sujet narratif qui vient intempestivement au-devant de la scène en l'absence de tout autre matière objectivable¹⁰, se découvre un sujet errant, battant la campagne, tout en se cherchant lui-même à travers « tous les noms de l'histoire » – dirait Nietzsche¹¹.

Ross Chambers¹² a analysé les enjeux de cette écriture oppositionnelle. Elle résulte non pas d'une posture héroïque, qu'incarnera bientôt Victor Hugo en refusant toute compromission avec le Second Empire, mais d'un repli mélancolique sur soi : d'où, dans ce récit politique, l'apparition, pour la première fois dans l'œuvre de Nerval, du Valois, comme lieu intime et privé sans doute, mais aussi comme terre immémoriale d'*opposition*, jusque dans l'écart par rapport à Paris qui la préserve des soubresauts de l'histoire immédiate. En outre, note également Ross Chambers, cette sorte d'exil intérieur auquel conduit ce mode mélancolique d'opposition maintient l'écriture dans une forme de « duplicité » par rapport au pouvoir qui la contraint. Malgré qu'il en ait, l'écrivain-feuilletoniste se trouve, sinon compromis, en tout cas « embarqué » dans le moment historique qui est le sien. Si bien que la subversion de la loi, ne pouvant résulter de sa contestation directe, résulte ironiquement de son application la plus stricte, qui vaut comme sa déconstruction la plus radicale : dans la mesure où roman et histoire ne se soutiennent que de leur opposition réciproque, Nerval, en différant leur différence, ne fait plus finalement ni du roman ni de l'histoire, tout en s'amusant à faire apparaître du « roman » ou du « drame » dans d'authentiques documents d'archive, ou inversement de la « vérité » dans une fable comme de la manière romanesque chez les plus austères historiens¹³. Dans tous les cas, il s'agit de jouer au plus fin avec la censure, – et cela d'autant plus que la censure bourgeoise, contrairement à la censure d'ancien régime évoquée presque avec nostalgie dans le récit¹⁴, apparaît elle-même ambiguë, puisqu'elle semble autoriser une marge d'« interprétation¹⁵ » de la loi qui rend sa menace en réalité plus insidieuse.

L'ironie est l'autre face, immédiatement réversible, de cette mélancolie oppositionnelle ; et, comme l'a montré cette fois Daniel Sangsue¹⁶, ce mode ironique porte un récit qui se rattache tout entier à la veine, définie par Nodier¹⁷, du « récit excentrique ». Or il y a bien une politique de l'excentricité. Daniel Sangsue, s'appuyant sur des analyses de Paul Bénichou concernant les

⁹ *Ibid.*, NPI II, p. 93.

¹⁰ *Ibid.*, NPI II, p. 28 : « Je suis encore obligé de parler de moi-même et non de l'abbé de Bucquoy. La compensation est mince. Il faut cependant que le public admette que l'impossibilité où nous sommes d'écrire du *roman* nous oblige à devenir les héros des aventures qui nous arrivent journellement, comme à tout homme, – et dont l'intérêt est sans doute fort contestable le plus souvent. »

¹¹ Friedrich Nietzsche, lettre à Jakob Burckardt, 6 janvier 1889, in *Dernières Lettres*, Préface de Jean-Michel Rey, Traduit de l'allemand par Catherine Perret, Paris, Petite Bibliothèque Rivages, 1989, p. 151 : « Ce qui est désagréable et embarrassant pour ma modestie, c'est qu'au fond je suis chaque nom de l'histoire ». On pourrait rapprocher ce propos de Nietzsche de celui-ci de Gérard de Nerval dans une lettre à Franz Liszt du 10 octobre 1854 : « [...] et vous m'excuserez de ce *moi* éternel qui dans ma bouche a été de plusieurs syllabes... » (NPI III, p. 895).

¹² Ross Chambers, *Mélancolie et opposition. Les débuts du modernisme en France*, Paris, Corti, 1987.

¹³ Voir Jean-Nicolas Illouz, *Nerval, le rêveur en prose. Imaginaire et écriture*, Paris, PUF, coll. « Écrivains », 1997, p. 30 et suiv.

¹⁴ *Les Faux Saulniers*, NPI II, p. 6-7.

¹⁵ *Ibid.*, NPI II, p. 5-6.

¹⁶ Daniel Sangsue, *Le récit excentrique. Gautier – De Maistre – Nerval – Nodier*, Paris, Corti, 1987.

¹⁷ Nodier, « Bibliographie des fous. De quelques livres excentriques », *Bulletin du Bibliophile*, suppl. aux n° 21 et 23, nov. 1835, Paris, Techener, p. 19-20 (repris aux éditions des cendres, 2001, p. 7) : « J'entends ici par un livre *excentrique* un livre qui est fait hors de toutes les règles communes de la composition et du style, et dont il est impossible ou très difficile de deviner le but, quand il est arrivé par hasard que l'auteur eût un but en l'écrivant. »

Jeune-France¹⁸, distingue deux périodes « excentriques » qui correspondent significativement à deux périodes révolutionnaires : l'une autour de 1830, l'autre autour de 1850. Or Nerval a mis lui-même en relation ces deux périodes dans *La Bohème galante*, qui emprunte quelques-uns de ses chapitres aux *Faux Saulniers*, tout en faisant retour sur la vie de bohème au temps du Doyenné : à vingt ans de distance, deux formes de marginalité poétique, qui sont aussi deux formes de marginalité sociale, se répondent et se voient prises dans une continuité rétrospective, – l'une, en 1830, plus insouciante et plus communautaire, l'autre, en 1850, plus tragique et plus solitaire, – toutes deux défiant les figures de l'autorité – bourgeois et propriétaires, censeurs et académiciens, gendarmes, commissaires ou médecins¹⁹ –, dans des formes de révolte qui, jouées plus qu'agies, demeurent toutefois individuelles et ne relèvent pas, dirait-on dans un langage sartrien, d'une *praxis* révolutionnaire²⁰. La politique de Nerval, quelque empreinte de « libéralisme » qu'elle soit²¹, se déplace donc tout entière dans le champ poétique, et, en l'occurrence dans la poétique excentrique que fait se déployer la manière, « réaliste » et « fantaisiste²² », des *Faux Saulniers* : attaché à une « chose absente », le récit divague de caprices en zigzags, de la même façon que le sujet s'égaré tout au long de ses promenades, en attirant par ses allers et retours la suspicion des gendarmes²³ ; le texte, comme une toile de Pénélope²⁴, se tisse et se détisse dans une suite de digressions qui ne sont plus finalement les digressions d'aucun récit principal ; et le livre qui en résulte se dérobe à toutes les catégories littéraires existantes, – de la même façon que le livre de l'abbé de Bucquoy ne répond à aucun classement dans les bibliothèques de « la science régulière²⁵ », – ou de la même façon encore que le promeneur ne peut présenter ses papiers aux gendarmes qui les lui réclament, ni décliner son identité²⁶.

REVENANCES

La manière dont l'amendement Riancey pose la question du « feuilleton-roman » conduit Nerval à poser réciproquement la question de l'histoire. Il ne s'agit plus simplement de déconstruire, avec à nouveau cette ironie propre au récit excentrique, l'illusion positiviste qui voudrait que l'histoire fût du côté de l'objectivité et de l'impersonnalité, puisqu'inversement le roman, dans les simplifications sommaires de la loi, est supposé être du côté de l'invention, de l'imagination, – et de la subversion. Il s'agit, plus profondément, d'opposer ce que l'on appellerait aujourd'hui deux « régimes d'historicité²⁷ » : d'un côté, le temps progressif et orienté de l'historiographie moderne ; de l'autre, le temps fondé sur la cyclicité et la répétition périodique propre à une forme d'historiographie qui ne s'est pas encore dissociée de la mythographie ou qui reprend appui sur elle.

Chacun de ces régimes d'historicité a sa propre généalogie, que Nerval retrace en pointillés, et sur le mode de la série caractéristique – de Rabelais à Nodier – de la manière du récit

¹⁸ Paul Bénichou, *Le Sacre de l'Écrivain* [1973], Paris, Gallimard, 1996 (chap. IX, « 1830 et les Jeunes-France »). Voir aussi, du même auteur, « Jeunes-France et Bousingots, essai de mise au point », RHLF, mai-juin 1971, p. 439-462.

¹⁹ Rappelons les termes de la lettre à Mme Alexandre Dumas de novembre 1841, NPI I, p. 1383 : « [...] il y a ici des médecins et des commissaires qui veillent à ce qu'on n'étende pas le champ de la poésie aux dépens de la voie publique [...] ».

²⁰ Nerval en est d'ailleurs lui-même conscient quand il écrit dans *Les Faux Saulniers*, NPI II, p. 96 : « Je ne voudrais pas faire ici de la politique. — Je n'ai jamais voulu faire que de l'opposition ».

²¹ Voir *Les Faux Saulniers*, NPI II, p. 30 : « Les ouvrages littéraires que j'ai publiés depuis longtemps ont toujours porté l'empreinte du libéralisme avant la République comme depuis. »

²² *Les Nuits d'octobre*, NPI III, p. 348-349.

²³ *Les Faux Saulniers*, NPI III, p. 84 : « Ce changement de direction a déjà risqué de te faire arrêter une fois, — parce que des gens qui changent d'idée tout à coup paraissent toujours des gens suspects... ».

²⁴ *Ibid.*, NPI II, p. 119.

²⁵ *Ibid.*, NPI II, p. 10.

²⁶ *Ibid.*, NPI II, p. 53-55.

²⁷ François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003 et 2012.

excentrique : l'historiographie moderne remonte à Tite-Live ou Tacite, découle des chroniqueurs du Moyen Âge, comme Froissart ou Monstrelet, s'inspire de Péréfixe, historien de Henri IV, du Père Daniel, historiographe sous Louis XIV, ou encore de Saint Simon, et de là donne naissance à Augustin Thierry, Alexis Monteil, Prosper de Barante, Lamartine, Guizot ou Thiers²⁸ ; quant à l'histoire qui se fonde sur la raison propre du mythe, – raison que la raison positive ne connaît pas –, elle peut elle aussi s'autoriser de noms illustres : non seulement le Virgile de la quatrième églogue (*Redeunt saturnia regna*), mais aussi, d'une certaine façon, Vico, Goethe ou Hegel, ou, d'une autre façon, les penseurs du socialisme utopique, qu'il s'agisse du Ballanche de la *Palingénésie sociale*, du Fourier de la « société harmonienne », ou de Pierre Leroux inspiré par la doctrine de la métempsychose, ainsi que tant d'autres représentants – des plus sages aux plus fous – de ces « religions humanitaires » auxquelles la révolution de 1848, dans le contexte qui précède immédiatement le moment des *Faux Sauniers*, vient de redonner un regain d'actualité auquel Nerval a été sensible et dont il a rendu compte, avec humour ou gravité, dans ses écrits journalistiques²⁹.

La représentation des temps historiques marqués par la répétition et la cyclicité de la temporalité mythique est ancienne chez Nerval. On la trouve déjà dans son analyse du *Faust suivi du second Faust* de Goethe en 1840, où « l'histoire universelle » est figurée par une série de cercles concentriques dans laquelle chaque époque se conserve à l'état de « spectre », continuant à hanter les époques qui la suivent selon le déroulement du temps :

Pour lui [Goethe] comme pour Dieu sans doute, rien ne finit, ou du moins rien ne se transforme que la matière, et les siècles écoulés se conservent tout entiers à l'état d'intelligences et d'ombres, dans une suite de régions concentriques, étendues à l'entour du monde matériel. Là ces fantômes accomplissent encore ou rêvent d'accomplir les actions qui furent éclairées jadis par le soleil de la vie, et dans lesquelles elles ont prouvé l'individualité de leur âme immortelle. Il serait consolant de penser, en effet, que rien ne meurt de ce qui a frappé l'intelligence, et que l'éternité conserve dans son sein une sorte d'histoire universelle, visible par les yeux de l'âme, synchronisme divin, qui nous ferait participer un jour à la science de Celui qui voit d'un seul coup d'œil tout l'avenir et tout le passé³⁰.

Cette figuration de « l'histoire universelle » nourrit des formes de représentation reposant elles-mêmes sur la cyclicité et la répétition, que ce soit au théâtre (avec *L'Imagier de Harlem* par exemple), dans le poème (« La Treizième revient [...] »), ou dans le récit quand celui-ci contredit la linéarité narrative et fait en sorte que chaque époque du passé persiste dans l'époque nouvelle et se répète en elle (on songe à *Sylvie*³¹).

L'acuité particulière de la réflexion historique dans les *Faux Sauniers* tient à ce que Nerval ne se contente pas d'opposer ces deux régimes d'historicité, mais à ce qu'il fait de l'un en quelque sorte le contrepoint nécessaire de l'autre, à un moment particulier de l'histoire, situé entre les désillusions qui suivent la Révolution de 1848 et la violence du coup d'État qui institue, contre la République, le Second Empire. Juste avant Baudelaire, Nerval est confronté à cette impasse historique où se trouve prise l'époque contemporaine ; et de la même façon que Baudelaire,

²⁸ *Les Faux Sauniers*, NPI II, p. 136.

²⁹ Face aux « prophètes rouges », le ton de Nerval est ironique, à la manière de Heine, dans l'article intitulé « Les dieux inconnus », *La Presse*, 29 juin 1845, NPI I, p. 927-930. Après 1848, le ton devient plus grave, car les utopies politico-religieuses des socialistes se sont heurtées au démenti tragique de l'histoire : ce ton nouveau est sensible dans l'étude que Nerval insère en 1849 dans *Le Diable rouge. Almanach cabalistique*, NPI I p. 1271-1275. Sur l'attention de Nerval aux aspirations théologico-politiques de son temps, voir notamment Keiko Tsujikawa, *Nerval et les limbes de l'histoire. Lecture des « Illuminés »*, Préface de Jean-Nicolas Illouz, Genève, Droz, 2008 ; et Jean-Nicolas Illouz, « Les religions de Nerval », in Jacques Neefs (dir.), *Savoirs en récits*, t. II, *Éclats de savoir : Balzac, Nerval, Flaubert, Verne, les Goncourt*, PUV, coll. « Manuscrits modernes », 2010, p. 49-69.

³⁰ Introduction au *Faust suivi du Second Faust*, NPI I, p. 503.

³¹ Dans *Sylvie*, la cyclicité régit à la fois le temps du récit, le temps de l'expérience personnelle, et le temps de l'histoire collective (Pour ce dernier point, voir notamment, au chapitre I, l'évocation de « l'époque étrange » de 1830 comprise comme une reviviscence de « l'époque de Pérégrinus et d'Apulée »). Sur le temps comme « palingénésie » ou « renaissance », voir Jean-Nicolas Illouz, « Nerval, poète renaissant », *Littérature*, n° 158, juin 2010, p. 5-19.

« dépolitiqué³² » après le coup d'État du 2 décembre 1851, oppose le *spleen contre l'oubli* (selon le titre du livre de Dolf Oehler³³), Nerval fait de la modernité poétique la répétition mélancolique d'une rupture historique, où le passé, ayant cessé d'être le garant du présent et la promesse d'un avenir, ne peut alors que *revenir*, – comme le trauma se répète dans la pulsion de mort. La mélancolie dont sont empreints tous les derniers textes de Nerval n'est donc pas seulement la résultante de données inconscientes, en elle-même a-chroniques ; elle est aussi historiquement située, en même temps qu'elle est investie, au-delà du champ politique *stricto sensu*, d'une valeur absolue de *résistance* qui fait de la folie, écrit Michel Foucault, « le contretemps du monde³⁴ ».

En tous les cas, l'impasse historique qui marque le présent narratif des *Faux Saulniers* expose celui-ci à ce que Jean-François Hamel appelle *les revenances de l'histoire*³⁵.

Le motif de la « revenance », développé par ailleurs par Daniel Sangsue dans un livre sur les fantômes³⁶, se décline de mille façons dans *Les Faux Saulniers*, qui, à leur manière, participent d'une « spectrographie » ou d'une « Hantologie » (dirait Derrida³⁷) de la modernité. Le thème apparaît explicitement d'abord sous la forme d'une anecdote – le fantôme d'un bibliothécaire revient hanter son successeur à la bibliothèque de l' Arsenal –, racontée dans un petit récit intitulé « La sonnette enchantée³⁸ », qui est lui-même une *revenance*, quelque peu *squelettique* vues les maigres proportions du texte, de la vogue du récit fantastique au temps du romantisme frénétique. De manière plus diffuse, le thème de la « revenance » s'associe au motif de la « trace », qui est omniprésent dans *Les Faux Saulniers*, – d'abord dans les bibliothèques, où l'abbé manque toujours à la place où son nom le désigne ; puis dans les archives, où sa poursuite par le narrateur est en quelque sorte réfléchi en abyme dans les documents de police que celui-ci compulse³⁹ ; – et de là, dans le Valois, – grand « champ des morts⁴⁰ », hanté par les revenances du passé personnel comme par les fantômes de l'histoire collective. « Je ne puis m'intéresser aux lieux que je vois, sans chercher à y faire lever le spectre de ce qu'ils furent dans un autre temps », écrivait Nerval dans un article de *L'Artiste* du 17 mars 1844 où il évoquait les survivances des spectacles populaires du boulevard du Temple d'autrefois⁴¹. Ce sont de tels spectres déjà que le voyageur voyait se lever en Orient quand, écrivait-il, il croyait imprimer « les pieds dans la trace de ses pas anciens », ou quand, condamné à toujours « rêver le passé sur ses débris », il lui semblait finalement marcher lui-même « dans un monde de fantômes⁴² ». Dans le Valois, la thématique de la « trace », qui noue inextricablement la présence à l'absence, est insistante non seulement dans les vestiges du passé que foule le narrateur et qu'il ne parvient qu'à peine à déchiffrer⁴³, mais aussi dans la configuration des paysages valant comme autant de lieux de mémoire, grevés cependant d'oublis, et jusque dans les stratifications des monuments, qui, comme dans certains rêves

³² Baudelaire, lettre à Narcisse Ancelle, 5 mars 1852, in *Correspondance*, édition Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1973, p. 188 : « Le 2 décembre m'a *physiquement dépolitiqué* ».

³³ Dolf Oehler, *Le Spleen contre l'oubli. Juin 1848. Baudelaire, Flaubert, Heine, Herzen*, 1988, Paris, Payot, 1996 (Traduit de l'allemand par Guy Petitdemange avec le concours de Sabine Cornille).

³⁴ Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972, coll. Tel, 1984, p. 383.

³⁵ Jean-François Hamel, *Revenances de l'Histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Minuit, coll. « Paradoxe », 2006.

³⁶ Daniel Sangsue, *Fantômes, esprits et autres morts-vivants. Essai de pneumatologie littéraire*, Paris, Corti, 2011. Voir aussi Yves Vadé, « Les fantômes des *Filles du feu* », in José-Luis Diaz (dir.), *Gérard de Nerval, Les Filles du Feu, Aurélia, « Soleil noir* », actes du colloque d'agrégation des 28 et 29 novembre 1997, Paris, SEDES, 1997, p. 181-191.

³⁷ Jacques Derrida, *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Galilée, 1993.

³⁸ *Angélique*, NPI III, p. 473-475 (*Les Faux Saulniers*, NPI II, p. 18-20).

³⁹ *Les Faux Saulniers*, NPI II, p. 13, où le narrateur, consultant un dossier des archives de police concernant l'abbé de Bucquoy, relève en marge la mention « L'on ne peut trop » : « Qu'est-ce que l'on ne peut trop ? — Chercher l'abbé de Bucquoi, sans doute... / C'était aussi mon avis. »

⁴⁰ Jean-Claude Lebenstejn, *Le Champ des morts. Fleurs de rêve I*, Bassac, Éditions du Limon, 1997.

⁴¹ *L'Artiste*, 17 mars 1844, « Le boulevard du Temple autrefois et aujourd'hui », NPI I, p. 779.

⁴² *Voyage en Orient*, NPI II, p. 396, et p. 237.

⁴³ Le narrateur des *Faux Saulniers* évoque par exemple des tombes, « dont il est difficile de déchiffrer les légendes », – comme celle-ci : « Ci-gît *Almazor*. Est-ce un fou ? — est-ce un laquais ? — est-ce un chien ? La pierre ne dit rien de plus » (NPI II, p. 104).

d'*Aurélia*⁴⁴, superposent les époques, en suspendant le temps⁴⁵. La référence à l'archéologie vient en outre, chez Nerval comme chez Freud, souligner la permanence, dans la mémoire individuelle comme dans l'histoire collective, d'une dimension proprement *archaïque*, qui ignore la temporalité et résiste obstinément au devenir⁴⁶ : en témoigne en outre un chapitre d'*Aurélia* (le quatrième chapitre de la seconde partie⁴⁷) dans lequel Nerval associe étroitement la passion archéologique de l'oncle maternel, qui, « en *tracant*⁴⁸ » le champ du Valois, faisait revenir à la surface des vestiges de dieux et d'empereurs païens, et l'anamnèse de la mémoire personnelle, ressuscitant les figures oubliées de l'enfance, – auxquelles le rêve, dans la première partie, avait déjà donné des prolongements vertigineux en reconduisant l'image des aïeules tout au long d'une lignée ininterrompue où le moi se reflète et se multiplie à l'infini⁴⁹.

Mais surtout, dans *Les Faux Saubniers*, le motif de la « revenance » est lié à la configuration même du récit, qui joue de la mise en abyme de différents niveaux narratifs et dont les digressions non seulement épousent le mouvement d'une régression dans le temps, mais encore se conforment au patron invisible d'une temporalité circulaire, où chaque période de l'histoire demeure hantée par le spectre de celle qui la précède. D'époque en époque, comme de digression en digression, la fuite d'Angélique de Longueval sous Louis XIII réfléchit, en miroir, les multiples évasions de l'abbé de Bucquoy à la fin du règne de Louis XIV, qui elles-mêmes réfléchissent la quête du livre par le narrateur sous le régime du « Prince-Président » ; ou, pour le dire dans le sens inverse de « l'ordre des temps⁵⁰ », l'opposition du narrateur à la censure répète la rébellion de l'abbé contre l'arbitraire royal, qui répète la fronde d'Angélique contre « l'autorité des pères », – laquelle répète à son tour la geste des héroïnes des chansons du Valois, comme « la fille du roi Loys » « enfermée dans sa tour par la volonté d'un père qui la punit d'avoir aimée⁵¹ ». Car, dans cet enchâssement des temps et des textes, l'histoire s'arrache finalement à la légende, et la mémoire touche à un fond immémorial. Nerval le souligne plaisamment quand il montre comment, dans la mémoire populaire, Rousseau est supposé l'amant de Gabrielle d'Estrée et devient le contemporain de Henri IV (« Voilà pourtant comment se forment les légendes », écrit-il⁵²). Il y insiste plus gravement en suggérant que les chansons, quoiqu'elles-mêmes toujours menacées de disparition, maintiennent entre les morts et les vivants une chaîne non interrompue, – un lien instituant de la sorte une *religio*, – où le passé perdu revient et « toujours recommence⁵³ ».

GÉNÉALOGIES

⁴⁴ *Aurélia*, NPI III, p. 706 : « Il me semblait que mes pieds s'enfonçaient dans les couches successives des édifices de différents âges. Ces fantômes de constructions en découvraient toujours d'autres où se distinguait le goût particulier de chaque siècle, et cela me représentait l'aspect des fouilles que l'on fait dans les cités antiques, si ce n'est que c'était aéré, vivant, traversé des mille jeux de la lumière. »

⁴⁵ Par exemple, le narrateur qualifie Saint-Médard près de Soissons de « Pompéi carlovingien » (NPI II, p. 117).

⁴⁶ Voir Lydia Flem, « L'archéologie chez Freud. Destin d'une passion et d'une métaphore », *Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 26, « L'Archaïque », automne 1982, p. 71-94.

⁴⁷ *Aurélia*, NPI III, p. 730-731.

⁴⁸ Le terme « tracer », au sens de « labourer », se trouve dans le passage de *Promenades et souvenirs* (NPI III, p. 680) qui fait écho au chap. II 4 d'*Aurélia*.

⁴⁹ Voir le rêve du chap. I 4, NPI III, p. 704 : « [...] il me semblait voir une chaîne non interrompue d'hommes et de femmes en qui j'étais et qui étaient moi-même ». Ce rêve conduit à l'idée d'une famille dont les membres, écrit Nerval, formeraient « une *figure* animique collective, dont la combinaison serait à la fois multiple et bornée » (NPI III, p. 705).

⁵⁰ *Sylvie*, NPI III, p. 538.

⁵¹ *Sylvie*, NPI III, p. 541.

⁵² *Les Faux Saubniers*, NPI II, p. 103.

⁵³ *Les Chimères*, « Delfica », NPI III, p. 647.

Chez Nerval, comme chez Michelet, l'histoire relie les morts et les vivants. Et, comme le poète, l'historien est lui-même sollicité par des fantômes innombrables, hanté par les voix oubliées du passé qui réclament de lui qu'il parle en leur nom, qu'il rende justice à leur mémoire, qu'il apaise leurs Mânes. Ainsi, écrit Michelet dans la préface « Des justices de l'histoire » du tome II de l'*Histoire du XIX^e siècle* (1873), « se fait une famille, une cité commune entre les vivants et les morts » ; et l'histoire, à partir d'un point de vue surplombant solidement établi, apparaît comme « la résurrection de la vie intégrale », selon les termes de la préface à l'*Histoire de France* (1869)⁵⁴.

C'est ce point de vue surplombant qui manque à Nerval, pour qui les revenances de l'histoire conservent une dimension étrangement inquiétante, et le conduisent à se chercher lui-même dans les profondeurs amoncelées des temps, sans qu'il n'y ait plus de solution de continuité entre l'écriture de l'histoire et l'écriture de soi.

C'est pourquoi la forme historiographique se découvre chez lui informée, plus en profondeur, par un modèle généalogique, qui engage directement le « je » tout en lui donnant une expansion temporelle qui excède infiniment les limites de l'existence individuelle.

On sait l'attrance de Nerval pour les généalogies. Il en partage le goût avec un de ses doubles littéraires, Restif de la Bretonne, qui prétendait descendre de l'empereur Pertinax, et que Nerval montre capable de réciter par cœur toute sa généalogie, en agrémentant chacun des noms qui la composent d'autant d'anecdotes et de récits⁵⁵. Chez Nerval, les crises de folie donnent lieu à l'invention de signatures délirantes, qui relient son nom à la lignée notamment des Bonaparte⁵⁶, – tout comme dans *Aurélia*, où le narrateur se prend à croire à la « transmigration des âmes⁵⁷ », s'autorisant ou non de la pensée de Towianski que Nerval mentionne par ailleurs⁵⁸.

La généalogie, reprise dans une pensée cyclique de l'histoire, est elle-même structurée par la forme de la série. Généalogie et série s'étaient l'une l'autre par exemple dans le dessin que Jean Richer a intitulé *Les poètes et les reines*, en légende duquel Nerval a inscrit une liste de noms féminins – Marie Stuart, Marie de Médicis, Marie-Thérèse, Marie Leczinska, Marie-Antoinette et Marie-Louise –, à laquelle répond une liste de noms masculins : Charles d'Orléans, Dubartas, Ronsard, Érasme, Saint-Évremond, Chapelain et Diderot⁵⁹. Mais le document le plus significatif à cet égard est la *Généalogie fantastique*⁶⁰, qui, par ses thèmes autant que par son mode textuel d'engendrement, peut être rapprochée des *Faux Saulniers*.

Dans *Les Faux Saulniers*, Nerval esquisse, des Bucquoy aux Longueval, une généalogie historique, qui est aussi une généalogie personnelle, dès lors que le nom de l'abbé de Bucquoy « a toujours résonné dans mon esprit comme un souvenir d'enfance », écrit le narrateur, et dès lors que celui-ci poursuit le fugitif abbé et la belle Angélique, son aïeule, sur la terre de ses origines personnelles, par des chaussés, « peu frayées⁶¹ », dont il a conservé, écrit-il encore, « un souvenir d'enfance⁶² ». Entre les différents membres de cette lignée, Nerval relève des « traits » de famille qui, par ressemblance ou par contraste, se transmettent d'une individualité à une autre⁶³, et qui, de

⁵⁴ Michelet, *La Cité des vivants et des morts. Préfaces et Introductions*, présentées par Claude Lefort, Paris, Belin, 2002, p. 454, et p. 396.

⁵⁵ *Les Confidences de Nicolas*, in *Les Illuminés*, NPI II, p. 950-952.

⁵⁶ Voir le billet à Jules Janin du 16 mars 1841, que Nerval signe du nom de « *Il cav[aliere] G. Nap. Della torre brunya* » (NPI I, p. 1376).

⁵⁷ *Aurélia*, NPI III, p. 737 : « Il me semble que ce soir j'ai en moi l'âme de Napoléon qui m'inspire et me commande de grandes choses » ; « [...] ma mémoire que je croyais être celle de Napoléon ».

⁵⁸ « Une lithographie mystique », *L'Artiste*, 28 juillet 1844, NPI I, p. 828-831 ; « Les dieux inconnus », *La Presse*, 29 juin 1845, NPI I, p. 930.

⁵⁹ *Album Gérard de Nerval. Iconographie choisie et commentée* par Éric Buffetaud et Claude Pichois, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, p. 258-259.

⁶⁰ Voir *La Généalogie fantastique de Gérard de Nerval*, Transcription et commentaire du manuscrit autographe par Sylvie Lécuyer, Namur, Presses universitaires de Namur, 2011 ; et notre analyse dans Nerval, *Aurélia*, édition préfacée, établie et annotée par Jean-Nicolas Illouz, Paris, éditions Garnier, 2013.

⁶¹ *Sylvie*, NPI III, p. 552.

⁶² *Les Faux Saulniers*, NPI II, p. 105.

⁶³ Au cours de sa recherche du livre l'abbé de Bucquoy, le narrateur découvre le livre d'un de ses aïeul, le comte de

là, passent dans sa propre ascendance, elle-même marquée par un esprit d'indépendance et d'opposition⁶⁴.

Le récit associe plaisamment à ces lignages des séries de noms : la série des bibliothécaires, qui ne sont pas tous explicitement nommés, mais où l'on reconnaît, outre un fantôme dans l'anecdote de « La sonnette enchantée », le bibliophile Jacob, Alexandre Pillon (surnommé le « catalogue incarné »), Jules Amédée Désiré Ravenel, Philarète Chasles, Charles Cayx, Antoine-Jean Saint-Martin, Jean-Baptiste Augustin Soulié, ou encore Charles Nodier dont Nerval fait par ailleurs son « tuteur littéraire⁶⁵ » ; à cette série s'ajoute la série des historiens, chroniqueurs ou mémorialistes, que nous avons déjà évoquée – avec Tite-Live, Tacite, Froissart, Monstrelet, Péréfixe, le Père Daniel, Saint-Simon, Augustin Thierry, Alexis Monteil, Prosper de Barante, Lamartine, Capefigue, Guizot ou Thiers –, qui tous, par leur manière d'écrire l'histoire, n'échapperaient pas aux rigueurs de l'amendement Riancey ; et cette accumulation de noms, que met en abyme le motif de la bibliothèque aux catalogues infinis, s'associe finalement à la série des écrivains excentriques eux-mêmes qui n'ont cessé de se plagier les uns les autres tout au long des temps, – de Nerval lui-même, parodiant ici le Nodier du *Roi de Bohême et de ses sept châteaux*, à Diderot, Sterne, Swift, Rabelais, Merlin Coccaïe, Pétrone, Lucien, – et de là en remontant jusqu'à l'auteur de *l'Odyssée*, où la littérature tout à la fois se rassemble et recommence⁶⁶.

Cette propension à la série ou à la liste est, au moins depuis Rabelais (si l'on ne remonte pas au catalogue des vaisseaux dans *l'Iliade* ou au modèle des généalogies bibliques⁶⁷), une caractéristique du récit excentrique ; mais, rapprochée du mode d'engendrement textuel de la *Généalogie fantastique*, elle est aussi l'indice d'un « entraînement du récit » qui emporte le sujet de l'écriture dans les abîmes du temps et les vertiges de l'imaginaire.

Dans la *Généalogie fantastique*, la forme trouve son origine matricielle dans le « monnayage indéfini du nom-du-père » – LABRUNIE – qui, écrit Jean-Pierre Richard, « au lieu d'être le garant et le fixateur de l'ordre symbolique », « en devient le moteur déréglé⁶⁸ ». La déliaison du nom emprunte d'abord la voie de la décomposition étymologique, qui conduit Nerval à isoler dans le nom l'étymon BRUCK qui « en gothique allemand signifie PONT » et l'étymon BROUN ou BRUNN qui « signifie TOUR » ; le nom contient ainsi ce que Jean-Pierre Richard nomme le « chiffre élémentaire » d'un « paysage parental⁶⁹ », où la TOUR est associée au PONT (et avec lui à la RIVIÈRE). En même temps que la rêverie étymologique fait surgir de nouveaux signifiants, déployés en série, la remontée temporelle dans la mémoire du nom est associée à un déplacement dans l'espace, si bien que, par endroits, des ébauches de tracés cartographiques viennent prolonger les ramifications généalogiques. Dans tous les cas, la production des noms de personnes et noms de lieux se plie aux processus de figuration (déplacement et condensation) dont Freud a dit l'activité dans le rêve. Le jeu des signifiants obéit ainsi à une motivation profonde, selon laquelle chaque *point de capiton* de la trame inconsciente concentre à lui seul tout un *roman familial*, qui est lui-même sous-tendu par un *mythe personnel* : celui, prométhéen ou caïnite, des *voleurs de feu*⁷⁰, – auquel Nerval agrège l'histoire napoléonienne, en s'inventant des filiations

Bucquoy : « C'est probablement l'aïeul du pauvre abbé. — Mais il n'était pas sans intérêt de posséder ce livre ; car souvent les goûts et les traits de famille se reproduisent. Voilà un Bucquoy né dans l'Artois qui fait la guerre de Bohême ; — sa figure révèle l'imagination et l'énergie, avec un grain de tendance au fantasque. L'abbé de Bucquoy a dû lui succéder comme les rêveurs succèdent aux hommes d'action » (NPI II, p. 20).

⁶⁴ *Les Faux Saulniers*, NPI II, p. 96 : « Issu, par ma mère, de paysans des premières communes franches, situées au nord de Paris, j'ai retenu, des impressions d'enfance, le vif sentiment du droit qui règne dans la Flandre française, — comme en Angleterre et dans le Pays-Bas. »

⁶⁵ *Ibid.*, NPI II, p. 20.

⁶⁶ *Ibid.*, NPI II, p. 118-119.

⁶⁷ Voir Umberto Eco, *Vertige de la liste*, Paris, Flammarion, 2009.

⁶⁸ Jean-Pierre Richard, « Le nom et l'écriture », *Microlectures*, Paris, Seuil, 1979, p. 22.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 14 ; Jean-Pierre Richard précise ce qu'il entend par « paysage parental » : un « paysage interprété comme parenté », et une « parenté structurée comme paysage ».

⁷⁰ Cet imaginaire igné qui sous-tend le mythe personnel transparait par exemple de façon saisissante dans cette traduction du nom du père LABRUNIE en alphabet grec, **lamb-bronos* ou *brounos*, soit celui qui *brandit la foudre*.

fabuleuses qui, par mille voies (y compris le recours au symbolisme des armoiries⁷¹ ou au symbolisme des nombres et des dates), relie son origine à quelque origine impériale. C'est un des aspects les plus saisissant de la *Généalogie fantastique* – dont le feuillet gauche transcrit des informations sur la famille des Bonaparte et sur la fin de l'Empire – que d'associer ainsi l'histoire personnelle à l'histoire napoléonienne, – et que de les faire finalement l'une et l'autre se rejoindre dans le mythe : là où, écrit Nerval, il n'y a plus de « nuit des temps⁷² », – mais la possibilité rêvée de quelque existence sauvée et projetée dans l'éternité.

Un tel mode d'expansion textuelle sous-tend le récit des *Faux Sauniers*. Entre les ramifications enchevêtrées de la *Généalogie fantastique* et les digressions enchâssées des *Faux Sauniers*, il y a plus qu'une ressemblance formelle : comme la *Généalogie fantastique*, le récit des *Faux Sauniers* découle de la décomposition d'un patronyme – DE BUCQUOY –, dont la graphie, comme celle du nom LABRUNIE, est incertaine et mobile⁷³, et dont la sonorité semble comporter un écho du radical BRUCK que Nerval découpe dans le nom du père LABRUNIE. En outre, le mode d'engendrement du récit par une série de « et puis » – « Et puis... (C'est ainsi que Diderot commençait un conte, me dira-t-on)⁷⁴ » – suggère un mode d'écriture métonymique, qui donne la primauté à un seul des deux versants de l'inconscient. D'où, comme dans la *Généalogie fantastique*, cette sorte de glissement narratif qui change la remontée temporelle dans la généalogie des Bucquoy en errance spatiale dans le Valois, en même temps que la poursuite d'Angélique de Longueval se substitue à la recherche de l'abbé de Bucquoy. Chemin faisant, Angélique, dont l'histoire retrouvée dans les archives dit qu'elle suivit son mari aux armées, est associée à la série historique des femmes guerrières – Trusnelda auprès de Hermann, Jeanne d'Arc, Jeanne Hachette, ou la *kadra* orientale⁷⁵ –, et, passant de l'histoire collective à l'histoire personnelle, elle vaut inconsciemment comme un *souvenir-écran* où se recompose la figure oubliée de la mère, qui « avait voulu suivre mon père aux armées comme les femmes des anciens Germains » écrit Nerval dans *Aurélia*⁷⁶. En outre, les noms de lieux qui, comme dans la *Généalogie fantastique*, relaient les noms de personne dans le périple valoisien du narrateur – Longueval, Arme-Nonval, La Chapelle en Serval⁷⁷... – font miroiter le pseudonyme du poète, lui-même associé à une terre – le clos de Nerval –, et à une lignée nouvelle : celle de l'empereur Nerva⁷⁸ ; – si bien que la découverte, à la fin du récit, du *château-chef* des Longueval, aux « tours rasées⁷⁹ », vaut inconsciemment, pour le poète « à la tour aboli », comme la découverte de quelque « paysage parental » dévasté ; – même si le narrateur, comme le sujet de la *Généalogie fantastique*, n'aura cessé d'entrevoir, au fil de ses rêveries et de ses promenades, les soutènements mythiques de l'histoire, et l'encrage du temps historique et du temps biographique dans l'éternité.

⁷¹ Trait que l'on retrouve dans *Les Faux Sauniers*, quand Nerval note que « la connaissance du blason est la clef de l'histoire de France » (NPI III, p. 536).

⁷² Dans la *Généalogie fantastique*, on lit « Il n'y a pas de nuit des temps — Étymologies — Race (œil, main, pied) Pays » (voir Transcription et commentaire du manuscrit autographe par Sylvie Lécuyer, Namur, Presses universitaires de Namur, 2011, p. 43).

⁷³ On compte au moins cinq orthographes possibles pour le nom : « de Bucquoy » ; « de Buquoy » ; « de Bucquoi » ; « Debucquoy » ; « Dubucquoy » ; ou encore « Busquoy » comme le narrateur peut le lire dans une notice de « bibliographie flamande » qu'il transcrit dans la langue originale p. 86.

⁷⁴ *Les Faux Sauniers*, NPI II, p. 118.

⁷⁵ *Ibid.*, NPI II, p. 77-78.

⁷⁶ *Aurélia*, NPI III, p. 730.

⁷⁷ *Les Faux Sauniers*, NPI II, p. 93, et p. 97. Et ces noms de lieux sont associés, en note du texte, aux noms suivants, empruntés à une lignée historique ou mythologique, héroïque ou divine : « Hermann, Arminius, ou peut-être Hermès » (p. 97).

⁷⁸ Le « clos de Nerval » est évoqué dans *Les Faux Sauniers* quand le narrateur mentionne « quelques restes de propriétés » qu'il a conservés dans la région (NPI II, p. 54), et il est associé au nom de l'empereur Nerva dans la *Généalogie fantastique* et dans *Promenades et souvenirs* (NPI III, p. 680).

⁷⁹ *Les Faux Sauniers*, NPI II, p. 118.

L'expansion généalogique du récit des *Faux Saulniers* est encore accusée par les greffes textuelles que Nerval opère à partir de ce récit matriciel en en déplaçant deux de ses principaux morceaux d'une part dans *Les Illuminés* en 1852, d'autre part dans *Les Filles du feu* en 1854.

Le déplacement de *L'Histoire de l'abbé de Bucquoy* dans le recueil des *Illuminés* donne à la généalogie des Bucquoy une sorte d'excroissance fantastique où le fugitif abbé de la fin du règne de Louis XIV se trouve soudain relié aux « précurseurs du socialisme ». Son nom entre dans une série nouvelle, qui comprend cette fois, outre l'abbé lui-même, Raoul Spifame, Restif de la Bretonne, Jacques Cazotte, Cagliostro, Quintus Aucler, tous implicitement rattachés à la généalogie personnelle par la préface « autobiographique » – quoiqu'aussi bien « autofictionnelle » – intitulée « La bibliothèque de mon oncle ». Chacun des membres de cette galerie de « portraits⁸⁰ » est une individualité à part, irréductible à toute autre, entre lesquelles pourtant se décèle un mystérieux « air de famille ». C'est cet air de famille qui justifie le « faux titre très réel⁸¹ » de « précurseurs du socialisme », si l'on veut bien, avec Nerval, penser le « socialisme », non comme un mouvement politique et philosophique limité à un moment de l'histoire contemporaine, mais, selon une tout autre échelle de temps⁸², comme la pointe avancée d'une lignée immémoriale d'opposants, – tous issus de la race de Caïn, – tous appartenant aux « vaincus de l'histoire », – mais tous semant encore, malgré l'absence d'espérance politique qui suit l'échec de la révolution de 1848, des germes de révolte féconds pour l'avenir, – comme la race d'Antée sème « les dents du vieux dragon⁸³ » dans le sonnet « Antéros ».

À la lignée masculine des *Illuminés* répond la lignée féminine des *Filles du feu*, où *Angélique*, détachée des *Faux Saulniers*, vient prendre place aux côtés de *Sylvie*, *Jemmy*, *Octavie*, *Isis*, *Corilla*, et *Émilie*, – auxquelles s'ajoute la série des sonnets des *Chimères* qui ouvrent plus manifestement encore une perspective mythique dans la perception des temps, des lieux et des identités. Le principe unificateur de cette nouvelle lignée est tout aussi mystérieux, au regard de la raison positive, que celui qui régit la lignée des illuminés. Il s'agit bien encore d'une généalogie, mais d'une généalogie d'un type nouveau, productrice de ce que l'on pourrait appeler des « métabiographies », où, comme l'indique la préface du recueil, le « je » invente et multiplie ses vies dans la fiction. « L'entraînement du récit » participe alors lui-même de cette « transmigration des âmes » dont Nerval se réclame en invoquant Pythagore ou Pierre Leroux⁸⁴ ; il prolonge l'histoire dans le roman, en traversant la frontière de « l'invention » et du « ressouvenir⁸⁵ » ; et il donne lieu à quelque « métempsychose textuelle », qui justifie en outre la pratique du plagiat, – Nerval, en ce point comparable au Coleridge de la *Biographia Literaria* comme l'a suggéré Antoine Compagnon⁸⁶, se cherchant dans les textes des autres comme à travers la série de toutes ses « existences antérieures⁸⁷ ».

⁸⁰ Le recueil des *Illuminés* se présente en effet comme un galerie de « portraits littéraires », et le narrateur, dans « La bibliothèque de mon oncle », dit avoir entrepris de « tirer du fouillis des siècles quelques figures singulières », et pris plaisir à « restaurer de vieilles toiles » (*Les Illuminés*, NPI II, p. 885). Or le motif de la galerie de « portraits » est associé chez Nerval (jusque dans *Aurélia*) à une rêverie sur la lignée des ancêtres, faite d'individualités distinctes et cependant liées entre elles.

⁸¹ Lettre à Paulin Limayrac, 31 juillet 1853, NPI III, p. 807.

⁸² Nerval évoque plaisamment la relativité des échelles historiques quand il évoque l'histoire plus que millénaire des Chinois : « J'ai négligé à dessein de parler des Chinois, parce qu'un peuple qui fait remonter l'antiquité de sa race à soixante-douze mille ans, n'a pour nous qu'une bien faible valeur historique » (*Les Faux Saulniers*, NPI II, p. 50).

⁸³ *Les Chimères*, « Antéros », NPI III, p. 647.

⁸⁴ Préface aux *Filles du feu*, « À Alexandre Dumas », NPI III, p. 451 : « [...] j'ai cru tout à coup à la transmigration des âmes non moins fermement que Pythagore ou Pierre Leroux. »

⁸⁵ *Ibid.*, NPI III, p. 451 : « Inventer au fond c'est se ressouvenir. »

⁸⁶ Antoine Compagnon, « Brisacier ou la suspension d'incrédulité », colloque en ligne *Frontières de la fiction* publié sur le site *fabula* (www.fabula.org/forum/colloque99/222.php). Antoine Compagnon évoque la *Biographia Literaria* (1817) de Coleridge qui est un tissu d'emprunts dissimulés aux philosophes allemands, et il conclut son article ainsi : « [...] non seulement il existe une profonde analogie entre Coleridge et Nerval dans leur réflexion sur la nature hallucinatoire, négative ou positive, volontaire ou involontaire, de la fiction, mais aussi – et apparemment de manière contradictoire – il y a aussi chez eux une même pratique du plagiat, sans doute inséparable de leur réflexion sur l'hallucination. C'est cette apparente contradiction qu'il s'agit d'écarter pour finir : hallucination et plagiat vont bien

PALIMPSESTE

Le mode d'expansion proliférante selon lequel se déploie l'écriture nervalienne, dans le récit même des *Faux Saulniers* et de celui-ci à ses excroissances dans d'autres espaces de l'œuvre, pourrait être dit « rhizomatique », à la façon de Gilles Deleuze et Félix Guattari⁸⁸. S'il est bien une « manière folle⁸⁹ » chez Nerval, elle se traduit par cette force intrinsèque de l'écriture se développant sans commencement ni fin, mais en quelque sorte par son milieu et dans tous les sens à la fois, à partir d'éléments toujours déjà écrits, – qu'il s'agisse de livres ou de documents d'archives que Nerval transcrit en subvertissant de l'intérieur la méthode historique, – ou qu'il s'agisse de ses propres textes qu'il déplace et recompose dans d'autres ensembles.

Une autre image serait plus spécifiquement nervalienne et rendrait tout aussi bien compte de la complexité des jeux de l'écriture et de la réécriture dans l'œuvre. Il s'agit de l'image du « palimpseste » (Nerval écrit le mot avec un « y »), qui apparaît dans les *Faux Saulniers* et *Angélique* :

Encore un air avec lequel j'ai été bercé. 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 chimiques⁹⁰.

La même image se retrouve dans *Promenades et souvenirs*, où la « trame froissée de la vie » semble cependant alors trop translucide pour contenir la remontée du passé, et trop tenue pour s'opposer à « l'épanchement » des souvenirs dans le présent :

C'est qu'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 vie⁹¹ !

D'où, dans l'expérience nervalienne du temps et de l'histoire, ces télescopages si soudains des strates mémorielles, et ces brèches quelquefois si abruptes par lesquelles le passé, même le plus lointain, s'engouffre, et revient, étrange et familier, sous les aspects du mythe⁹². Comme si une « horloge éternelle » avait accéléré le cours des siècles⁹³, le souvenir « concentre⁹⁴ » en un instant toutes les époques de l'histoire de l'humanité, et, de là, il touche au fond immémorial des légendes, – lequel participe cependant encore de l'imaginaire personnel, – tant le « je » nervalien

de pair. Il n'est donc pas curieux que ces deux écrivains qui ont, plus et mieux que d'autres, défini la folie littéraire, aient été par ailleurs – mais est-ce bien par ailleurs ? – les deux plus grands plagiaires du siècle, c'est-à-dire les plagiaires de la plus belle envergure. [...] Par une bizarrerie commune, ou plutôt par une même nécessité, la réflexion la plus intense sur la nature de fiction, chez Coleridge et chez Nerval, coïncide avec la compulsion irrésistible au plagiat [...].

⁸⁷ *Aurélia*, NPI III, p. 741. Cf. « Fantaisie », *Odelettes*, NPI I, p. 339.

⁸⁸ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Rhizome. Introduction*, Paris, éditions de minuit, 1976.

⁸⁹ Voir Gérard Dessons, *La Manière folle. Essai sur la manie littéraire et artistique*, Houilles, éditions Manucius, « Le Marteau sans maître », 2010.

⁹⁰ *Les Faux Saulniers*, NPI II, p. 57.

⁹¹ *Promenades et souvenirs*, NPI III, p. 676. Voir Bruno Tritsmans, « Les métamorphoses du palimpseste. Souvenir et régénération chez Nerval », *Revue romane*, n°21, Copenhague, 1989.

⁹² Dans *Promenades et souvenirs*, le brusque surgissement du mythe est saisissant notamment dans le fragment manuscrit intitulé [Paris-Mortefontaine], qui commence par « Gloire aux tentes de Cédar et aux tabernacles de Sion ! J'ai reconnu ma patrie du Ciel... » (NPI III, p. 1311-1312).

⁹³ L'image d'un défilé précipité des siècles sur le cadran d'une horloge éternelle provient du *Songe* de Jean-Paul ; Nerval l'élabore à plusieurs reprises, par exemple dans l'Introduction au *Faust suivi du second Faust* : « Il semble, pour nous servir d'une comparaison triviale, mais qui exprime parfaitement cette bizarre évolution, que l'horloge éternelle, retardée par un doigt invisible, et fixée de nouveau à un certain jour passé depuis longtemps, va se détraquer, comme un mouvement dont la chaîne est brisée, et marquer ensuite peut-être un siècle pour chaque heure » (NPI I, p. 509) ; ou dans la Préface aux *Filles du feu* : « — Du moment que j'avais cru saisir la série de toutes mes existences antérieures, il ne m'en coûtait pas plus d'avoir été prince, roi, mage, génie et même Dieu, la chaîne était brisée et marquait les heures pour des minutes. » (NPI III, p. 451).

⁹⁴ L'image d'une « concentration » des temps apparaît notamment dans la Préface aux *Filles du feu* : « Ce serait le songe de Scipion, la vision du Tasse, ou *La Divine Comédie* du Dante, si j'étais parvenu à concentrer mes souvenirs en un chef-d'œuvre » (NPI III, p. 451).

demeure identique à lui-même tout au long de ses multiplications infinies dans le temps, dans l'histoire et le mythe. Comme l'image du « bloc magique » proposée par Freud comme une figure de l'inconscient⁹⁵, l'image du palimpseste chez Nerval dit la force de frayage du souvenir et la force de frayage de l'écriture, – toutes deux confondues dans un même *travail d'élaboration symbolique* qui permet à la mémoire et au texte de résister encore, quoique de plus en plus périlleusement, à l'attraction fatale de la « nuit des temps ».

En dehors de l'œuvre de Nerval, l'image du palimpseste trouve un emploi remarquable chez Baudelaire, citant et commentant, dans *Les Paradis artificiels*, *Les Confessions d'un mangeur d'opium* de Thomas de Quincey. La figure du palimpseste y exprime à la fois la prolifération et l'unité, la permanence et la disparition, – dès lors que l'enchevêtrement des textes les plus hétéroclites, à l'image des impressions qui se sont déposées au fil du temps dans le cerveau humain, se résout dans l'idée d'un « palimpseste divin », écrit Baudelaire, où non seulement rien n'aura jamais été effacé, mais où tout se rassemble selon une « harmonie » retrouvée, au-delà des « dissonances » apparentes de la vie et des textes⁹⁶.

Or cette idée, profondément romantique, d'une « harmonie » primitive, arrachée aux dissonances les plus grandes, hante la pensée de Nerval.

Dans les *Faux Saulniers*, ce fond d'harmonie s'entrevoit dans les chansons du Valois (« Encore un air avec lequel j'ai été bercé » écrit Nerval juste avant d'évoquer le palimpseste de la mémoire) ; mais celles-ci courent aussi dans l'ensemble de l'œuvre et relie toute une nouvelle série de textes, des « Vieilles ballades françaises » en 1842, aux « Chansons et légendes du Valois » annexées à *Sylvie* dans *Les Filles du feu* en 1854, en passant par leur réemploi dans *La Bohème galante*, mais aussi, notamment, dans *Aurélia* ou *Promenades et souvenirs*. Or, en chacun de leurs points d'affleurement dans l'œuvre, les chansons, mettant en abyme l'ensemble des questions que pose l'œuvre, revêtent à leur tour une valeur politique d'opposition, portent à leur tour une idée de la mémoire ouverte sur la légende, et défont à leur tour l'identité de l'auteur dans la pensée d'une communauté poétique immémoriale⁹⁷.

Les mêmes fils d'énergie se propagent dans *Aurélia*, où la quête d'une « harmonie première » est plus explicite encore, et où Nerval exacerbe la tension entre l'histoire et le mythe pour mieux tenter de la résoudre. Car, dans *Aurélia*, Nerval mesure l'histoire à l'aune de multiples échelles temporelles jusqu'à ce que l'empan de la raison ne suffise plus et que la perspective historique s'abîme dans le mythe. Ici, il évoque des thèmes de l'actualité politique la plus immédiate⁹⁸ ; là, prenant le recul de l'analyse, il situe son drame dans l'histoire de toute une génération et cherche en celle-ci les causes politiques, morales et religieuses de ses souffrances présentes⁹⁹ ; ailleurs,

⁹⁵ Jacques Derrida analyse le texte de Freud *Note sur le bloc magique* (1925) dans « Freud et la scène de l'écriture », *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, coll. « Points », p. 293-340.

⁹⁶ Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, *Un mangeur d'opium*, « Visions d'Oxford », in *Œuvres complètes*, édition Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1975, p. 505-507.

⁹⁷ Sur cette triple valeur des chansons du Valois, voir Jean-Nicolas Illouz, « Nerval : langue perdue, prose errante (à propos des *Chansons et légendes du Valois*) », *Sorgue*, n°4, 2002, p. 15-25.

⁹⁸ L'actualité dans *Aurélia* apparaît jusque dans les *Mémorables*, où certaines visions se rapportent directement à la querelle des lieux saints et à la guerre de Crimée (voir Frank Paul Bowman, « *Mémorables d'Aurélia* : signification et situation générique », *French Forum*, n°11, 1986, p. 169-182). Plus généralement, Nerval mentionne souvent le contexte politique, social ou moral dans lequel son « métier » d'écrivain est situé. Par exemple, NPI III, p. 732, où, parmi les contraintes matérielles et psychologiques qui entravent son travail, il évoque le poids d'« événements politiques », faisant probablement allusion à la situation internationale qui va conduire à la guerre de Crimée : « Des difficultés surgirent : des événements inexplicables pour moi semblèrent se réunir pour contrarier ma bonne résolution. La situation de mon esprit me rendait impossible l'exécution de travaux convenus. Me croyant bien portant désormais, on devenait plus exigeant, et comme j'avais renoncé au mensonge, je me trouvais pris en défaut par des gens qui ne craignaient pas d'en user. La masse des réparations à faire m'écrasait en raison de mon impuissance. Des événements politiques agissaient indirectement, tant pour m'affliger que pour m'ôter le moyen de mettre ordre à mes affaires. La mort d'un de mes amis vint compléter ces motifs de découragement. »

⁹⁹ Aux chapitres I et IV de la Seconde Partie d'*Aurélia*, Nerval se penche sur les causes politiques, sociales, morales et religieuses du « mal du siècle » qui a marqué la génération désenchantée de 1830 (voir NPI III, p. 722-3, et p. 732).

dans l'hallucination, il se voit transporté « au milieu d'un vaste charnier où l'histoire universelle était écrite en traits de sang¹⁰⁰ », et il lui semble qu'à toutes les époques historiques se reproduisent les mêmes crimes et les mêmes scènes de carnage¹⁰¹ ; ailleurs encore, passant de l'histoire à la paléontologie en s'appuyant sur les découvertes de Cuvier ou en renouvelant les visions du *Cain* de Byron, il fait resurgir un passé préhistorique ou antédiluvien, et recommence à partir de celui-ci le récit d'une nouvelle genèse du monde¹⁰² ; partout, il se voit personnellement confronté à l'angoisse de la fin des temps, persuadé, comme Baudelaire, que « le monde va finir¹⁰³ », mais s'identifiant au Christ en réécrivant le *Songe* de Jean-Paul jusqu'à lui trouver dans les *Mémorables* une résolution heureuse¹⁰⁴. Tout se passe comme si le héros d'*Aurélia* devait revivre dans sa seule existence « l'histoire universelle », du Déluge à l'Apocalypse, pour la conduire lui-même au Salut.

De telles visions de l'histoire ne sont pas rares au XIX^e siècle, et l'on sait par exemple ce que l'imagerie d'*Aurélia* doit au peintre Paul Chenavard¹⁰⁵, à ses représentations des âges de l'humanité et à sa philosophie de la palingénésie et de la régénération, elles-mêmes influencées par Ballanche, Quinet, Hegel, Creuzer ou Pierre Leroux.

Mais la beauté particulière de l'œuvre de Nerval tient à ce que cette somme de savoirs historiques, philosophiques ou religieux, reprise dans sa prose, y trouve, en prime, une sorte de transparence lumineuse, – comme l'*aura*, en effet, d'une origine, redevenue proche en son éloignement, – ou comme l'écho d'une « harmonie première », tout à la fois retrouvée et perdue.

Jean-Nicolas Illouz
Université Paris VIII
Équipe « Littérature, histoire, esthétique »

Sur ce point, voir Françoise Gaillard, « Nerval, ou les contradictions du romantisme », *Romantisme*, n° 1-2, 1971, p. 128-138.

¹⁰⁰ *Aurélia*, NPI III, p. 743-744.

¹⁰¹ Au chapitre VIII de la Première partie d'*Aurélia*, Nerval évoque des scènes « d'orgie et de carnage » qui se répètent dans le temps, NPI III, p. 715 : « Partout mourait, pleurait ou languissait l'image souffrante de la Mère éternelle. À travers les vagues civilisations de l'Asie et de l'Afrique, on voyait se renouveler toujours une scène sanglante d'orgie et de carnage que les mêmes esprits reproduisaient sous des formes nouvelles. La dernière se passait à Grenade, où le talisman sacré s'écroulait sous les coups ennemis des chrétiens et des Maures. Combien d'années encore le monde aura-t-il à souffrir, car il faut que la vengeance de ces éternels ennemis se renouvelle sous d'autres cieus ! Ce sont les tronçons divisés du serpent qui entoure la terre... Séparés par le fer, ils se rejoignent dans un hideux baiser cimenté par le sang des hommes. » Ces visions des violences de l'histoire sont encore évoquées dans les fragments manuscrits d'*Aurélia*, où les noms des personnages de l'histoire se mêlent aux héros des mythes et légendes les plus divers (NPI III, p. 756).

¹⁰² Aux chapitres I 6 et I 7 d'*Aurélia*, Nerval évoque « les premiers germes de la création » et les « révolutions primitives du globe ».

¹⁰³ Baudelaire, *Fusées*, in *Œuvres complètes*, édition Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1975, p. 665.

¹⁰⁴ Sur la réécriture du *Songe* dans *Aurélia*, voir John E. Jackson, *Souvent dans l'être obscur. Rêves, capacité négative et romantisme européen*, Paris, Corti, 2001 ; et Jean-Nicolas Illouz, « “Un mille-pattes romantique” : *Aurélia* de Gérard de Nerval ou le Livre et la Vie », *Romantisme*, 2013.

¹⁰⁵ Paul Chenavard est directement impliqué dans *Aurélia* sous le prénom de « Paul ». La philosophie de l'histoire de Chenavard apparaît bien dans les esquisses que celui-ci réalisa pour une décoration du Panthéon, commandée en 1848 par le ministre Ledru-Rollin : Chenavard avait imaginé un vaste récit visuel de l'histoire de l'humanité, du Déluge aux temps modernes. Le projet ne vit pas le jour ; mais Nerval le connaissait, et il apporta son concours à Gautier dans l'étude que celui-ci fit des esquisses de Chenavard et qu'il publia dans *La Presse* entre les 5 et 11 novembre 1848. L'inspiration du peintre, reliant entre elles toutes les religions de l'humanité et toutes les périodes de l'histoire, marque l'imagerie d'*Aurélia*.