



HAL
open science

Nerval, “ sentimental ” et “ naïf ” : L’idylle, l’élégie et la satire dans Sylvie

Jean-Nicolas Illouz

► **To cite this version:**

Jean-Nicolas Illouz. Nerval, “ sentimental ” et “ naïf ” : L’idylle, l’élégie et la satire dans Sylvie. Europe. Revue littéraire mensuelle, 2007, 935, pp.122-141. hal-03700095

HAL Id: hal-03700095

<https://hal.science/hal-03700095>

Submitted on 22 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.

Nerval, « sentimental » et « naïf » : L'idylle, l'élégie et la satire dans *Sylvie*.

Pour Schiller¹, il n'est que deux façons d'être poète : ou bien le poète est en harmonie avec la nature, il est alors un poète « naïf » ; ou bien le poète est en quête d'une nature perdue, et il est alors un poète « sentimental ». Dans cet emploi, le terme de « sentimental » revêt une signification différente de celle qu'il revêt dans son acception courante. L'emploi schillérien lui conserve sa valeur étymologique : *sentio*, c'est-à-dire « je sens », mais aussi, plus abstraitement, « je pense », « j'ai conscience de ». La poésie « sentimentale » est une poésie « réflexive » : coupée de l'immédiateté sensible du monde, elle est vouée à reconstruire une *idée* de la nature perdue, en puisant ses forces propres, non dans le monde, mais dans l'intériorité et le langage.

Nerval connaît bien Schiller. Il le convoque à maintes reprises dans ses feuilletons dramatiques, et présente son propre *Léo Burckart* comme « une composition dramatique, traitée librement à la manière de Schiller² ». Ses traductions des *Poésies allemandes* (1830), reprises dans le *Choix de ballades et poésies* qui fait suite au *Faust* de 1840, comportent dix-huit poèmes de Schiller, dont certains, comme « La Puissance du chant », rendent sensibles quelques-unes des théories formulées par Schiller dans les *Lettres sur l'éducation esthétique de l'humanité* (1793-94) et dans l'essai *Sur la poésie naïve et sentimentale* (1795). Dans *Sylvie* même, le « maussade chef-d'œuvre d'alors » que joue l'actrice Aurélie est présenté comme une faible imitation de Schiller³.

En réalité, au-delà de toute influence directe, il existe entre *Sylvie* (que Nerval a tenu à faire traduire en allemand⁴) et les pensées esthétiques de l'idéalisme

¹ Schiller, *De la poésie naïve et sentimentale* (1795), Traduit de l'allemand par Sylvain Fort, L'Arche, coll. « tête-à-tête », 2002.

² *Lorely*, « Scènes de la vie allemande », NPI III, p.72. (L'abréviation NPI, suivie de l'indication du tome, renvoie à la nouvelle édition de "La Pléiade", *Gérard de Nerval. Œuvres complètes*, publiée sous la direction de Jean Guillaume et de Claude Pichois, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1984-1993, 3 vol.).

³ *Sylvie*, XIII, NPI III, p.564 : « Aurélie répandit son inspiration et son charme sur des vers faiblement inspirés de Schiller, que l'on devait à un talent de l'époque » ; et p.566 : « la pièce imitée de Schiller ».

⁴ Dans ses lettres, Nerval évoque à quatre reprises, une traduction allemande de *Sylvie* : – le 14 octobre 1853, à Ferdinand Sartorius, NPI III, p.815 : « Je viens de recevoir le travail de M. le docteur Seefert, c'est-à-dire toute la traduction de *Sylvie* » ; – le 22 octobre 1853, NPI III, p.819 : « J'ai ici la traduction allemande de *Sylvie* traduite très exactement » ; – le 5 novembre 1853, à Maurice Sand, NPI III, p.820 : « On m'a fait une traduction excellente en allemand » ; – le 23 juin 1854, à Franz

allemand une imprégnation aussi diffuse que profonde. C'est dans cette perspective, qui n'est pas celle d'une critique de sources, que j'essaierai ici de faire travailler les catégories de Schiller dans l'œuvre de Nerval.

1. *Sylvie* et les modes lyriques.

Sylvie – « une de mes meilleures nouvelles », dira Nerval dans *Aurélia*⁵ – est une œuvre très consciente des catégories esthétiques dont elle relève. Proust y voyait même « un peu trop d'intelligence⁶ » ; et ce « trop d'intelligence » tient, nous semble-t-il, dans la façon dont le récit, tout entier réflexif, non seulement *implique* sa propre poétique, mais encore *l'explique* en se retournant sur lui-même dans son « Dernier feuillet ».

Une phrase du chapitre XIV semble en effet donner la clé de l'art poétique réalisé par le récit. Au moment où il oppose Adrienne et Sylvie, comme « les deux moitiés d'un seul amour », le narrateur ajoute que

L'une était l'idéal sublime, l'autre la douce réalité⁷

A ce point du récit, où le récit assume une dimension réflexive et critique, chaque motif est investi d'une valeur métapoétique particulièrement insistante ; et l'opposition de Sylvie et d'Adrienne renvoie à l'opposition de deux registres poétiques, ressentis comme à la fois séparés et complémentaires : d'une côté la poésie de l'idéal, représentée par Adrienne ; de l'autre la poésie de la réalité, ou plutôt de la « douce réalité », représentée par Sylvie, « la petite paysanne ».

L'opposition de l'idéal et de la réalité est au cœur de la réflexion esthétique de Schiller, qui déduit de cette opposition fondamentale les trois principaux modes de la poésie sentimentale que sont l'idylle, l'élégie et la satire : – si le poème représente l'idéal comme une réalité, et donc comme un objet de joie, il relève de l'idylle ; – si le poème met l'accent sur l'idéal en tant que celui-ci manque dans la réalité et devient donc objet de tristesse, il relève de l'élégie ; si enfin le poème met l'accent

Liszt, NPI III, p.871 : « j'ai déjà la traduction de *Sylvie* ». Les éditeurs de la Pléiade ont établi que le traducteur de *Sylvie* en allemand est Heinrich Seuffert (et non Seefert) ; son travail n'a pas finalement été publié, comme le souhaitait fortement Nerval.

⁵ *Aurélia*, NPI III, p.735.

⁶ Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Edition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p.240.

⁷ *Sylvie*, NPI III, p.567.

sur la réalité en tant que celle-ci est discordante par rapport à l'idéal, il relève de la satire.

Jouant lui-même de ces catégories, le récit de *Sylvie* propose un art poétique fondamentalement *hybride*. Il relève *à la fois* de l'idylle, dont le personnage de Sylvie donne le code, de l'élégie, qu'il faut rapporter à Adrienne, et de la satire, assumée par le narrateur, qui souligne le divorce de la réalité et de l'idéal, et dont l'ironie (amère), sensible dès les premières pages de la nouvelle, se révèle au grand jour dans les dernières pages du récit. Ces trois modes lyriques, nous le verrons, ne sont pas sur le même plan ; mais ils sont étroitement tressés ensemble, selon un « thyrses » complexe pourrait-on dire⁸, au sein d'une nouvelle dont l'intertextualité foisonnante permet d'identifier les différents modèles génériques que l'écriture dissémine en elle.

1.1. Idyllique Sylvie.

L'idylle est le mode dominant.

Nerval en a pleinement conscience puisque c'est comme une « idylle » qu'il présente son récit au fils de George Sand :

C'est une sorte d'idylle dont votre illustre mère est un peu cause par ses bergeries du Berry⁹.

La référence à l'idylle n'a d'ailleurs pas échappé aux contemporains de Nerval : Gautier, dans un article du *Moniteur* du 25 février 1854, fait de *Sylvie* « une idylle des environs de Paris » digne d'être située « aux lisières des forêts d'Arcadie¹⁰ ». Plus près de nous, Jean Giraudoux voit en Nerval un « Théocrite d'outre-terre¹¹ ».

⁸ L'image du thyrses, venue de Baudelaire, est utilisée par Mallarmé pour désigner l'intrication de la prose et du vers dans le genre du poème en prose :

[...] toute prose d'écrivain fastueux, soustraite à ce laisser-aller en usage, ornementale, vaut en tant qu'un vers rompu, jouant avec ses timbres et encore les rimes dissimulées ; selon un thyrses plus complexe (*La Musique et les Lettres*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, 2003, p.64).

⁹ Lettre à Maurice Sand, 5 novembre 1853, NPI III, p.820.

¹⁰ Théophile Gautier, « *Lorely, – Les Filles du feu* », *Le Moniteur*, 25 février 1854 :

Sylvie, l'œuvre la plus récente de l'écrivain, nous semble un morceau tout à fait irréprochable ; ce sont des souvenirs d'enfance ressaisis à travers ce gracieux paysage d'Ermenonville, sur les sentiers fleuris, le long des rives du lac, au milieu des brumes légères colorées en rose par les rougeurs du matin ; une idylle des environs de Paris, mais si pure, si fraîche, si parfumée, si humide de rosée, que l'on pense involontairement à Daphnis et Chloé, à Paul et Virginie, à ces chastes couples d'amants qui baignent leurs pieds blancs dans les fontaines ou restent assis sur les mousses aux lisières des forêts d'Arcadie ; on dirait un marbre grec légèrement teinté de pastel aux joues et aux lèvres par un caprice du sculpteur.

¹¹ Jean Giraudoux, in *Gérard de Nerval, « Aurélia »*, Introduction de Jean Giraudoux, éditions de la Pléiade, 1927, p.15 :

Nerval est le Théocrite d'outre-terre. Tout ce qu'il y a dans ses nouvelles de pastoral, de poétiquement réel s'éclaire toujours intérieurement d'une lueur, sourde, mais qui arrive, dans notre esprit, à l'emporter sur le

Dans le texte même, la mention de l'idylle est explicite au « Dernier feuillet », dans un passage où le narrateur déplore, sur un mode élégiaque, la disparition de « l'idylle antique » :

Ermenonville ! pays où fleurissait encore l'idylle antique, – traduite une seconde fois d'après Gessner ! tu as perdu ta seule étoile, qui chatoyait pour moi d'un double éclat¹².
Gessner, poète de Suisse alémanique (1730-1788), est l'auteur des *Idylles* (1756, 1772) : si ses bergers et bergères ont des noms grecs renouvelés de Théocrite ou de Longus, Gessner illustre la version précieuse et maniérée de l'idylle, lorsque celle-ci glisse vers la bergerie factice chère au XVIII^e siècle. Son nom, au chapitre XIV, voisine avec celui de Roucher :

Je souris parfois en lisant sur le flanc des granits certains vers de Roucher, qui m'avaient paru sublimes, – ou des maximes de bienfaisance au-dessus d'une fontaine ou d'une grotte consacrée à Pan¹³.
Antoine Roucher (1745-1794), qui mourut guillotiné en même temps qu'André Chénier, est l'auteur des *Mois* (1778) : il s'inscrit dans la tradition de la poésie descriptive ou didactique, qui, avec Virgile, fait partie du modèle de la Géorgique, dont certaines caractéristiques peuvent aisément passer dans le genre de l'idylle. Dans ce même chapitre XIV, deux autres auteurs sont convoqués, qui illustrent encore, à leur façon, le genre idyllique. Il s'agit de Rousseau, et plus précisément du Rousseau de *La Nouvelle Héloïse*, avec l'épisode de Clarens :

Je cherche partout à retrouver mes bosquets de Clarens perdus au nord de Paris, dans les brumes¹⁴.
Et il s'agit encore de Goethe et de son *Werther*, qui se présente comme une variation sentimentale sur le genre de l'idylle :

Je l'appelle quelquefois Lolotte, et elle me trouve un peu de ressemblance avec Werther, moins les pistolets, qui ne sont plus de mode¹⁵.
La multiplicité des références en ce seul chapitre XIV n'est pas seulement le signe de la gamme extrêmement large que recouvre le genre de l'idylle ; elle témoigne aussi de la fabuleuse mémoire intertextuelle du récit de *Sylvie*, et caractérise l'esthétique de la nouvelle, qui brode elle-même, non sans maniérisme (nous y reviendrons), sur les modèles anciens et modernes de l'idylle, en se présentant, très explicitement, comme une sorte de *patchwork* de réminiscences littéraires.

soleil dont leur surface est baignée. Au-dessous de ces couleurs si vives, juste au-dessous, est le domaine où l'on ne voit pas le soleil, c'est-à-dire celui du rêve.

¹² *Sylvie*, XIV, NPI III, p.567.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, NPI III, p.568.

Dans sa forme même, le récit, très condensé et refermé sur lui-même, se présente comme une succession de « petits tableaux », en accord avec l'étymologie du mot « idylle » (de *eidullion*, « petit tableau », diminutif de *eidos*, « forme »). Petit tableau, l'idylle se prête elle-même, en abyme, à l'illustration. Et Nerval, qui mentionne à deux reprises les gravures qui accompagnent *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau¹⁶, a lui-même voulu faire illustrer *Sylvie*. Il s'en ouvre à Maurice Sand, dans la lettre du 5 novembre 1853, en énumérant les différents dessins dont on pourrait orner la nouvelle :

Il y aurait : – *La fête de l'arc* dite du bouquet provincial. – Un banquet rustique dans un temple à demi ruiné avec des barques sur le lac, – une scène de reconnaissance à un bal – une scène chez une vieille tante, où les amoureux se déguisent avec ses habits de noces et ceux de son mari (costumes du temps passé) – une représentation à l'abbaye de Châalis par les demoiselles d'une pension, qui jouent une pièce religieuse, – une scène d'amour dans les bois, un âne et un petit garçon qui suivent – un souper dans une ferme avec un vieux paysan qui chante des gaudrioles. – Voilà les principaux sujets ou du moins vous pourriez choisir là-dedans. Il y a encore une scène de comédiens dans la forêt de Chantilly, une danse de jeunes filles sur le parterre d'un château du temps d'Henry IV etc. J'ajouterai à cela des vues d'Ermenonville, de Mortefontaine et de Dammartin. La nouvelle vous indiquera suffisamment le genre de paysage qui est celui des Watteau et des Lancret. C'est là le genre même, moins sévère que le paysage du Berry, qui donnerait un caractère aux compositions.

« Moins sévères que le paysage du Berry », les tableaux de *Sylvie* ne s'accordent pas seulement avec la « douceur » des paysages du Valois : c'est à une certaine « douceur » de style qu'ils renvoient, elle-même caractéristique du genre en tant que tel. Mais, là aussi, la palette est large, et toutes les nuances sont possibles : les modèles de Lancret, de Watteau (également convoqué au chapitre IV), et de Greuze (convoqué au chapitre VI) ménagent toutes sortes de transitions entre la représentation la plus poétique de la nature et sa représentation la plus réaliste, avec une prédominance pour les genres « moyens », qui, à l'image de Greuze, proposent une représentation mi réaliste mi poétique de la vie rurale.

Si le récit a bien la forme miniaturisée et plastique de l'idylle, il reparcourt aussi tous les *lieux communs* du genre.

Les paysages nervaliens du Valois participent de la tradition du *locus amoenus* : prairies et forêts, grottes et fontaines, toutes hantées par la présence diffuse des dieux antiques, servent de cadre à des conversations amoureuses ou à des

¹⁶ *Sylvie*, VIII, NPI III, p.555 :

Les gravures du livre présentaient aussi les amoureux sous de vieux costumes du temps passé, de sorte que pour moi vous étiez Saint-Preux, et je me retrouvais dans Julie.

Au chapitre IX, le narrateur se rend à la maison de son oncle, où il retrouve, entre autres choses, « toute une série encadrée de gravures de l'*Emile* et de *La Nouvelle Héloïse*, par Moreau » (NPI III, p.556).

méditations philosophiques ou poétiques... Le texte, qui superpose explicitement le Valois et l'Italie¹⁷, peut se lire comme une variation sur le mythe de l'Arcadie, où la Thèbe et la Nonette auraient remplacé l'Alphée ou le Lignon¹⁸.

Au reste, le « chronotope de l'idylle », selon la terminologie de Bakhtine¹⁹, est également très prégnant dans le récit. Le Valois nervalien – « où pendant plus de mille ans a battu le cœur de la France » – est construit mythiquement comme un lieu qui se situerait à la fois hors du temps et hors de l'espace : à l'écart de Paris, difficile d'accès et refermé sur soi, il est aussi préservé de l'Histoire, et il semble assurer la permanence des temps immémoriaux, la transmission des traditions folkloriques, la pureté de l'origine.

L'intrigue elle-même – un « petit parisien » qui revient à son amour d'enfance pour une « petite paysanne » – est conforme aux attentes les plus convenues du genre. Le texte en joue très consciemment, et n'omet pas de mentionner, dans la description de la chambre de Sylvie, la présence d'un « antique trumeau, où se voyait un berger d'idylle offrant un nid à une bergère bleue et rose²⁰ ».

Quant aux scènes qui se succèdent sur cette trame comme autant de « petits tableaux », elles illustrent toutes les scènes canoniques de l'idylle, – où ce n'est que fêtes ou bal, dînette enfantine ou repas de noces, colloque sentimental ou promenades solitaires.

C'est enfin la « philosophie » de l'idylle qui est convoquée et confère son sens apparent à la nouvelle. En invoquant le patronage de Rousseau, Nerval mobilise dans l'intertexte de son propre texte le mythe d'une humanité innocente, en harmonie avec la nature ; et comme Rousseau, il déplore la « corruption » de cet « âge d'or », en mettant en scène une progressive destruction de l'univers idyllique : cette sagesse

¹⁷ *Sylvie*, VIII, NPI III, p.555 :

D'ailleurs les bois de cette contrée sont aussi beaux que ceux de la campagne romaine. Il y a là-bas des masses de granit non moins sublimes, et une cascade qui tombe du haut des rochers comme celle de Terni.

Au chapitre suivant, Nerval souligne au contraire l'impossible acclimatation de la végétation italienne au Valois, à l'exception du « troène de Virgile » :

Non, ces arbustes de la douce Italie ont péri sous notre ciel brumeux. Heureusement le troène de Virgile fleurit encore, comme pour appuyer la parole du maître inscrite au-dessus de la porte : *Rerum cognoscere causas* !

¹⁸ Voir Henri Bonnet, « le mythe arcadien dans *Sylvie* », Actes du colloque de la Sorbonne du 15 novembre 1997, sous la direction d'André Guyaux, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1997, p.69-87. D'autres articles de Henri Bonnet touchent plus ou moins directement à l'idylle chez Nerval ; voir notamment : « Othys, ou Nerval entre les mots et les choses », *Cahiers Gérard de Nerval*, n°3, 1980, p.12-14 ; « Nerval et la fête interrompue », *Cahier de l'Herne*, n°37, 1980, p.139-156 ; « Idyllique Sylvie ou l'astre trompeur d'Aldébaran », *Cahiers Gérard de Nerval*, n°6, 1983, p.2-7.

¹⁹ Voir Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1978, coll. Tel, « Le chronotope du roman-idylle », p.367-383.

²⁰ *Sylvie*, X, NPI III, p.558.

rousseauiste est explicitement rapportée à la figure du père Dodu au chapitre XII du récit. Mais au-delà de Rousseau, l'idylle se charge aussi de toutes les sagesses antiques. Elle porte une méditation sur la mort (*Et ego in arcadia*), très sensible au chapitre IX qui conduit le héros sur la tombe de Rousseau, « vide de ses cendres²¹ ». Elle porte aussi une méditation sur l'être et le paraître, sur l'illusion, sur la frêle distance qui sépare le rêve et la réalité : c'est cette méditation qui confère sa mélancolie particulière au chapitre IV, « Un voyage à Cythère », renouvelé des « Fêtes galantes » de Watteau. Si l'idylle célèbre les actions simples de la vie – comme le boire et le manger qui ont une place essentielle au chapitre VI –, elle ouvre aussi au rêve :

Tant que nous pouvions, nous échappions à la danse pour causer de nos souvenirs d'enfance et pour admirer en rêvant à deux les reflets du ciel sur les ombrages et sur les eaux²².

Mais la nouvelle ne se contente pas de mobiliser les lieux communs de l'idylle. Elle les organise selon une logique qui lui permet d'embrasser toute la gamme des formes que le genre peut revêtir, – de la plus « réaliste » à la plus « idéale ».

L'idylle en effet repose sur un équilibre – par essence instable – entre des éléments de réalité et des éléments d'idéalité. Cet équilibre conditionne la réussite esthétique de l'idylle, qui, pour Boileau notamment²³, se doit de trouver son ton le plus juste entre deux écueils : celui d'un prosaïsme trop grand dans la peinture de la vie pastorale, et celui d'une artificialité excessive dans la poétisation des mœurs rurales.

Cet équilibre semble, un temps, réalisé dans la personne de Sylvie. La petite paysanne présente des signes d'individualité (notamment « sa peau légèrement hâlée »), et des indices d'idéalité (comme « son profil régulier ») qui la renvoient à

²¹ *Sylvie*, IX, NPI III, p.557.

²² *Sylvie*, IV, NPI III, p.546.

²³ Boileau, *Art poétique*, chant II, v.1-37 :

Telle qu'une bergère, au plus beau jour de fête,
De superbes rubis ne charge point sa tête,
Et sans mêler à l'or l'éclat des diamants,
Cueille en un champ voisin ses plus beaux ornements ;
Telle, aimable en son air, mais humble dans son style,
Doit éclater sans pompe une élégante idylle.

L'idylle est ainsi définie comme un genre moyen, qui doit se garder aussi bien de la « pompe » propre aux genres élevés, que du réalisme propre aux genres bas où les bergers parlent « comme on parle au village » (v.17). A l'origine du genre, la tension entre réalisme et préciosité est d'emblée donnée par l'opposition, ou la complémentarité, de Théocrite et de Virgile. Dans la période classique, Fontenelle, dans le *Discours sur la nature de l'Eglogue* (1698), ira plus loin que Boileau dans le refus du réalisme.

l'art grec : dans la lettre à Maurice Sand du 5 novembre 1853, Nerval donne à son héroïne « le type grec », « Minerve souriante et naïve, si cela peut se concevoir », et, à maintes reprises dans la nouvelle, il note la permanence sur son visage d'un « sourire athénien²⁴ ».

L'équilibre entre l'idéal et la réalité, qui donne son rayonnement propre à l'idylle, est surtout sensible au chapitre VI, « Othys ». La réalité y est celle de l'humble chaumière de la tante ; et la vie quotidienne est représentée dans sa simplicité rustique, avec notamment la mention des mets qui composent le repas et qui sont autant d'indices du code générique que convoque la scène : « du lait », « du pain bis » et « du sucre », avec des « fraises » et « quelques poignées de cerises et de groseilles », – avant que la tante y ajoute – en descendant d'un degré dans le prosaïsme – « une tranche de lard frite avec des œufs ». Le prosaïsme est cependant constamment relevé dans un mouvement de poétisation générale. Cette élévation du registre stylistique est très finement thématisée dans le texte, où l'on remarque une opposition, dans l'organisation de l'espace, entre le bas et le haut, – celui-ci étant dévolu au rêve et à « l'idéal », quand celui-là est réservé à la « réalité ». Le mouvement de poétisation de la scène se confond par ailleurs, toujours en abyme, avec le déguisement même de Sylvie, qui change la « petite paysanne » en une « fée » – « la fée des légendes éternellement jeunes ». Il culmine avec la mention du « cantique de l'Ecclésiaste », qui vaut comme le modèle par excellence de la poésie sublime. Le mouvement du chapitre VI est ainsi très remarquable en ce qu'il parcourt à lui seul tous les registres de l'idylle : son registre « bas », au début du chapitre ; son registre « élevé » à la fin du chapitre, placée sous le signe de la poésie biblique ; son registre « moyen » qui, à la mi-temps du chapitre, se reconnaît dans la référence à Greuze (« Elle avait l'air de l'accordée de village de Greuze²⁵ ») : comme la peinture de Greuze, l'écriture nervalienne, à ce moment du texte, *marie ensemble* une

²⁴ *Sylvie*, XIV, NPI III, p.568 : « Le sourire athénien de Sylvie illumine ses traits charmés. » La mention du « sourire athénien » constitue un *leitmotiv* savamment modulé tout au long du récit. Cf, *Ibid*, IV, p.546 : « sous l'orbite arquée de ses sourcils, son sourire, éclairant tout à coup des traits réguliers et placides, avait quelque chose d'athénien. J'admirais cette physionomie digne de l'art antique au milieu des minois chiffonnés de ses compagnes » ; VIII, p.554 : « son œil noir brillait toujours du sourire athénien d'autrefois » ; p.555 : « Vous êtes une nymphe antique qui vous ignorez » ; IX, p.558 : « Le regard enchanté de Sylvie, ses courses folles, ses cris joyeux, donnaient autrefois tant de charme aux lieux que je viens de parcourir » ; X, p.558 : « son œil étincelait toujours dans un sourire plein de charme, mais l'arc prononcé de ses sourcils lui donnait par instants un air sérieux » ; et XIII, NPI III, p.564 : « je la plaçais désormais comme une statue souriante dans le temple de la Sagesse ». Dans la lettre à Maurice Sand du 5 novembre 1853, Sylvie est comparée à une « Minerve souriante et naïve » (NPI III, p.820).

²⁵ *Sylvie*, VI, NPI III, p.549-552.

représentation prosaïque de la réalité rustique et son idéalisation poétique, – en s'autorisant à partir de ce cet équilibre, un double écart, – soit du côté de la réalité et de son registre le plus « humble », – soit du côté de l'idéal et de son registre le plus « sublime ».

Cette tension entre l'idéal et la réalité, qui est interne au chapitre VI, joue de la même façon à l'échelle de la nouvelle entière.

Le chapitre IV, par exemple, met l'accent sur l'idéal. Le modèle n'est plus alors celui de Greuze, trop « réaliste » ; mais celui de Watteau, qui tire le genre de l'idylle, vers la forme, plus « poétique », de la « fête galante ». La représentation se fait plus précieuse. Elle se fait aussi plus mélancolique, – l'idylle ne témoignant plus ici d'un idéal réalisé, mais d'un idéal en train de s'abstraire de la réalité en quelque sorte, – à l'image de ce cygne qui, dans la scène, prend son envol « vers les dernières lueurs du soleil²⁶ ».

Le chapitre XII, « Le père Dodu », accentue au contraire le versant réaliste de l'idylle, qui tombe alors dans le « roman rustique ». La scène est celle d'un « paysan qui chante des gaudrioles à table », selon le titre de l'illustration prévue par Nerval, qui s'accorde avec le texte lui-même :

Le père Dodu se mit à entonner un air à boire ; on voulut en vain l'arrêter à un certain couplet scabreux que tout le monde savait par cœur.

Comme au chapitre VI, la vie rustique est décrite dans sa réalité la plus « humble » : on mange une « soupe à l'oignon » (« La soupe à l'oignon répandait au loin son parfum patriarcal »), et on cause autour d'« un flacon de *ratafiat* de Louvres ». Le genre de la scène pourrait être encore celui de Greuze, d'autant qu'on y apprend que Sylvie est bien « l'accordée de village », promise au « frère de lait » du petit parisien. Mais la description relève davantage du réalisme des romans du XIX^e siècle : la précision est quasi ethnographique lorsque Nerval évoque les différents métiers du père Dodu, ou lorsqu'il mentionne les croyances et les superstitions populaires :

On avait longtemps reproché au père Dodu la possession de quelques secrets bien innocents, comme de guérir les vaches avec un verset dit à rebours et le signe de croix figuré du pied gauche [...].

Même le patois – « *l'ieau* », « la *bête* est *nayée* » – fait l'objet d'une transcription fidèle, en style direct. A ce moment du texte, Sylvie elle-même, soucieuse de « songer au solide²⁷ », a bien changé : on la sait déjà gantière ; elle sera bientôt pâtissière auprès du « grand frisé », mariée et mère de famille. La « corruption »

²⁶ *Sylvie*, IV, NPI III, p.546.

²⁷ *Sylvie*, XI, NPI III, p.562.

alléguée par le personnage du récit (« Père Dodu, vous savez trop bien que l'homme se corrompt partout²⁸ ») n'est pas seulement un rappel de la pensée de Rousseau ; elle est aussi, du point de vue générique, l'indice d'une dégradation de l'idylle dans le réalisme du « roman rustique », lui-même intégré dans un « roman d'apprentissage ».

On mesure ainsi la complexité de l'esthétique de *Sylvie* : sous la catégorie générale de l'idylle, elle rassemble toute une gamme générique allant du roman rustique, renouvelé de George Sand, à la bergerie rococo ou précieuse, issue « d'une époque où le naturel était affecté²⁹ », en passant par toute la série des genres « moyens » de la Pastorale, – à laquelle *Sylvie* est attachée par son nom même, emprunté à Théophile de Viau, comme Nerval le rappelle dans *Angélique*³⁰.

1.2. Elégiaque Adrienne.

De l'idylle à l'élégie, le passage se fait sans heurt. L'idylle, en effet, comporte en elle-même une dimension mélancolique fondamentale qui la prédispose à glisser dans l'élégie. Car, si l'idylle célèbre un accord de la réalité et de l'idéal, non seulement, selon Schiller, elle le limite à la vie pastorale, en elle-même inadéquate à représenter pleinement l'idéal, mais encore elle le rejette dans un passé révolu ou mythique : l'idylle se conjugue, nostalgiquement, au passé, et sa réalité apparaît, dans l'après coup, comme une recreation imaginaire. La mélancolie, ainsi sous-jacente dans l'idylle, peut aisément venir au-devant de la scène dans l'élégie : « en longs habits de deuil³¹ », celle-ci déplore la perte de l'idéal, qui s'est retiré de la réalité.

²⁸ *Sylvie*, XII, NPI III, p.562-564.

²⁹ *Sylvie*, XIV, NPI III, p.567.

³⁰ *Angélique*, NPI III, p.512, à propos du nom de Sylvain :

C'est un nom très commun dans cette province, – le féminin est le gracieux nom de Sylvie, – illustré par un bouquet de bois de Chantilly, dans lequel allait rêver si souvent le poète Théophile de Viau.

Nerval avait également évoqué Théophile de Viau dans *La Bohême galante* et les *Petits Châteaux de Bohême*. Cf. NPI III, p.404, à propos de Théophile Gautier :

Il s'en allait rejoindre, peu à peu, son pseudonyme, Théophile de Viau, dont vous avez décrit les amours panthéistes, – par le chemin ombragé de l'*Allée de Sylvie*.

Théophile de Viau a écrit *La Maison de Sylvie* vers 1620. Les éditeurs de la Pléiade rappellent que Théophile Gautier a consacré une étude sur Théophile de Viau, reprise dans *Les Grottesques* (1844).

³¹ Boileau, *Art poétique*, chant II, v.38-40 :

D'un ton un peu plus haut, mais pourtant sans audace,
La plaintive élégie, en longs habits de deuil,
Sait, les cheveux épars, gémir sur un cercueil.

Dans *Sylvie*³², l'élégie accompagne l'idylle, comme la religieuse accompagne la petite paysanne : l'une semble l'ombre portée de l'autre, et le récit glisse de l'une à l'autre, non par oppositions, mais par un jeu, proprement musical, de modulations ou de contrepoint.

C'est Adrienne en effet qui, tout au long du récit, tient la note élégiaque.

Son ascendance princière³³ la dispose à figurer, métapoétiquement, un registre poétique plus élevé que celui qui est attaché à la petite paysanne. Aux chapitres II et VII, elle est associée aux modèles de Dante et de Pétrarque, qui seront également convoqués dans *Aurélia*³⁴. Le chapitre II, qui commence par l'évocation d'une simple ronde enfantine et se termine par une allusion à Dante, figure bien cette « élévation » du registre poétique. Celle-ci est encore accusée au chapitre VII, où le motif du chant, qui relie Adrienne à Sylvie, n'est plus illustré par une chanson populaire, mais par un air appelant une diction plus savante³⁵, et qui sera identifié au chapitre XI comme étant un air « sublime » de Porpora. Alors que, du côté de la « douce réalité », Sylvie semble renvoyer seulement à une esthétique du « joli » (« Est-ce que c'est joli ? » dit Sylvie), Adrienne, du côté de l'idéal, est attachée à une esthétique du « sublime »³⁶.

L'idéalisation de la figure d'Adrienne va de pair avec ce qu'Yves Bonnefoy nommerait son *excarnation*³⁷. Celle-ci va croissante tout au long de la nouvelle.

³² Sur l'élégie dans *Sylvie*, voir Jean-Marie Seillan, « *Sylvie* et la tradition élégiaque », in *Aspects du lyrisme du XVI^e au XIX^e siècle. Ronsard, Rousseau, Nerval*, actes du colloque organisé par M.-H. Cotoni, J. Rieu et J.-M. Seillan, 1997, Publications de la Faculté des Lettres, arts, et sciences humaines de Nice, n°42, 1998, p.165-182.

³³ *Sylvie*, II, NPI III, p.542 : « C'était, nous dit-on, la petite-fille de l'un des descendants d'une famille alliée aux anciens rois de France ; le sang des Valois coulait dans ses veines. »

³⁴ *Sylvie*, II, NPI III, p.542 : « Elle ressemblait à la Béatrice de Dante qui sourit au poète errant sur la lisière des saintes demeures ». On trouve une autre mention de Pétrarque au chapitre VII, NPI III, p.552. Au début d'*Aurélia*, Nerval se réclame également de « *La Divine Comédie* du Dante » (NPI III, p.695), et il évoque à côté de Béatrix, le nom de Laure : « Je me suis fait une Laure ou une Béatrix d'une personne ordinaire de notre siècle ». Il y a toutefois une différence entre *Sylvie* et *Aurélia* : dans *Sylvie*, l'élégie est sous-jacente, contenue sous la grâce apparente de l'idylle ; au contraire, elle envahit toute la scène dans *Aurélia*, qui peut apparaître comme un long *thrène* élégiaque.

³⁵ *Sylvie*, VII, NPI III, p.553 :

sa voix avait gagné en force et en étendue, et les fioritures infinies du chant italien brodaient de leurs gazouillements d'oiseau les phrases sévères d'un récitatif pompeux.

³⁶ *Sylvie*, V, NPI III, p.548 :

Indifférente aux souvenirs du philosophe genevois, elle cherchait çà et là les fraises parfumées, et moi, je lui parlais de *La Nouvelle Héloïse*, dont je récitais par cœur quelques passages. « Est-ce que c'est joli ? dit-elle. – C'est sublime [...]. »

³⁷ Voir Yves Bonnefoy, « la poétique de Nerval », étude reprise dans *La Vérité de parole*, Mercure de France, 1988. Pour Yves Bonnefoy, Sylvie et Adrienne-Aurélia incarnent deux tendances poétiques opposées : d'un côté « la présence », de l'autre « l'image », – d'un côté une visée de l'Un immanent, donné dans la plénitude du sensible, de l'autre une visée de l'Un troublée par l'imaginaire et le langage. On notera que cette opposition n'est pas sans rapport avec celle du « naïf » et du

Alors qu'au chapitre II un baiser a semblé attester, malgré la théâtralité croissante de la scène, de la réalité sensible d'Adrienne, celle-ci n'est bientôt plus qu'une « image » (« image [...] d'un amour impossible et vague »), – un « mirage » (« mirage de la gloire et de la beauté, adoucissant ou partageant les heures des sévères études »), – et, bien avant que la nouvelle n'énonce la réalité de sa mort, déjà un « fantôme » (« fleur de la nuit éclosse à la pâle clarté de la lune, fantôme rose et blond glissant sur l'herbe verte à demi baignée de blanches vapeurs³⁸ »). La disparition d'Adrienne vaut comme la disparition de l'idéal, et, comme telle, elle ouvre au registre de l'élégie au sens propre.

Dans *Sylvie*, où Nerval se souvient sans doute du mode de composition musicale propre à Wagner³⁹, l'air élégiaque est en quelque sorte le *leitmotiv* d'Adrienne : il permet de suggérer *musicalement* sa présence, même lorsque l'héroïne n'est pas directement nommée dans le texte.

Il en est ainsi au chapitre IX, où le registre élégiaque, en prenant le pas sur le registre idyllique, trahit, sous le souvenir de Sylvie, la permanence du souvenir d'Adrienne. Le retour sur les lieux autrefois aimés est en tout cas un retour sur les lieux communs de l'élégie. On reconnaît ses thèmes caractéristiques : la déploration du temps qui passe, l'espérance en la pérennité de l'œuvre, l'insensibilité de la nature aux maux humains ; on reconnaît aussi ses tours privilégiés, comme cette série d'interrogations revenues de Villon (« Où sont les neiges d'antan ? »), et déjà repris par Nerval lui-même dans les *Odelettes* (« Où sont nos amoureuses ? ») :

Là, tout enfant, j'ai vu des fêtes où les jeunes filles vêtues de blanc venaient recevoir des prix d'étude et de sagesse. Où sont les buissons de roses qui entouraient la colline ? L'égantier et le framboisier en cachent les derniers plants, qui retournent à l'état sauvage. – Quant aux lauriers, les a-t-on coupés, comme le dit la chanson des jeunes filles qui ne veulent plus aller au bois ? Non, ces arbustes de la douce Italie ont péri sous notre ciel brumeux. Heureusement le trône de Virgile fleurit encore, comme pour appuyer la parole du maître inscrite au-dessus de la porte : *Rerum cognoscere causas !* – Oui, ce temple tombe comme tant d'autres, les hommes oublieux ou fatigués se détourneront de ses abords, la nature indifférente reprendra le terrain que l'art lui disputait ; mais la soif de connaître restera éternelle, mobile de toute force et de toute activité⁴⁰ !

« sentimental » que nous faisons jouer ici. Sur Nerval et Bonnefoy, voir Gisèle Seginger, *Nerval au miroir du temps. Les Filles du Feu, Les Chimères*, Ellipses, 2004.

³⁸ *Sylvie*, II et III, NPI III, p.542-543.

³⁹ Dans une lettre au Docteur Emile Blanche, du 30 juin 1854, Nerval souligne lui-même le lien entre sa propre pensée de l'art et la doctrine de Wagner, NPI III, p.877 :

mes théories, que je n'expose pas souvent, se rapportent assez à celles de Richard Wagner.

⁴⁰ *Sylvie*, IX, NPI III, p.557.

Mais, comme pour l'idylle, la nouvelle ne se contente pas d'illustrer les lieux communs de l'élégie ; elle parcourt toute la gamme élégiaque, en instaurant une série de gradations qui va du sentiment simplement « triste » au sentiment « sublime ». Cette opposition du « triste » et du « sublime » est mise en scène dans le dialogue qui oppose le narrateur et Sylvie au chapitre XI à propos de l'air chanté par Adrienne au chapitre VII :

Elle répéta les paroles et le chant après moi :

Anges, descendez promptement

Au fond du purgatoire !...

“C'est bien triste ! me dit-elle.

– C'est sublime... Je crois que c'est du Porpora, avec des vers traduits au XVI^e siècle

– Je ne sais pas”, répondit Sylvie.

Le « triste », auquel est sensible la petite paysanne (qui pleure à plusieurs endroits du récit⁴¹), relève du genre *larmoyant*, cher au XVIII^e siècle ; alors que le « sublime », auquel songe le narrateur, élève le registre générique, le *romantise* en quelque sorte, en faisant du deuil élégiaque le deuil infini de l'idéal en tant que tel. Ce degré suprême de l'élégie ouvre *Sylvie* sur *Aurélia* : alors que la perte est encore limitée dans *Sylvie*, elle est dans *Aurélia* essentialisée (« Une dame que j'avais aimée longtemps et que j'appellerai du nom d'Aurélia était perdue pour moi⁴² »), et élargie à tous les champs de l'expérience du sujet, jusqu'à revêtir une dimension véritablement apocalyptique. L'élégie, contenue sous la grâce apparente de l'idylle dans *Sylvie*, envahit ainsi toute la scène dans *Aurélia*⁴³, qui, du point de vue générique, peut se lire comme long thrène élégiaque, voué à une déploration sans fin.

Sylvie enfin réfléchit sur la dégénérescence possible de l'élégie, quand la plainte que celle-ci exprime, au lieu de renvoyer au cœur, semble soudain forcée, factice, trop « littéraire » ou rhétorique. Le risque de facticité qui menace l'élégie, déjà dénoncé par Boileau par exemple⁴⁴, est mis en scène au chapitre XI, lorsque le

⁴¹ Les larmes de Sylvie sont évoquées au chapitre II, NPI III, p.542 :

Quand je revins près de Sylvie, je m'aperçus qu'elle pleurait.

De même, au chapitre X, alors que Sylvie apprend au héros la mort de la tante, NPI III, p.560 :

Elle soupirait et pleurait, si bien que je ne pus lui demander par quelle circonstance elle était allée à un bal masqué [...]

La tante aussi pleure au chapitre VI, NPI III, p.551 :

“Ô mes enfants !” dit-elle, et elle se mit à pleurer, puis sourit à travers ses larmes.

Ainsi que le personnage principal au chapitre VIII, NPI III, p.555

Je me jetai à ses pieds ; je confessai en pleurant à chaudes larmes mes irrésolutions, mes caprices [...].

⁴² *Aurélia*, NPI III, p.695-696.

⁴³ Au chapitre I 6 d'*Aurélia*, un jardin se transforme en cimetière. On pourrait lire dans cette transformation l'indice d'une sorte de résolution de l'idylle dans l'élégie, sensible aussi dans la modulation qui conduit de *Sylvie* à *Aurélia*.

⁴⁴ Boileau, *Art poétique*, chant II, v.45-57 :

sujet se découvre incapable de dire ce qu'il a « dans le cœur », et éprouve douloureusement combien la parole du cœur est elle-même toujours déjà investie par la littérature :

La route était déserte ; j'essayai de parler des choses que j'avais dans le cœur, mais, je ne sais pourquoi, je ne trouvais que des expressions vulgaires, ou bien tout à coup quelque phrase pompeuse de roman, – que Sylvie pouvait avoir lue. Je m'arrêtais alors avec un goût tout classique, et elle s'étonnait parfois de ces effusions interrompues⁴⁵.

Plus généralement, cette métamorphose du sentiment « sincère », qui convient à l'élégie véritable, en sentiment factice, qui renvoie la littérature à la conscience de sa propre rhétorique, est à l'œuvre dans le passage qui conduit, à travers la nouvelle, d'Adrienne à Aurélie : la comédienne remplace la religieuse, l'amour se change en comédie de l'amour, et la parole du cœur se travestit dans le théâtre.

En se théâtralisant, l'élégie affiche sa propre rhétorique, qui apparaît comme telle au chapitre XIV. On reconnaît deux caractéristiques du genre : l'appel aux cœurs sensibles d'une part (« mais bien des cœurs me comprendront ») ; et, d'autre part, la revendication, sur le mode feint de l'excuse, de cette « savante négligence » (« sans beaucoup d'ordre ») qui convient au genre de la lamentation :

Telles sont les chimères qui charment et égarent au matin de la vie. J'ai essayé de les fixer sans beaucoup d'ordre, mais bien des cœurs me comprendront⁴⁶.

Le « beau désordre » ici invoqué, s'il est dicté par l'émotion, est en réalité prescrit par la loi du genre, qui exhibe ses conventions. C'est qu'à ce moment du texte, l'élégie, comme l'idylle, se voient marquées d'ironie, – et par là subsumées dans la satire.

1.3. Le mode satirique et la voix narrative.

Le mode satirique apparaît en effet au grand jour dans le « Dernier feuillet ».

Il est en réalité sensible dès les premières lignes de la nouvelle dans l'ironie avec laquelle le narrateur se représente « en grande tenue de soupirant », et brosse le

Je hais ces vains auteurs dont la muse forcée
M'entretient de ses feux, toujours froide et glacée ;
Qui s'affligent par art, et, fous de sens rassis,
S'érigent pour rimer en amoureux transis.
Leurs transports les plus doux ne sont que phrases vaines,
Ils ne savent jamais que se charger de chaînes,
Que bénir leur martyr, adorer leur prison,
Et faire se quereller les sens et la raison.
[...]
Il faut que le cœur seul parle dans l'élégie.

⁴⁵ *Sylvie*, XI, NPI III, p.561.

⁴⁶ *Sylvie*, XIV, NPI III, p.567.

tableau de « l'époque étrange » du Romantisme de 1830⁴⁷. Mais l'ironie est alors presque imperceptible, ou du moins elle n'est pas encore identifiable : elle agit sans être reconnue. Elle ne se révèle qu'au « Dernier feuillet », quand le lecteur prend soudain conscience de l'écart temporel (de vingt ans) qui sépare le temps de la narration et le temps raconté, alors que la narration donnait jusque-là l'impression d'une proximité beaucoup plus immédiate avec l'histoire. En assumant la distance critique – « Telles sont les chimères qui charment et égarent au matin de la vie » –, le « Dernier feuillet » révèle l'ironie, et celle-ci, rétrospectivement (musicalement), modalise le récit tout entier⁴⁸.

L'ironie, dans ce « Dernier feuillet », peut être directe. Elle est sensible dans la représentation que le narrateur donne de lui-même : un narrateur vieilli, plus ou moins revenu de ses illusions, conscient de ce que ses rêves de jeunesse ont emprunté à un Romantisme maintenant daté. C'est surtout le registre de l'idylle qui fait les frais de cette ironie. Le narrateur se représente comme un Werther déchu et anachronique, auprès d'une Sylvie désormais mariée et mère de famille :

Je l'appelle quelquefois Lolotte, et elle me trouve un peu de ressemblance avec Werther, moins les pistolets, qui ne sont plus de mode.

L'édredon dans lequel il dort « chaudement » à l'*Image Saint-Jean* – « On y dort chaudement sous l'édredon, qui est d'usage dans ce pays » – est le symbole de son nouveau statut : il n'est plus le « *Seigneur poète*⁴⁹ » qui accompagnait Aurélie au temps du Romantisme, mais un simple touriste, soucieux d'un peu de confort, appréciant le bon air « qu'on respire sur ces plateaux⁵⁰ ». Dans l'ancien monde de l'idylle, tout marque maintenant l'écart entre l'idéal et la réalité, et de cet écart résulte la satire au sens strict.

Mais l'ironie peut être aussi indirecte. Il faut alors l'entendre dans la façon dont le texte force sa diction, en soulignant lui-même l'artificialité de son style, emprunté et anachronique : « Qu'on me pardonne ce style vieilli », note le narrateur. De fait,

⁴⁷ *Sylvie*, I, NPI III, p.537 et 538.

⁴⁸ Sur l'ironie dans *Sylvie*, voir Gabrielle Chamarat-Malandain, « *Sylvie*, Dernier feuillet » in *Le Rêve et la vie*, Actes du colloque organisé par la Société des Etudes Romantiques, 18 janvier 1986, CDU / SEDES, 1986, p.187-196, article repris dans *Nerval, réalisme et invention*, Paradigme, coll. « Références », Orléans, 1997, p.79-90. Et Anne Rossini, « L'Ironie dans *Sylvie* », *L'Information littéraire*, avril-juin 2002, p.12-22.

⁴⁹ *Sylvie*, XIII, NPI III, p.566.

⁵⁰ *Sylvie*, XIV, NPI III, p.568.

dans les premiers paragraphes du chapitre XIV, la période est nombreuse ; le style orné ; l’apostrophe aux noms de lieu rappelle Lamartine ou Chateaubriand ; au point que le texte doit se comprendre comme la parodie d’une certaine prose lyrique élégiaque dont le narrateur magnifie une dernière fois l’envoûtement, et dont il moque implicitement l’enflure rhétorique :

Ermenonville ! pays où fleurissait encore l’idylle antique, – traduite une seconde fois d’après Gessner ! tu as perdu ta seule étoile, qui chatoyait pour moi d’un double éclat. Tour à tour bleue et rose comme l’astre trompeur d’Aldébaran, c’était Adrienne ou Sylvie, – c’étaient les deux moitiés d’un seul amour. L’une était l’idéal sublime, l’autre la douce réalité. Que me font maintenant tes ombrages et tes lacs, et même ton désert ? Othys, Montagny, Loisy, pauvres hameaux voisins, Châalis, – que l’on restaure, – vous n’avez rien gardé de tout ce passé !

Les fils de l’idylle et de l’élégie, qui se croisaient tout au long du récit sans se rejoindre, sont ainsi finalement noués ensemble dans la satire, qui, au finale du texte, frappe d’ironie et le monde de la « douce réalité » et celui de « l’idéal sublime », – l’univers de Sylvie et l’univers d’Adrienne, – tous deux également perdus (« tu as perdu ta seule étoile... ») au regard de la réalité décevante du narrateur.

En s’achevant, l’œuvre est une dernière fois figurée en abyme dans l’évocation de « ces petits livres si courts » que Sylvie et le narrateur sont occupés à lire :

Nous lisons quelques poésies ou quelques pages de ces livres si courts qu’on ne fait plus guère⁵¹.

Mais en convoquant l’œuvre, l’ironie la révoque. En portant le « Je » au-devant de la scène, elle interrompt l’illusion. Si bien que *Sylvie*, dans ce jeu de réflexivité infinie qui fait d’elle une « poésie de la poésie⁵² », peut apparaître comme l’œuvre la plus authentiquement « ironique », dans le sens allemand, du romantisme français.

A cette réserve près que la folie est, chez Nerval, l’autre face, immédiatement réversible, de la souveraineté absolue de l’esprit qu’affiche l’ironie. Et c’est cette autre face, tragique et non plus ironique, qui se dévoile dans les dernières lignes du récit, avec l’annonce « oubliée » – « J’oubliais de dire... » – de la mort d’Adrienne.

⁵¹ *Sylvie*, NPI III, p.568.

⁵² Selon Friedrich Schlegel, l’ironie apparaît comme une « poésie de la poésie ». Le fragment 238 de l’*Athenaeum* commente parfaitement la lecture que j’ai proposée de *Sylvie*. Voir Ph. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, *L’Absolu littéraire*, Seuil, 1978, p.132 :

Il y a une poésie tout entière occupée du rapport de l’idéal et du réel, et qui par analogie avec la terminologie philosophique devrait être nommée poésie transcendante. Elle commence comme satire avec la différence absolue de l’idéal et du réel, flotte comme élégie entre les deux, et se termine comme idylle avec leur identité absolue. Mais de même qu’on n’accorderait guère de valeur à une philosophie transcendante qui ne serait pas critique, qui ne présenterait pas, avec le produit, l’élément producteur, [...], de même cette poésie [...] devrait dans chacune de ses présentations se présenter aussi elle-même, et être partout à la fois poésie et poésie de la poésie.

2. Le « naïf », le « sentimental », et la modernité.

En *tissant ensemble* – pour reprendre une autre métaphore que le texte propose de lui-même⁵³ – les trois fils de l'idylle, de l'élégie et de la satire, l'œuvre déconstruit les codes de la « poésie sentimentale ». Elle peut ainsi, dans un ultime retour sur elle-même, prendre conscience de l'écart, irréductible, qui la sépare de la « poésie naïve ».

Car, lorsque *Sylvie* prend place dans *Les Filles du feu*, Nerval lui adjoint *Chansons et légendes du Valois*, mettant ainsi en regard l'une de l'autre d'un côté la « poésie sentimentale », représentée par *Sylvie*, de l'autre la « poésie naïve », représentée par *Chansons et légendes du Valois*.

Dans le diptyque ainsi constitué, où les *Chansons et légendes du Valois* n'ont pas une existence autonome mais apparaissent comme une sorte de supplément à *Sylvie*, tout, en effet, semble renvoyer les chansons du Valois à une forme de *naïveté*. Non pas seulement parce qu'elles touchent au *natal*, et à ce que l'enfance a de plus intérieur en chacun (« j'ai été bercé avec cet air-là », dit Nerval dans *Angélique*⁵⁴) ; mais encore, parce qu'elles représentent une poésie qui *est au monde*, – une poésie *incarnée*, – liée à une terre et à une voix, et tirant sa fraîcheur propre, non de l'art, mais d'un sentiment immédiat de la langue. Nerval évoque ainsi le « français si naturellement pur⁵⁵ » des chansons; il relève jusque dans leur syntaxe les marques d'une oralité qui leur est pour ainsi dire consubstantielle, – comme ces « liaisons de fantaisie » (« j'ai z'un coquin de frère⁵⁶ ») qui heurtent les censeurs lettrés ; il note avec attention les qualités propres de la voix à laquelle elles restent intimement liées, parce qu'elles ne sont pas un texte écrit, mais une parole vive, qui se soutient seulement du temps musical qui préside à son énonciation.

A l'autre versant du diptyque, le texte de *Sylvie* est empreint d'une *sentimentalité*, sensible dans le geste, mélancolique, par lequel il tente de se ressaisir de la *naïveté* perdue des chansons du Valois.

⁵³ Rae Beth Gordon, « Dentelle : métaphore du texte dans *Sylvie* », *Romanic Review*, LXXIII, 1982, p.64.

⁵⁴ *Angélique*, NPI III, p.485, 489 ; cf. *Chansons et légendes du Valois*, NPI III, p.569.

⁵⁵ *Sylvie*, II, NPI III, p.541.

⁵⁶ *Chansons et légendes du Valois*, NPI III, p.569.

Celles-ci, on l'a dit, constituent la trame profonde sur laquelle s'écrit la nouvelle ; et on a remarqué que chaque fois que le texte cite une chanson, la chanson semble mettre en abyme le texte qui l'accueille : ainsi de la chanson d'Adrienne, au chapitre II, qui raconte « les malheurs d'une princesse enfermée dans sa tour par la volonté d'un père qui la punit d'avoir aimé⁵⁷ », et semble préfigurer le destin de l'héroïne; ou encore de la chanson *A Dammartin l'y a trois belles filles*, citée au chapitre XII, où l'on peut lire la trame de l'intrigue amoureuse de la nouvelle.

Pourtant, entre la chanson et sa relève dans la prose de *Sylvie*, un écart existe, qui se creuse progressivement, pour finalement se révéler comme une fracture irréductible. Au contact de la *naïveté* des chansons, la prose nervalienne ne se contente pas de devenir elle-même chantante, et « enchantée », comme on l'a dit souvent ; elle se révèle aussi toujours trop *littéraire*, trop maniérée, – trop *phrasée*, comme l'air d'opéra que « *phrase* » Sylvie au chapitre XI du récit :

“[...] Alors chantez-moi la chanson de la belle fille enlevée au jardin de son père, sous le rosier blanc. – On ne chante plus cela. – Seriez-vous devenue musicienne ? – Un peu. – Sylvie, Sylvie, je suis sûr que vous chantez des airs d'opéra ! – Pourquoi vous plaindre ? – Parce que j'aimais les vieux airs, et que vous ne saurez plus les chanter.”

Sylvie modula quelques sons d'un grand air d'opéra moderne... Elle *phrasait*⁵⁸ !

Le *phrasé* de la petite paysanne, qui prive le chant de sa naïveté première, renvoie au *phrasé* de l'écriture nervalienne elle-même, qui, en cherchant à retrouver en elle la langue du Valois, prend conscience de sa préciosité et de son maniérisme. Au reste, Nerval, en composant *Sylvie*, se rend compte lui-même que la perfection à laquelle il tend – « il vaut mieux que ce soit mieux », écrit-il⁵⁹ –, au lieu de restituer à sa phrase les caractères de la « naïveté », accuse au contraire l'artificialité de son style : « je perle trop », écrit-il à Victor de Mars⁶⁰.

Si les deux volets du diptyque que constituent *Sylvie* et *Chansons et légendes du Valois* instaurent bien un espace d'échos, celui-ci, finalement, au lieu d'unir à l'unisson chanson et écriture, dans un accord qui restituerait à la poésie la plénitude « naïve » du sensible, fait au contraire résonner entre l'une et l'autre un vide central, à partir duquel tout un travail négatif se déploie dans chacun des deux volets du diptyque. Dans *Sylvie*, la prose, en se faisant précieuse, s'évide de la présence en elle

⁵⁷ *Sylvie*, II, NPI III, p.541.

⁵⁸ *Sylvie*, XI, NPI III, p.560.

⁵⁹ Lettre à François Buloz ou à Victor de Mars, 4 août 1852, NPI III, p.790.

⁶⁰ Lettre à Victor de Mars, 29 juillet 1853, NPI III, p.806 : « La seule hâte me fait travailler, comme toujours. Sinon, je *perle* trop. »

du chant qu'elle cherche à capter. Dans *Chansons et légendes du Valois*, la poésie populaire, parce qu'elle est menacée de disparition et se dérobe à la mémoire de l'écriture⁶¹, revêt une forme d'existence pour ainsi dire *fantomatique*, qui la soustrait à la prise du recueil :

Aujourd'hui, je ne puis arriver à les compléter, car tout cela est profondément oublié ; le secret en est demeuré dans la tombe des aïeules⁶².

Dans ce nouvel accord, tout entier négatif, de la chanson et de l'écriture, Nerval, cette fois, se sépare de Schiller. Car pour Schiller, la « poésie naïve » a une existence toujours actuelle, qui fait qu'elle peut s'incarner par exemple en Goethe. Pour Nerval au contraire, la possibilité du « naïf » semble s'être irrémédiablement éloignée, ou avoir toujours déjà manqué. C'est seulement sur le mode d'une hantise que les chansons accompagnent la prose. Et dans cette hantise, s'ouvre, à travers Nerval, la fracture de la modernité.

Jean-Nicolas Illouz
Université Paris 8

⁶¹ Voir Jean-Nicolas Illouz, « Nerval : langue perdue, prose errante (à propos des *Chansons et Légendes du Valois*) », *Sorgue*, n°4, 2002, p.73-87.

⁶² *Chansons et légendes du Valois*, NPI III, p.569.