



HAL
open science

Une théorie critique du Romantisme: Sylvie de Nerval

Jean-Nicolas Illouz

► **To cite this version:**

Jean-Nicolas Illouz. Une théorie critique du Romantisme: Sylvie de Nerval. Jacques Neefs, Christine Montalbetti. Le Bonheur de la littérature: variations critiques pour Béatrice Didier, Presses Universitaires de France, 2005, 10.3917/puf.neef.2005.01.0219 . hal-03700098

HAL Id: hal-03700098

<https://hal.science/hal-03700098>

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.

Une théorie critique du Romantisme :
Sylvie de Nerval

Dans la réception diffuse de l'œuvre de Nerval, une imagerie s'est longtemps imposée, qui faisait de Nerval un écrivain « hors du temps », – à la fois attardé du XVIII^e siècle français, et précurseur du Surréalisme : « Dans le Romantisme, qu'il traverse, et auquel il paraît déjà étranger, Gérard de Nerval semble une apparition », notait par exemple Pierre Jean Jouve, pour qui l'œuvre de Nerval est « à la fois en avant de son époque et en arrière¹ ».

Je voudrais ici, en hommage aux travaux de Béatrice Didier sur le Romantisme et sur Nerval², montrer comment l'œuvre de Nerval formule au contraire très précisément son propre rapport à l'Histoire, – comment elle décrit son *moment* propre et dégage à travers lui sa *modernité*, – comment elle analyse sa propre *situation* dans le temps et affirme à travers elle le sens de son *historicité*. La signification historique de l'œuvre m'apparaîtra notamment dans le mouvement par lequel le dernier Nerval, celui des années 1850, se penche (pensivement) non seulement sur son histoire personnelle, mais aussi sur l'Histoire du siècle, – sur ce qui dans l'Histoire a constitué la conscience qu'il a de lui-même. Dans cette réflexion (mélancolique), par laquelle le pli du siècle s'imprime dans le repliement de l'œuvre sur elle-même, se formule une théorie critique du Romantisme, – qui ouvre, par contrecoup, les voies de la modernité poétique.

Je privilégierai ici le récit de *Sylvie*³, où le mouvement de cette réflexion critique sur l'Histoire est tout entier à l'œuvre dans le mode rétrospectif de la narration : le « Dernier

¹ Pierre Jean Jouve, *Apologie du poète* suivi de *Six lectures*, Fata Morgana, « Le temps qu'il fait », 1987, p.69.

² Béatrice Didier est l'auteur d'une édition de Nerval, *Les Filles du Feu, La Pandora, Aurélia*, Texte présenté et annoté par Béatrice Didier, Gallimard, Folio, 1972. Elle est également l'auteur de plusieurs articles sur Nerval, – en particulier : « Gérard de Nerval : le voyage et la folie », *Nouvelle Revue des Deux Mondes*, 1972, p.325-335 ; « Aurélia ou le dire de la folie », *Médecine de France*, février 1972, p.43-50 ; « L'image du père dans quelques textes de Nerval », *Cahiers de l'Herne*, n°37, 1980, p.265-272 ; « Le Prince des Sots, roman noir », *Cahiers de l'Herne*, n°37, 1980, p.345-351 ; « Nerval et la philosophie des Lumières, ou le deuil de la Foi », in *Nerval, une poétique du rêve*, Actes du colloque de Bâle, Mulhouse et Fribourg, organisé par J. Huré, J. Jurt, et R. Kopp, 1986, Champion, 1989, p.101-110 ; « Nerval et Senancour ou la nostalgie du XVIII^e siècle », in *Le Rêve et la Vie. « Aurélia », « Sylvie », « Les Chimères » de Gérard de Nerval*, Actes du colloque du 19 janvier 1986, Société des études romantiques, CDU / SEDES, 1986, p.5-15 ; « L'autobiographie en toutes lettres », *Cahiers Gérard de Nerval*, n°11, 1988, p.12-19 ; « Nerval et l'opéra italien », *L'imaginaire nervalien. L'espace de l'Italie*, textes recueillis et présentés par Monique Streiff Moretti, Napoli, Ediz. Scientifichia Italiana, 1988, p.219-235 ; « Vienne et l'écriture de la folie dans « La Pandora » de Nerval », in *Nevrosi e follia nella letteratura moderna*, Atti di seminario, Trento, maggio, 1992, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 1993, p.187-198 ; « Révolution et identité dans les *Illuminés* », *Cahiers Gérard de Nerval*, n°12, 1989, p.2-10 ; « Nerval et Bernardin de Saint-Pierre. Réflexions sur les filiations littéraires », *Revue d'Histoire Littéraire de la France* LXXXIX, 1989, p.900-909.

³ On pourrait donner d'autres exemples de ce retour de l'œuvre sur elle-même, – particulièrement sensible dans l'agencement des derniers recueils, qui font coexister des textes nouveaux et la reprise de textes antérieurs. Ce travail de « recomposition » apparaît par exemple dans les *Petits Châteaux de Bohême*, qui, à vingt ans de distance, se penchent sur les années du Doyenné, pour à la fois en magnifier le souvenir et en dénoncer après coup l'inanité. Ce même travail de « recomposition » anime également le recueil des *Filles du Feu*, qui, en reprenant des textes anciens et en les associant à des compositions nouvelles, les déplace dans un autre contexte où ces mêmes textes, d'abord soustraits à « l'ordre des temps », acquièrent finalement, transposés dans un autre contexte, une autre valeur et un sens différent. J'ai montré ailleurs quelle signification historique pouvait avoir le

feuilleton » en effet, en posant au présent la voix narrative, creuse un écart de vingt ans (1832 / 1852) entre le temps raconté et le temps de la narration, d'autant plus saisissant que la nouvelle donnait jusque-là l'impression d'une prise beaucoup plus immédiate sur les événements rapportés. Ce soudain effet de distanciation scinde le temps du Je ; et le récit, en se retournant sur lui-même prend la mesure de sa propre inscription dans l'Histoire : la nouvelle apparaît alors très concrètement située à la lisière de deux âges, qu'elle fait se redresser en miroir l'un de l'autre à chacune de ses deux extrémités, – d'un côté le Romantisme de 1830, objet-leurre de tant de nostalgies ultérieures, – de l'autre les années 1850, qui imposent au narrateur la reconnaissance d'un monde à ce point « déshérité d'illusions », qu'elles marquent aussi pour lui la nécessité d'une autre littérature, dont *Aurélia*, à l'aube de la modernité poétique, esquissera le programme.

1. « L'époque étrange ».

Après l'évocation du théâtre où le sujet (qui n'est pas encore le narrateur) vient admirer, fasciné, l'actrice aimée, le premier chapitre de *Sylvie* (et c'est alors déjà le narrateur, discrètement ironique, qui assume l'analyse) dresse un tableau de « l'époque étrange » du Romantisme de 1830. Celui-ci apparaît ainsi comme l'arrière-plan historique de la quête amoureuse dont la nouvelle va faire le récit, et l'histoire personnelle du sujet est de la sorte sous-tendue par l'histoire de toute une génération.

L'analyse historique du chapitre I se présente comme une psychologie et une sociologie du « mal du siècle ». Elle rappelle des analyses semblables chez, par exemple, Musset dans les *Confessions d'un enfant du siècle* (1836), chez Flaubert, notamment dans la première *Éducation sentimentale* de 1845, ou encore chez Baudelaire dans *La Fanfarlo* (1847)⁴. Ajoutons que Nerval lui-même avait déjà évoqué le désenchantement de la génération de 1830 dans le *Voyage en Orient*⁵, dans *Isis*⁶, et il y reviendra encore dans *Aurélia*, où, cherchant à remonter aux causes de sa « folie », il évoque, en abyme du passé personnel, « ces années de scepticisme et de découragement politique et social qui succédèrent à la révolution de juillet » : « J'avais été l'un des jeunes de cette époque, et j'en avais goûté les ardeurs et les amertumes », ajoute-t-il⁷.

La description de « l'époque étrange » dans *Sylvie* présente cependant une originalité particulière. L'analyse historique s'y détache sur le fond d'une représentation du temps qui n'est pas précisément « historique », dans la mesure où elle oppose au temps linéaire de l'Histoire, selon les schémas de l'historiographie moderne, une

déplacement des chansons du Valois d'un ensemble à un autre au fur et à mesure que se fait plus urgente l'opposition de Nerval au contexte idéologique des années 1850. Voir Jean-Nicolas Illouz, « Langue perdue, prose errante. A propos des *Chansons et Légendes du Valois* », *Sorgue*, n°4, *Le poète environné de nuit*, 2002, p.15-26.

⁴ Sur le Romantisme critique et désenchanté qui est issu de 1830, voir Paul Bénichou, *L'école du désenchantement*, Gallimard, 1992 ; et, plus particulièrement, José-Luis Diaz, « Comment 1830 invente le XIX^e siècle », in *L'invention du XIX^e siècle*, textes réunis et publiés par Alain Corbin, Pierre Georgel, Stéphane Michaud, Max Milner et Nicole Savy, Klincksieck, « Bibliothèque du XIX^e siècle », Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1999, p.177-193.

⁵ Dans le *Voyage et Orient*, Nerval parle d'un « siècle déshérité d'illusions » (NPI II, p.237) ou encore d'un « siècle douteur » (NPI II, p.255). (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, 1989-1993, 3 vol.).

⁶ Voir *Isis*, NPI III, p.619 : « Enfant d'un siècle sceptique plutôt qu'incrédule, flottant entre deux éducations contraires, celle de la Révolution, qui niait tout, et celle de la réaction sociale, qui prétend ramener l'ensemble des croyances chrétiennes, me verrai-je entraîné à tout croire, comme nos pères les philosophes l'avaient été à tout nier ».

⁷ *Aurélia*, NPI III, p.732.

temporalité circulaire, qui est davantage celle des mythologies ou des cosmogonies. C'est le cas, semble-t-il, dès la première phrase du passage :

Nous vivions alors dans une époque étrange, comme celle qui d'ordinaire succèdent aux révolutions ou aux abaissements des grands règnes

où les termes de « révolutions » et de « règnes », tout en désignant les traumatismes de l'époque moderne sur lesquels Nerval reviendra dans *Aurélia*⁸, connotent aussi les « révolutions » des astres dont les retours cycliques balisent divers « règnes » selon l'imagination cosmologique. On sait la fascination de Nerval pour les cosmogonies, qui témoignent d'une autre représentation du temps, et plus généralement d'une autre *épistémè*, que Nerval tente d'opposer à l'Histoire et aux savoirs contemporains : tel est le sens notamment des références à l'œuvre de Vico, et telle est la portée de l'attention que Nerval prête aux rêveries cosmogoniques d'un Quintus Aucler ou d'un Restif de la Bretonne par exemple. Dans *Sylvie*, cette sorte de *situation* de « l'époque étrange » dans le temps des « révolutions » astrales est d'autant plus sensible que le récit, qui vient d'évoquer, à propos de l'actrice, les « Heures divines », ne va cesser de multiplier les modèles d'une temporalité circulaire ou cyclique (avec, par exemple, le motif de l'alternance du jour et de la nuit) à côté des modèles d'un temps linéaire, – qui est, quant à lui, presque toujours marqué par différents signes de dysfonctionnement (l'absence de montre qui puisse donner l'heure et l'horloge arrêtée au chapitre III, la montre « *rayée* » ou les coucous du père Dodu au chapitre XII). De fait, dans les lignes qui suivent immédiatement cette mention des « révolutions » et des « règnes », « l'époque étrange » n'est pas décrite en tant que telle, dans la singularité qui est la sienne en 1830 ; elle semble plutôt prise dans un « cercle » plus large des temps, et se détache sur le fond de toute une série d'époques – la Fronde, la Régence, ou le Directoire – qui lui sont similaires et qu'elle semble répéter « sans tenir compte de l'ordre des temps ». L'imparfait qui domine dans tout le passage vient souligner cette impression de répétition :

Ce n'était plus la galanterie héroïque comme sous la Fronde, le vice élégant et paré comme sous la Régence, le scepticisme et les folles orgies du Directoire [...].

Sous le temps – linéaire et irréversible – de l'Histoire tel que le pense l'historiographie moderne, le texte suggère donc la présence, latente, d'un autre temps, – *d'un temps contre le temps*, où la succession le cède à la répétition, et où la linéarité de la chronologie est remplacée par une périodicité circulaire susceptible de ramener « l'ordre des anciens jours⁹ ». Pour « l'enfant d'un siècle sceptique plutôt qu'incrédule¹⁰ », cet imaginaire de la répétition, si prégnant dans toute la nouvelle, répond à une angoisse fondamentale : il vient occulter les ruptures de l'Histoire moderne, et parer au sentiment de la perte, en maintenant l'illusion d'un « retour » ou d'une régénération possibles. Cette espérance, souvent rapportée chez Nerval à diverses doctrines philosophiques, est aussi inséparable d'une religiosité diffuse, qui répond à l'inquiétude métaphysique de la période contemporaine en entretenant la nostalgie des anciennes croyances ou en affirmant un possible retour des dieux païens, qui viendrait remédier au sentiment désespérant de la mort du Dieu chrétien. Ce motif est discrètement présent dans *Sylvie* où, à travers l'évocation de « la belle Isis », se formule une critique du matérialisme contemporain (« l'homme matériel ») :

C'était un mélange d'activité, d'hésitation et de paresse, d'utopies brillantes, d'aspirations philosophiques ou religieuses, d'enthousiasmes vagues, mêlés de certains instincts de renaissance ; d'ennuis des discordes passées, d'espoirs incertains, – quelque chose comme

⁸ *Aurélia*, NPI III, p.722-723 : « pour nous, nés dans des jours de révolutions et d'orages, où toutes les croyances ont été brisées [...] ».

⁹ Cf. « Delfica » dans *Chimères* : « Ils reviendront ces dieux que tu pleures toujours ! // Le temps va ramener l'ordre des anciens jours ».

¹⁰ *Isis*, NPI III, p.619.

l'époque de Pérégrinus et d'Apulée. L'homme matériel aspirait au bouquet de roses qui devait le régénérer par les mains de la belle Isis ; la déesse éternellement jeune et pure nous apparaissait dans les nuits, et nous faisait honte de nos heures de jour perdues.

C'est sur le fond de cet imaginaire du temps, conçu comme une alternance cyclique de périodes de « rénovation ou de décadence », que se détache l'analyse proprement historique de la génération de 1830. Comme Musset, Nerval y caractérise une génération de jeunes gens, dont l'enfance a été bercée par le souvenir de l'épopée napoléonienne, mais qui arrivent à l'âge adulte à un moment où tous les rêves d'illustration et de gloire ont été brisés. A la « *gérontocratie* » qui a marqué la Restauration, succède la « *médiocratie* » (le terme est de Balzac) de la Monarchie de Juillet, tandis que le système de valeurs de la bourgeoisie Louis-Philipparde se montre particulièrement inapte à satisfaire les aspirations de la jeunesse :

L'ambition n'était cependant pas de notre âge, et l'avidité curée qui se faisait alors des positions et des honneurs nous éloignait des sphères d'activité possibles.

Relégués en marge du champ social, les jeunes gens de 1830 se réfugient dans la bohème artiste – celle, notamment, du Doyenné que Nerval évoque plus précisément dans ses *Petits châteaux de Bobême* –, et trouvent refuge dans la « tour d'ivoire des poètes » :

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

L'idéalisme a pour fonction de compenser les déceptions de la réalité :

A ces points élevés où nous guidaient nos maîtres, nous respirions enfin l'air pur des solitudes, nous buvions l'oubli dans la coupe d'or des légendes, nous étions ivres de poésie et d'amour.

Mais l'idéalisme lui-même, qui est en quelque sorte inversement proportionnel au désenchantement qu'il tente d'occulter, apparaît comme une solution illusoire. Le narrateur le remarque, dénonçant par avance la fuite en avant dans l'imaginaire auquel va donner lieu la quête amoureuse dans *Sylvie* :

Amour, hélas ! des formes vagues, des teintes roses et bleues, des fantômes métaphysiques ! Vue de près, la femme réelle révoltait notre ingénuité ; il fallait qu'elle apparût reine ou déesse, et surtout n'en pas approcher.

Il faut ajouter que l'analyse de Nerval mentionne également une autre face du Romantisme : non plus l'idéalisme, – mais la révolte, exprimée ici selon un réseau d'images qui connote chez Nerval la révolte des *fils du feu* :

Quelques-uns d'entre nous néanmoins prisait peu ces paradoxes platoniques, et à travers nos rêves renouvelés d'Alexandrie agitaient parfois la torche des dieux souterrains, qui éclairait l'ombre un instant de ses traînées d'étincelles.

Mais l'ironie est partout présente dans ces pages : le lecteur comprendra plus tard qu'elle est déjà celle du narrateur des années 1850 ; elle annule en tout cas d'emblée la portée de cette révolte tapageuse, où les chahuts « bousingots » sont en réalité de simples substituts, pittoresques mais dérisoires, aux combats politiques désormais impossibles.

L'évocation de l'arrière-plan historique sur lequel va se détacher le temps du récit est donc, dès ce premier chapitre, singulièrement ambiguë. D'une part, elle met en concurrence deux représentations du temps : l'une historique, qui *situe* l'action dans le contexte de 1830 ; l'autre mythique, qui maintient sous le temps linéaire de l'Histoire la possibilité d'un autre temps, circulaire, où le passé pourrait revenir, éternellement, « sous l'apparence du présent ». D'autre part, l'évocation du Romantisme de 1830 apparaît comme étant focalisée, discrètement encore mais déjà efficacement, sur le narrateur de 1850, dont l'ironie et la mélancolie se font entendre, et qui profite de la distance qui le sépare du temps raconté pour dénoncer, après coup (et non sans ambiguïté, nous le verrons), les illusions et les contradictions de la génération à laquelle il a appartenu. A cet égard, *l'incipit* proprement dit de la nouvelle – « Je sortais d'un théâtre où tous les soirs je paraissais aux avant-scènes en grande tenue de soupirant » – a une valeur critique

qui se révélera plus explicitement à la fin de la nouvelle : le théâtre, lieu de toutes les illusions, y est à la fois une figure privilégiée de l'imaginaire personnel, et le lieu emblématique de toute une époque. L'évocation de la salle, où le sujet lui-même « paraît », précède celle de la scène, où « une apparition bien connue » illumine « l'espace vide », – si bien que le face à face de l'actrice et de son « soupirant » est en réalité pris lui-même dans cette autre comédie, plus générale, que se joue à elle-même la société romantique tout entière. Le narrateur ne se contente donc pas seulement de mettre en scène sa propre fascination pour le théâtre qui le condamne à n'aimer qu'une image, « rien de plus » ; il la donne également comme étant tributaire d'une situation historique particulière. En sorte que, tout autant que du théâtre, c'est finalement du Romantisme dont il s'agit, en 1850, de trouver la « sortie ».

2. « Dernier feuillet ».

A l'autre extrémité de la nouvelle, le « Dernier feuillet »¹¹ répond symétriquement au premier chapitre de *Sylvie*, – opposant à la situation du personnage dans le Romantisme de 1830 la situation nouvelle du narrateur dans le contexte des années 1850 : le brusque écart de vingt ans que la voix narrative creuse entre le temps raconté et le moment de la narration implique de la part du narrateur non seulement une prise de conscience critique de la sorte d'aliénation qui aura voué le sujet de 1830 à la poursuite de « chimères » ; mais il impose en outre, à tous les niveaux de l'expérience, une reconnaissance de la perte : tel est le sens notamment des deux premiers alinéas du chapitre, où la déploration du temps perdu met fin à l'illusion d'un possible « retour » du passé.

Une forme nouvelle de mélancolie caractérise donc les années 1850 et *situe* l'écriture de *Sylvie*.

Cette *situation* trouve toutefois dans le récit une mesure plus fine et plus singulière, – à travers notamment l'évocation d'un motif particulier qui, littéralement, *donne lieu* à l'écriture : il s'agit, à Dammartin, de la chambre de *L'Image Saint-Jean*, où le narrateur aime venir se réfugier. La description de ce lieu souligne l'ambiguïté constitutive de la position narrative dans *Sylvie* : la chambre, encore investie (ne serait-ce que dans son nom même) des prestiges de l'imaginaire, apparaît comme un *compromis*, précaire, entre les souvenirs du passé, auxquels le narrateur reste attaché, et les marques d'un présent irrémédiablement désenchanté. « Dernier retour vers le bric-à-brac » auquel le sujet de 1850 dit avoir « depuis longtemps renoncé », elle est une sorte de parade que celui-ci tente d'opposer à la mélancolie ; mais, simultanément, elle cache mal les marques de changements et de dégradations qui affectent les lieux mêmes de l'origine, et qui rendent le narrateur, à chacun de ses retours dans le Valois natal, intimement étranger au pays familier. Il en est ainsi, notamment, du paysage, avec son « horizon vert de dix lieues », que le narrateur découvre de la fenêtre de sa chambre : d'un côté il maintient l'illusion d'un Valois qui aurait été miraculeusement tenu à l'écart de l'Histoire ; de l'autre, réduit à sa stricte dimension réaliste, il multiplie les indices d'une désacralisation (avec notamment l'absence de clocher à Ermenonville) qui atteint des lieux autrefois investis d'une forte valeur symbolique. On pourrait également évoquer les signes tout à la fois de permanence et de changement qui caractérisent la figure de Sylvie, au « sourire

¹¹ Sur ce « Dernier feuillet », voir les analyses de Gabrielle 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 Jean-Nicolas Illouz, *Nerval, le « rêveur en prose »*. *Imaginaire et écriture*, PUF, 1997, p.104-108.

athénien » ; et l'on pourrait remarquer aussi le double jeu du narrateur affectant, auprès de la petite paysanne, devenue pâtissière et désormais mariée, quelque pause romantique dont il connaît pourtant le caractère « démodé » (« Je l'appelle quelquefois Lolotte, et elle me trouve un peu de ressemblance avec Werther, moins les pistolets qui ne sont plus de mode »).

Tous ces motifs, associés au lieu de l'écriture, thématisent très finement l'ambiguïté de la narration : comme le narrateur, partagé entre présent et passé, rêve et réalité, l'œuvre oscille, sans résolution possible, entre deux âges : d'un côté le Romantisme de 1830, désormais dénoncé comme un leurre, mais dont la nouvelle, vingt ans après, porte encore l'empreinte ; de l'autre le Réalisme propre aux années 1850, qui permet sans doute une lucidité plus grande, mais qui ouvre à un monde à ce point « déshérité d'illusion » qu'il appelle, par contrecoup, une sorte de « refente » du sujet dans l'imaginaire, par laquelle le narrateur se reprend, serait-ce sur le mode de l'ironie ou de la mélancolie, aux « chimères » du passé. Cette ambivalence de la position narrative est bien présente dans la façon dont le récit, en s'achevant, se réfléchit lui-même en abyme : semblable à l'un de « ces livres si courts qu'on ne fait plus guère » – comme celui que le narrateur est occupé à lire en compagnie de Sylvie –, *Sylvie* dénonce sa propre *inactualité* ; et le mode tonal sur lequel se pose la voix narrative tout au long de ce dernier chapitre est empreint d'une sorte d'auto-ironie par laquelle la nouvelle, en affichant son « style vieilli » (« qu'on me pardonne ce style vieilli ») et en multipliant les références intertextuelles, parodie en réalité le Romantisme même qu'elle vient à la fois de magnifier et de congédier.

3. De *Sylvie* à *Aurélia*.

Entre le premier et le dernier chapitre, le récit tout entier de *Sylvie* est donc pris dans une sorte d'aporie, qui ne permet pas au narrateur de trouver la « sortie » d'un Romantisme dont l'époque présente a fait cependant apparaître, vingt ans après, l'inanité.

A cette aporie historique, les dernières lignes de la nouvelle apportent toutefois une forme de résolution, tragique, – qui ouvre brusquement *Sylvie* sur *Aurélia*, et préfigure une autre modernité poétique.

On remarquera tout d'abord que l'annonce de la mort d'Adrienne, à cette clause du récit, fait l'objet de bien étranges détours : d'une part elle est différée dans la sorte de préterition qu'introduit le « J'oubliais de dire » initial ; d'autre part elle est déléguée à l'énonciation de Sylvie, en sorte que le narrateur *aura toujours en effet oublié de la dire*. Ce qui est ainsi mis en scène dans ces circonvolutions du discours, c'est la sorte de *forclusion* dont la mort d'Adrienne fait l'objet, et par laquelle celle-ci, jamais énoncée en propre par le narrateur, est destinée à hanter le récit.

Il est remarquable également que l'annonce de cette mort ait lieu au théâtre, et qu'elle soit datée de « 1832 », – soit de cette même « époque étrange » où le sujet venait, également au théâtre, admirer une « apparition bien connue », et rechercher, sous les traits d'Aurélie, quelque Adrienne disparue.

En même temps qu'il reconduit le récit à son commencement, ce retour au théâtre, dans les dernières lignes de la nouvelle, donne à la quête du narrateur une autre dimension : face à l'inanité, maintenant dévoilée, du théâtre de 1830, il s'agit pour le narrateur, en 1850, de donner à l'imaginaire un autre mode de réalisation qui le porte au-delà de la simple illusion théâtrale. Ce sera la tâche d'*Aurélia*, qui fait passer d'un théâtre à l'autre, abandonnant les sortilèges factices de la scène romantique pour ouvrir cette autre scène qu'est la scène du rêve, – et éprouver ses prolongements « réalistes » à la

faveur de « l'épanchement du songe dans la vie réelle ». Tout comme l'expérience du théâtre dans *Sylvie*, l'expérience du rêve dans *Aurélia* fera l'objet d'une réévaluation critique, particulièrement douloureuse, puisqu'elle aura lieu cette fois, non plus dans la chambre de l'*Image Saint-Jean*, symbole d'un compromis, précaire mais gracieux, entre l'imaginaire et la réalité, mais à l'asile, – où la voix narrative se pose également au présent, et où l'écriture d'*Aurélia* est littéralement située¹².

Cette nouvelle situation change la portée de l'œuvre de Nerval, en la confrontant très directement ce que « l'heure nouvelle » a de « vraiment très sévère », comme l'écrira Rimbaud à propos d'un autre moment de l'Histoire et au terme d'une autre « descente aux enfers ». Alors que l'auberge de l'*Image Saint-Jean* dans *Sylvie* pouvait encore symboliser le repliement, ou la tentative de repliement, de l'écriture nervalienne hors de l'Histoire, l'asile dans *Aurélia*, quelle que soit l'ambiguïté que sa description préserve, impose la reconnaissance brutale du nouveau système idéologique qui sépare raison et déraison et par lequel « médecins et commissaires » « veillent à ce qu'on n'étende pas le champ de la poésie aux dépens de la voie publique¹³ ». La proximité dans le temps de *Sylvie* et d'*Aurélia* ne rend que plus sensible le renversement historique qui s'opère dans les toutes dernières années de l'œuvre de Nerval : à l'enfermement du sujet romantique dans un théâtre dont il n'était pas possible de trouver la « sortie », succède dans *Aurélia* la description d'un autre enfermement, symbolisé cette fois par l'asile, – où viennent s'échouer les rêves de la génération de 1830, et où commence pour l'écrivain l'horreur de la modernité.

Jean-Nicolas Illouz
Université Paris 8.

¹² Pour la description de la chambre de l'asile dans *Aurélia*, où la voix narrative se pose au présent (« Ma Chambre est à l'extrémité d'un corridor [...] »), voir *Aurélia*, NPI III, p.742. Sur l'analyse de ce passage, et sur l'ambiguïté de la position narrative que thématise la description de la chambre, voir le passage intitulé « situation asilaire et position narrative » dans Jean-Nicolas Illouz, *Nerval, le « rêveur en prose », Imaginaire et écriture*, PUF, 1997, p.183-197.

¹³ Lettre à Mme Alexandre Dumas, novembre 1841, NPI I, p.1383.