



HAL
open science

“ La lyre d’Orphée ” ou Le Tombeau des Chimères

Jean-Nicolas Illouz

► **To cite this version:**

Jean-Nicolas Illouz. “ La lyre d’Orphée ” ou Le Tombeau des Chimères. *Littérature*, 2002, 127, pp.71 - 85. 10.3406/litt.2002.1766 . hal-03700100

HAL Id: hal-03700100

<https://hal.science/hal-03700100>

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.

« La lyre d'Orphée » ou Le Tombeau des *Chimères*

Jean-Nicolas Illouz

Abstract

"Orpheus's Lyra" or "At The Chimeras" Grave

"The Chimeras" (in particular "El Desdichado") locate the lyrical subject just between subjective identity and identification and impersonality beyond individual subjectivity, its two conceptual poles. But in the poem this historical configuration also figures both personal loss and the incapacity to formulate it symbolically - except inasmuch as it is voiced out loud.

Citer ce document / Cite this document :

Illouz Jean-Nicolas. « La lyre d'Orphée » ou Le Tombeau des *Chimères*. In: Littérature, n°127, 2002. L'oreille, La Voix. pp. 71-85;

doi : <https://doi.org/10.3406/litt.2002.1766>

https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_2002_num_127_3_1766

Fichier pdf généré le 02/05/2018

«La lyre d'Orphée» ou Le Tombeau des *Chimères*

MOMENTS DU LYRISME (HUGO, NERVAL, RIMBAUD)

Héritée du Romantisme, la notion de «sujet lyrique»¹ oscille tout au long du XIX^e siècle entre deux théories contradictoires: l'une qui définit le «Je» lyrique par la subjectivité, — l'autre, au contraire, par une forme d'altérité à soi ou d'impersonnalité, — qui situe en tout cas le sujet poétique bien au-delà des limites de la subjectivité individuelle.

Cette oscillation — dont la non-résolution est en vérité constitutive du dire lyrique — pourrait être représentée, dans le siècle, par l'opposition (logique plus que chronologique) de Hegel et de Nietzsche.

Hegel, on le sait², reprend, en l'infléchissant dans un sens qui est le sien, la triade générique héritée de l'idéalisme allemand et du Romantisme de Iéna: entre le genre épique, conçu comme l'expression première de «la conscience naïve d'un peuple», et le genre dramatique qui associe «le déroulement objectif» de l'action au «jaillissement des événements de l'intériorité individuelle» et se présente par là comme la synthèse de l'épique et du lyrique, le genre lyrique apparaît «lorsque le moi individuel s'est séparé du tout substantiel de la nation», et son contenu englobe toutes les manifestations, dans leur plus grande étendue, de la «subjectivité»:

Ce qui forme le contenu de la poésie lyrique, ce n'est pas le déroulement d'une action objective s'élargissant jusqu'aux limites du monde, dans toute sa richesse, mais le sujet individuel et, par conséquent, les situations et les objets particuliers, ainsi que la manière dont l'âme, avec ses jugements subjectifs, ses joies, ses admirations, ses douleurs et ses sensations, prend conscience d'elle-même au sein de ce contenu.³

On remarquera que, selon cette conception du lyrisme, la notion de «sujet lyrique» contient la subjectivité empirique, concrètement déterminée comme étant celle de l'auteur: en témoigne d'ailleurs, par exemple, l'importance dans la poésie lyrique des dates et des lieux qui font très

1. Sur l'histoire et le contenu de la notion de «Sujet lyrique», on se reportera plus particulièrement à Dominique Combe, «La référence dédoublée», in *Figures du sujet lyrique* (sous la direction de Dominique Rabaté), PUF, «Perspectives littéraires», 1996.

2. Sur la triade «Épique / Lyrique / Dramatique», voir Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Seuil, 1979.

3. Hegel, *Esthétique*, trad. S. Jankélévitch, Flammarion, «Champs», vol. IV, 1979, p. 177.

essentiellement du poème lyrique un «poème de circonstance», dont la voix est une voix incarnée, et dont l'instance d'énonciation inscrit le sujet lyrique dans le voisinage (même problématique) du «Je» autobiographique. Mme de Staël, qui se fait l'écho en 1813 des thèmes principaux du Romantisme d'Iéna, est très claire sur ce point: «La poésie lyrique s'exprime au nom de l'auteur même»; et, contrairement à la poésie épique ou dramatique, «ce n'est plus dans un personnage que [l'auteur] se transporte, c'est en lui-même qu'il trouve les divers mouvements dont il est animé»⁴. Ajoutons que, selon cette perspective, la poétique du genre lyrique implique une éthique particulière, — une *poétique* dirait Michel Deguy: entre l'auteur et le lecteur une sorte de *pacte lyrique* existe, censé garantir la *sincérité* ou l'*authenticité* de la parole.

Au contraire, Nietzsche rejette radicalement l'idée que la subjectivité puisse constituer le principe de l'art, et c'est clairement sur des bases anti-hégéliennes qu'il construit sa propre théorie du lyrisme. L'artiste véritable est celui qui «a triomphé du subjectif»; et si le poète lyrique — représenté par la figure d'Archiloque au chapitre V de *La Naissance de la Tragédie* — est bien encore celui qui dit «je», le «Je» poétique est cette fois musicalement délivré de l'identité: il procède de l'ivresse dionysiaque, et, par opposition à l'artiste apollinien de la représentation, il s'énonce dans une forme de dépossession qui l'ouvre aux «abîmes de l'être». Nietzsche pose ainsi la thèse d'un «Moi lyrique» différent de «l'homme empirique réel», et opposé au principe apollinien de l'individuation; accordé à «l'un originaire», traversé par les forces cosmiques de l'universel, le «Je» transpersonnel qui s'énonce par la bouche du poète «fête, écrit Nietzsche, sa délivrance dans l'apparence». Si Nietzsche reconnaîtra dans *Les Fleurs du Mal* un exemple de ce lyrisme impersonnel ou transpersonnel⁵, on peut, *mutatis mutandis*, en reconnaître les principes dans les derniers vers de la «Pythie» de Paul Valéry, — dont la voix, en accédant à l'expression poétique,

[...] se connaît quand elle sonne
N'être plus la voix de personne
Tant que des ondes et des bois!⁶

Le recueil des *Chimères* de Nerval, situé à la charnière du siècle, se situe également à la charnière de ces deux théories du lyrisme; et le premier sonnet, «El Desdichado», rend sensible, plus qu'aucun autre poème sans doute, l'oscillation dans laquelle est prise la définition du sujet lyrique, — entre biographie et mythographie, — entre figuration et littéralité, — comme entre «invention» et «ressouvenir» selon les termes

4. *De l'Allemagne*, I, Garnier-Flamarion, 1968, p. 206.

5. Sur Nietzsche et Baudelaire, voir en particulier Jacques Le Rider, *Nietzsche en France. De la fin du XIX^e siècle au temps présent*, PUF, «Perspectives germaniques», 1999.

6. Paul Valéry, *Poésies*, Poésie / Gallimard, p. 82.

mêmes de Nerval⁷. Le caractère exemplaire de ce sonnet résulte de ce que «El Desdichado» n'est pas simplement un poème lyrique, il est encore, pourrait-on dire, un poème *du* lyrisme, — en ceci qu'il interroge, en abyme, le statut de l'instance subjective qui préside à sa propre énonciation.

L'ambiguïté de cette instance est déjà tout entière contenue dans sa formulation initiale, constituée d'un «Je suis» suivi d'une série de métaphores attributives — «Le ténébreux, — le veuf, — l'inconsolé [...]», qui, au lieu d'identifier le sujet, semble plutôt l'altérer ou le dépersonnaliser.

Modulé sur «la lyre d'Orphée», — donc rapporté à une tradition poétique immémoriale, qui précède et excède la plainte individuelle —, ce tour grammatical et rhétorique éveille dans la mémoire du lecteur le souvenir d'autres formulations similaires. Pour notre part, nous voudrions rapprocher le «Je suis le ténébreux [...]» nervalien de telle formulation hugolienne de l'identité lyrique, comme par exemple le «Je suis oiseau» de poème «Ibo» (1853) des *Contemplations*, — ou encore de telle phrase de Rimbaud comme «Je suis le saint...» du poème «Enfance» des *Illuminations* (1873-1875), — sans oublier les métaphores «désubjectivantes» des spleens baudelairiens — «Je suis un cimetière abhorré de la lune [...]» —, qui deviendront dans la période symboliste des formulations stéréotypées de l'étrangeté constitutive du sujet lyrique⁸. Dans tous les cas, la proximité grammaticale et rhétorique de ces formulations du «Je» poétique servira à faire entendre des différences; et ces variations sur le «Je suis [...]» lyrique dessineront ensemble les «moments» d'une histoire, où se joue la crise de la subjectivité romantique.

«Je suis oiseau» écrit donc Hugo, presque au moment où paraissent les *Chimères*:

Âme à l'abîme habituée
Dès le berceau
Je n'ai pas peur de la nuée;
Je suis oiseau.

7. Préface aux *Filles du Feu*. «A Alexandre Dumas», NPI III, p. 451: «Inventer au fond c'est se ressouvenir». L'abréviation NPI 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.

8. Le tour baudelairien «Mon âme est un tombeau [...]» («La cloche fêlée») sert de motif à de nombreuses «variations» dans la période symboliste. On peut songer à Albert Samain: «Mon âme est une infante en robe de parade» (*Au Jardin de l'Infante*); ou encore à Jean Moréas dans les *Syrtis* (1883-1884), où la reprise du modèle baudelairien instaure manifestement un stéréotype de l'écriture «décadente»:

Mon cœur est un cercueil vide dans une tombe;
Mon âme est un manoir hanté par les corbeaux.
— Ton cœur est un jardin plein des lys les plus beaux;
Ton âme est blanche ainsi que la blanche colombe... («Conte d'amour»).

Je suis oiseau comme cet être
Qu'Amos rêvait
Que saint Marc voyait apparaître
À son chevet,

Qui mêlait sur sa tête fière,
Dans les rayons,
L'aile de l'aigle à la crinière
Des grands lions.

J'ai des ailes. J'aspire au faîte;
Mon vol est sûr;
J'ai des ailes pour la tempête
Et pour l'azur.

On pourrait citer également le poème «À celle qui est voilée» (1854) des *Contemplations*, où les métaphores attributives identifient cette fois le sujet à «l'algue des flots sans nombre», aux oiseaux des mers, ou au «proscrit»:

Je suis l'algue des flots sans nombre,
Le captif du destin vainqueur;
Je suis celui que toute l'ombre
Couvre sans étreindre son cœur.

Mon esprit ressemble à cette île,
Et mon sort à cet océan;
Et je suis l'habitant tranquille
De la foudre et de l'ouragan.

Je suis le proscrit qui se voile,
Qui songe, et chante, loin du bruit,
Avec la chouette et l'étoile,
La sombre chanson de la nuit.

Si ces divers avatars du «Je» lyrique — auquel on pourrait ajouter par exemple le «Écoutez. Je suis Jean» des *Contemplations* ou le «Je suis Pan» de la *Légende des Siècles* — ouvrent dans l'identité la possibilité d'un *jeu* figural extrêmement large, celui-ci n'entame cependant pas l'unité de la subjectivité. La critique hugolienne a sans doute reconnu, à l'œuvre dans le lyrisme hugolien, les formes d'un «je éclaté»⁹; mais la «diffraction» du sujet lyrique est contrebalancée par un «hugocentrisme» également très fort¹⁰, — que caractérise assez bien un titre manuscrit d'un poème de *Toute la lyre*: «Ego-Hugo». Retenons plus particulièrement un point qui éclairera par différence le morcelle-

9. Voir Pierre Albouy, «Hugo ou le Je éclaté», *Romantisme*, janvier 1971, article repris in *Mythographies*, Corti, 1976, p. 66-81.

10. Voir Yves Vadé, «Hugocentrisme et diffraction du sujet», in *Le Sujet lyrique en question*, textes réunis et présentés par Dominique Rabaté, Joëlle de Sermet et Yves Vadé, *Modernités* 8, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996, p. 85-100.

ment du «Je» nervalien: il n'y a pas, chez Victor Hugo, de solution de continuité entre les biographèmes qui entrent dans la composition de l'énonciation lyrique, et une mythographie qui confère au «Je» un élargissement figural considérable, jusqu'à égaler la voix poétique à une voix prophétique, ou jusqu'à faire de celle-ci un écho de la Création tout entière. Un exemple clair est donné par le poème «Ce siècle avait deux ans» (1830), qui passe, sans rupture, des références biographiques les plus immédiates (1802, Besançon, un sang «breton et lorrain à la fois»...), à une figuration du sujet poétique faisant de celui-ci un «écho sonore» de l'univers («Mon âme aux mille voix, que le Dieu que j'adore // Mit au centre de tout comme un écho sonore»). La subjectivité lyrique est ainsi conçue comme une amplification de l'identité personnelle, qui s'élargit, mais, pour ainsi dire, ne rompt pas.

À l'autre bord de notre jeu de comparaisons, tout autre apparaît le «Je» rimbaldien; et la différence est d'autant plus sensible que le tour grammatical et rhétorique («Je suis» suivi d'une métaphore attributive) reste souvent le même, — ainsi dans le poème «Enfance» des *Illuminations*:

Je suis le saint, en prière sur la terrasse, — comme les bêtes pacifiques paissent jusqu'à la mer de Palestine.

Je suis le savant au fauteuil sombre. Les branches et la pluie se jettent à la croisée de la bibliothèque.

Je suis le piéton de la grand'route par les bois nains; la rumeur des écluses couvre mes pas. Je vois longtemps la mélancolique lessive d'or du couchant.

Je serais bien l'enfant abandonné sur la jetée partie à la haute mer, le petit valet suivant l'allée dont le front touche le ciel.

Les sentiers sont âpres. Les monticules se couvrent de genêts. L'air est immobile. Que les oiseaux et les sources sont loin! Ce ne peut-être que la fin du monde, en avançant

Le prédicat, au lieu d'identifier le «Je», semble ici plutôt l'altérer; et cette étrangeté à soi du sujet poétique est accusée par le fait que le verbe «être», d'abord au présent de l'indicatif, passe au conditionnel («Je serais bien») au moment précis où le prédicat, au contraire, se rapproche de la réalité biographique («l'enfant abandonné»), — comme si «l'enfant abandonné» de la réalité biographique ne pouvait jamais coïncider avec lui-même, et comme si, en retour, cette impossible coïncidence obligeait le «Je» à *se parer* d'identités *imaginaires* («saint», «savant» ou «piéton de la grand'route» ou «petit valet suivant l'allée»), éprouvées *réellement* avec la certitude de l'hallucination («Je suis»). La suite du texte, en effaçant toute marque d'énonciation personnelle — à l'exception de l'exclamation: «Que les oiseaux et les sources sont loin!», qui dit la disparition de toute une thématique lyrique en même

temps que sa rémanence dans la nostalgie d'une oralité perdue —, semble témoigner de l'avènement de cette «poésie objective» que Rimbaud appelait de ses vœux dans les «Lettres du Voyant» (1871), et qu'il opposait alors à la «poésie subjective», jugée «horriblement fadasse». Dans le contexte des «Lettres du Voyant» (si imprégnées qu'elles soient par ailleurs de Romantisme¹¹), la formule «Je est un autre» témoigne d'une crise de la subjectivité romantique, et prélude à l'expérimentation d'une pratique poétique qui radicalise l'altérité à soi de l'identité lyrique: il s'agit pour le «Je» de l'ancien *cogito* de devenir *autre*, — autant par le «dérèglement de tous les sens», que par l'inversion de l'ordre du rapport entre le «Je» et le texte: le «Je» n'est plus à la source du poème, lui insufflant son souffle propre; il est plutôt produit par lui, et apparaît comme l'effet, non la cause, d'un *jeu* textuel, où les mots, dira Mallarmé, «prennent l'initiative». Désarrimé des «anciens parapets» de la subjectivité, le «Je» est «objectivé» sur la scène du texte; et là, «désoriginé» en quelque sorte, il se découvre «autre», quand le poème, en son espace propre, atteste de lui une dimension qui demeurerait inaccessible à la simple introspection romantique. Rimbaud dira, on le sait, à la fois les chances et les périls d'une telle «alchimie du verbe»: espérée comme un «dégagement», elle sera finalement rejetée — non sans ambiguïté — comme une «folie».

Entre le vers «Je suis oiseau» de Victor Hugo, et la phrase «Je suis le saint [...]» de Rimbaud, la formule nervalienne «Je suis le Ténébreux» trouve maintenant sa place en même temps que sa signification historique, à la croisée du Romantisme et de la modernité.

Comme Hugo, Nerval incorpore à sa mythologie personnelle des références manifestement biographiques; et par exemple les souvenirs du voyage en Italie, transposés dans les poèmes des *Chimères*, témoignent d'une sorte de noyau irréductible de réalité, encrypté dans le texte: qu'il s'agisse de la mer d'Italie ou du Pausilippe, d'un citron mordu ou de telle fleur aimée, — nul doute que ces références, même cryptées, constituent comme la pointe la plus aiguë du lyrisme, où les mots conservent en eux la trace d'une relation vive au monde. Comme chez Hugo, ces «biographèmes» sont repris dans une mythographie particulièrement active; mais, chez Nerval, celle-ci devient vite délirante, et le poème conduit à une sorte d'*affolement* des références mythologiques, où le «je» finalement *s'étoile*: à la fois prince d'Aquitaine, Orphée, Amour ou Phébus, Lusignan ou Biron, «le déshérité» se cherche à travers des

11. Dans la généalogie de la «voyance» que dresse la lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871, Rimbaud lui-même se réfère aux premiers romantiques et à Victor Hugo (jugé capable de «voyance» quoique «trop cabochard»). Par ailleurs, Michel Collot a suggéré un rapprochement entre la formule de Rimbaud et telle phrase de *L'Homme qui rit*, que Rimbaud a pu lire: «C'était bien à lui-même qu'on parlait, mais lui-même était autre» (*L'Homme qui rit*, «Garnier Flammarion», t. II, p. 142); voir Michel Collot, «Le sujet lyrique hors de soi», in *Figures du sujet lyrique*, sous la direction de Dominique Rabaté, PUF, «Perspectives littéraires», 1996.

correspondants métaphoriques empruntés à des mythologies ou des ensembles symboliques à la fois hétérogènes et hétéroclites, renvoyant indifféremment à l'Antiquité, à l'époque médiévale, aux romans de chevalerie, quand ils ne convoquent pas le Tarot ou telles autres sources occultistes. Alors que le «Je» hugolien se plaçait au centre de ses figures et en unifiait le *jeu* propre, il semble au contraire que le procès figural dans lequel est pris le «Je» nervalien pulvérise l'unité du sujet.

Pour autant, le «Je» nervalien n'atteint pas à la dépersonnalisation qui caractérise davantage le «Je» rimbaldien. Sans doute a-t-on souvent rapproché la formule «Je est un autre» des «Lettres du Voyant» de celle que Nerval a inscrite au bas d'un portrait de lui fait par Eugène Gervais: «Je suis l'autre». Mais la différence est plus importante que la ressemblance, et elle a bien été décrite par Jean-Pierre Richard: là où «Je est un autre» de Rimbaud ouvre l'identité à l'altérité selon un geste de libération qui «dégage» le «Je» poétique de la subjectivité empirique, le «Je suis l'autre» de Nerval dit au contraire un enfermement de l'identité dans le cercle du *même* indéfiniment redoublé:

Nerval, écrit Jean-Pierre Richard, ne sort pas [...] de la poésie subjective. Son «Je» reste le lieu d'une intimité déchirée, d'un débat sans issue. L'autre est là voisin, familier, personnel en même temps qu'innombrable: ce n'est pas *un* autre, c'est *l'*autre, le trop connu, lui-même. Il vit à la première personne, uni au «Je» par la soudure d'une indéfaisable et vertigineuse identité¹².

À l'inverse donc des métaphores rimbaldiennes à travers lesquelles le «Je» s'altère et «se dégage» de l'identité personnelle, le Prince d'Aquitaine, Lusignan ou Biron, Amour ou Phébus, — et jusqu'à Alaric, Attila, Abdel-Kader, Charlemagne, Napoléon, et tant d'autres —, renvoient encore au «Je» et appartiennent encore au cercle de «la poésie subjective». On ajoutera que cette persistance, au sein même d'un processus figural particulièrement intense, d'une référence *inaliénable* à l'identité subjective interdit que l'on fasse procéder les sonnets des *Chimères* d'un simple jeu d'écriture, — même si cet aspect particulièrement «moderne» des «sonnets supernaturalistes» a été souligné par les jeux oulipiens auxquels se sont prêtés les poèmes de Nerval¹³.

12. Jean-Pierre Richard, *Poésie et Profondeur*, 1955, Seuil, «Points», 1976, p. 61.

13. Raymond Queneau a soumis «El Desdichado» à une translation lexicale en (S + 7), qui, par remplacement de chacun des substantifs du poème par celui qui se trouve en septième position après lui dans le *Petit Larousse Illustré*, a donné le texte suivant:

Je suis le tensoriel, le vieux, l'inconsommé,
Le printemps d'Arabie à la tombe abonnie,
Ma simple étoile est morte et mon lynx consterné
Pose le solen noué de la mélanénie

Voir aussi Jean Tardieu, *Le Professeur Froepfel, III. Œuvres pédagogiques, «Devoirs de poésie»*:

Vous êtes le Ténébreux. Vous êtes veuf et vous avez besoin d'être consolé.
Vous êtes d'ailleurs le Prince d'Aquitaine et votre Tour vient d'être abolie.
Vous considérez mélancoliquement votre sort. Vous demandez qu'on vous rende le Pausilippe et, si possible, la mer d'Italie avec une fleur et une treille qui vous plaisaient beaucoup.

Entre Hugo et Rimbaud, le «moment» du lyrisme nervalien apparaît dans son ambiguïté constitutive: le sujet lyrique y est à la fois encore «personnel», et cependant déjà engagé dans un «jeu» d'écriture qui le soustrait à la subjectivité empirique.

Nerval lui-même a d'ailleurs pris conscience de l'ambivalence de l'identité poétique que ses textes mettent en jeu. Il en fait la théorie dans la lettre à Alexandre Dumas qui sert de Préface aux *Filles du feu*. Il s'agit pour Nerval, on s'en souvient, de répondre aux bruits que Dumas a fait courir sur sa santé mentale en publiant le poème «El Desdichado» présenté aux lecteurs du *Mousquetaire* comme la preuve manifeste d'une imagination trop vagabonde. La réponse de Nerval consiste d'abord en une simple esquivé ironique: elle tente de déplacer sur le *jeu* littéraire ce que l'on impute au «Je» de la subjectivité empirique, en faisant de la «folie» la conséquence de «l'entraînement du récit» qui conduit l'auteur à «s'incarner dans le héros de son imagination». Très vite cependant, l'ironie le cède à une perception plus tragique de la création littéraire: Nerval ne peut pas ne pas prendre au sérieux ce «jeu» d'identifications; en se projetant dans ses propres fictions, c'est à la poursuite de lui-même qu'il s'engage, croyant pouvoir ressaisir dans ses propres inventions «la série de toutes ses existences antérieures»:

Du moment que j'avais cru saisir la série de toutes mes existences antérieures, il ne m'en coûtait plus d'avoir été prince, roi, mage, génie et même Dieu, la chaîne était brisée et marquait les heures pour des minutes. 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.¹⁴

Sous ce que l'on pourrait appeler le «complexe de Brisacier», Nerval définit bien le double mouvement qui préside chez lui à la création littéraire: d'un côté une fictionalisation du propre, de l'autre une appropriation de la fiction. C'est bien ce double mouvement — sensible encore dans le rêve «où le moi, sous une autre forme, continue l'œuvre de l'existence», écrit Nerval¹⁵ — que nous avons entendu dans le «Je suis [...]» d'«El Desdichado»: de part et d'autre de la copule, le «Je» et son *double*, — sans autre distance que le *leurre* des images.

DU DÉSIR LYRIQUE

Comparé aux formulations hugoliennes («Je suis oiseau [...]») ou rimbaldiennes («Je suis le saint [...]»), le «Je suis [...]» nervalien résonne singulièrement dans l'histoire du lyrisme. Cette singularité, par-delà le moment historique qui lui est propre au croisement du Romantisme et de la modernité, apparaît mieux rapportée à la question du désir

14. Préface aux *Filles du Feu*, «À Alexandre Dumas», NPI III, p. 450-451.

15. *Aurélia*, NPI III, p. 695.

que la parole lyrique met en jeu. C'est cette question que nous voudrions poser maintenant, en situant notre réflexion dans le champ ouvert par le livre de Martine Broda, *L'amour du nom. Essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse* (1997)¹⁶.

Pour Martine Broda, le lyrisme ne pose pas tant la question du sujet que celle de son désir. Tournée vers l'autre, la parole lyrique, désirante, est fondamentalement invoquante et «tutoyante»; mais son destinataire — celui de l'adresse ou de l'*offrande lyrique* — la confronte en réalité à une altérité radicale: celle de l'*Autre* auquel le Je est lié dans la parole par *relation d'inconnu*¹⁷; celle aussi de *la Chose*, antérieure à tout processus de symbolisation, et en deçà de tout *objet* déterminé.

Peu de poèmes font entendre aussi bien qu'«El Desdichado» ce «Tu» auquel s'en remet le «Je»¹⁸; et, de «la nuit du tombeau» à la victoire finale d'Orphée, le mouvement du poème peut se lire comme la genèse d'un désir, — où le sujet et l'objet, d'abord l'un l'autre confondus dans une relation purement spéculaire, sont finalement l'un l'autre réunis dans la distance du chant poétique.

Du côté du sujet, le «Je» passe par trois phases successives, clairement repérables dans la structure du sonnet: d'abord un «Je suis [...]» suivi d'attributs aux connotations négatives («le Ténébreux — le veuf — l'inconsolé // Le prince d'Aquitaine [...]»); puis un «Suis-je...?»

16. Martine Broda, *L'Amour du nom. Essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse*, Corti, «En lisant en écrivant», 1997.

17. Guy Rosolato, *Le Relation d'inconnu*, Gallimard, «Connaissance de l'inconscient», 1978.

18. Le destinataire de la parole et du désir lyriques mériterait une étude. Et, sur ce point encore, la comparaison des diverses formes de l'invocation lyrique pourrait, par différence, éclairer la singularité du lyrisme nervalien. On se reportera à une étude très suggestive de Philippe Marty, «La poésie et les noms», in *Aspects du lyrisme du XVI^e au XIX^e siècle*, Ronsard, Rousseau, Nerval, Publications de la faculté des Lettres, arts et sciences humaines de Nice, 1998, Actes du colloque organisé par M.-H. Coton, J. Rieu et J.M. Seillan, Nice, 5 et 6 décembre 1997. Philippe Marty y compare deux formulations de l'invocation lyrique, grammaticalement et rhétoriquement très proches, alors qu'elles sont poétiquement très dissemblables: d'un côté «Je pense à toi, Myrtho...» du sonnet «Myrtho» de Nerval; de l'autre «Andromaque, je pense à vous...» du poème «Le Cygne» de Baudelaire. On notera que, dans les deux cas, l'invocation, en faisant porter l'accent du vers sur le destinataire, invite à penser le lyrisme non plus comme un «Je suis...», mais comme un «Je pense à...», qui situe l'identité lyrique dans le rapport à une altérité essentielle. Mais les modes de ce «penser à...» signifient de diverses façons chez Baudelaire et chez Nerval. Chez Baudelaire, «Andromaque, je pense à vous...» induit, à partir de la reconnaissance d'une véritable altérité, un ample mouvement d'empathie qui conduit le sujet à reconnaître dans son propre exil parisien la souffrance, irréductible, de tous ceux-ci que l'histoire a meurtris: Andromaque, «la négresse amaigrie et phtisique», les «matelots oubliés dans une île», les «captifs», les «vaincus», «bien d'autres encore»... On a souvent remarqué la fin pensive et suspensive du poème, qui maintient béante, dans le procès de la mémoire et du texte, la place d'une perte que rien ne peut venir combler. Au contraire le «penser à» dans le poème de Nerval induit entre le «Je» et le «toi» une relation purement spéculaire, et la figure de Myrtho est tout entière composée par un jeu de projections qui renvoie indéfiniment le sujet à lui-même. Un indice fait apparaître la différence: à l'ouverture qu'induit le «Je pense à vous...» baudelairien, indéfiniment reconduit à la fin du texte, s'oppose la parfaite clôture du poème de Nerval, qui, du titre, «Myrtho», au dernier vers, «Le pâle Hortensia s'unit au Myrthe vert!», referme le cercle du nom de «Myrtho», — à la fois «Myrthe» par sa première syllabe et «Hortensia» par sa dernière. Le «Je pense à vous» baudelairien comporte «l'infini», alors que le «Je pense à toi...» nervalien crée un effet de «totalité», selon une distinction empruntée à Emmanuel Lévinas. La différence entre ces deux modes lyriques du «penser à...» pourrait encore se dire en termes lacaniens: le «Je pense à vous...» baudelairien instaure entre le sujet et l'objet un lien symbolique, qui permet la reconnaissance de la perte; au contraire, le «Toi» nervalien, composé en miroir du «Je», se déploie dans un registre qui est celui de l'Imaginaire, — et la circularité du texte témoigne d'une forclusion de la perte par laquelle le poème tente d'opposer son «charme» propre aux forces de dispersion de l'histoire.

qui, à la *volta* du sonnet, retourne en interrogation l'affirmation initiale et est cette fois suivi d'attributs aux connotations positives («Amour ou Phébus?... Lusignan ou Biron?»); mais cette interrogation est finalement dépassée au profit de l'affirmation, dans les deux derniers vers isolés à la pointe du sonnet, d'une identification du «Je» à la figure mythique d'Orphée, emblématique du lyrisme. Cette genèse du «Je» dans le poème recouvre différentes phases de la genèse du sujet dont rend compte la psychanalyse: aux identités *imaginaires* dont se pare le «Je» halluciné du début du poème, succède d'abord une forme de conscience qui permet au sujet de se démarquer, sur le mode de l'interrogation, du *leurre* des images; et cette conscience du leurre permet finalement l'identification *symbolique* du sujet à Orphée ainsi que son inscription dans une lignée (celle de la tradition lyrique) qui le déborde. Ce changement de statut du «Je» tout au long des 14 vers du sonnet est souligné par le changement des temps verbaux: au présent qui domine dans les dix premiers vers, succède un passé — qui signale la mise à distance qu'opère après coup le *récit* sur les événements:

J'ai rêvé dans la grotte où nage la syrène...
Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron [...]

Tout se passe comme si le «Je» en accédant au statut d'Orphée acquerrait le pouvoir de raconter son histoire (les deux crises de folie dans la biographie de Nerval?) en la *transposant* dans une fable symbolique (elle-même élaborée sur la trame de la descente aux Enfers d'Orphée). Ce pouvoir de transposition — qui marque l'entrée du sujet dans l'ordre Symbolique — s'accomplit cependant au prix d'une perte, dont Julia Kristeva, que nous suivons ici¹⁹, a bien repéré l'indice textuel: le «mon luth» du vers 3 — «Ma seule étoile est morte, — et mon luth constellé [...]» — s'est changé en «la lyre» au vers 13, — l'article défini («la lyre»), par opposition à l'adjectif possessif («mon luth»), conférant au chant lyrique une forme d'impersonnalité, ou d'universalité, qui situe le chant du «Je», non plus dans le cercle personnel de la plainte mélancolique, mais dans la tradition culturelle et collective du Lyrisme: sur «la lyre d'Orphée», le «Je» se déprend de sa propre plainte, ou du moins il instaure entre lui-même et l'objet de sa plainte cette distance qui permet le chant, — et rend possible une «victoire» *symbolique* sur la mort et les enfers de la mélancolie.

L'émergence progressive du sujet lyrique s'accompagne d'une élaboration, elle-même progressive, de l'objet du désir lyrique. Celui-ci est d'abord désigné par un «toi», qui porte tout l'accent du vers 5 et semble mettre à nu le geste de l'adresse lyrique:

Dans la nuit du tombeau, toi qui m'as consolé

Ce «toi», qui n'a pas alors de contenu déterminé, se précise d'abord en inversant en miroir les attributs négatifs du «Je»: à l'univers ténébreux, minéral et stellaire du premier quatrain, il oppose, spéculairement, dans le second quatrain, un univers lumineux, végétal et marin. La «consolation» dont il est alors question est ainsi placée sous le sceau de l'imaginaire, dont on sait la prégnance dans l'univers nervalien²⁰. Toutefois, le «toi» du vers 5 acquiert aussi, très progressivement, des déterminations symboliques: d'abord jailli, par simple découpe dans le signifiant, de «l'étoile morte» du vers 3 — «Ma seule étoile est morte» —, il est pris d'abord dans jeu de désignations métonymiques qui l'associent en particulier à la «fleur» au vers 7 («Rends-moi // La fleur qui plaisait tant à mon cœur désolé»); celle-ci, qui semble magiquement réparer la perte de «l'étoile», se précise en un «pampre» et une «rose» au vers 8, avant que la «rose» ainsi obtenue ne laisse place, par anagramme, à une «Sainte Rosalie» («Et la treille ou la pampre à la rose s'allie»)²¹, elle-même liée aux souvenirs d'Italie²², que réélaborera le récit d'*Octavie*. Dans le sizain, c'est davantage la processus métaphorique qui domine: le «toi» du vers 5 devient alors «reine» («Mon front est rouge encore du baiser de la reine»), puis «syrène» («J'ai rêvé dans la grotte où nage la syrène...»), enfin «sainte» ou «fée» au dernier vers («Les soupirs de la sainte et les cris de la fée»).

En même temps donc que le «Je» acquiert le statut de sujet chantant, le «toi», d'abord sans nom ni contenu déterminés, est progressivement élaboré en objet à la fois érotique et poétique. Entre le «Je» et le «Tu», une distance s'instaure, qui borde et contient la folie en permettant à la fois le désir et le chant.

Toutefois, l'incessante métamorphose des désignations figurales de l'objet aimé — *tour à tour* «étoile» ou «fleur», «reine» ou «sirène», «sainte» ou «fée» — ainsi que l'ambivalence fondamentale de son contenu (la «rougeur», les «soupirs» et les «cris»), indiquent aussi la précarité du processus de symbolisation dans la relation lyrique que tente le poème, et la présence, encore à vif, de la Chose sous la multiplicité de ses désignations figurales. Cette défaillance de la symbolisation est une des caractéristiques majeures de l'imaginaire nervalien, qu'attestent d'autres éléments remarquables de l'œuvre, — que l'on songe, par exemple, à la labilité des prénoms féminins, ou aux incessantes métamorphoses dans lesquelles sont prises les figures du rêve. Elle est en tout cas aussi sensible dans une certaine qualité d'écriture, qui se traduit dans le poème par une activité *sémiotique* particulièrement intense, qui implique une poétique spécifique, — dont «El Desdichado» retrace la genèse.

20. Voir Michel Collot, *Gérard de Nerval ou la dévotion à l'imaginaire*, PUF, «Le texte rêve», 1992; et Jean-Nicolas Illouz, *Nerval, le «rêveur en prose», Imaginaire et écriture*, PUF, «Écrivains», 1997.

21. Rappelons que, sur le «manuscrit Eluard» du sonnet «Artémis», on peut lire en note de «la Sainte de l'abîme», le nom de «Rosalie». Celle-ci a déjà été évoquée par Nerval dans *Octavie* en particulier.

22. Sur le «manuscrit Eluard» du «Destin», Nerval a écrit, en note du vers 8, «Jardin du Vatican».

LE TOMBEAU ET LA VOIX

À travers la formulation du désir qui porte la parole lyrique, c'est en effet à la formulation d'une poétique que conduit le poème «El Desdichado». L'identification finale du sujet de l'énonciation à la figure d'Orphée l'indique suffisamment. Mais les deux derniers vers, mis en relief par l'ordre des rimes selon le schéma du sonnet shakespearien, suggèrent plus particulièrement que cette poétique réside dans une certaine qualité de la voix, — «modulée» entre les «souples» et les «cris».

Pour dire la violence vocale qui sous-tend ainsi la maîtrise du chant, notre hypothèse sera la suivante: la voix des *Chimères* procède, non du sujet lui-même, mais de la constitution des sonnets en *Tombeau* du sujet; et les «souples» et les «cris», que contient la «modulation» du chant, s'imposent, à même la voix poétique, comme une forme de résistance à la mort.

Suggérée par les connotations du mythe d'Orphée, cette hypothèse est étayée par plusieurs indices philologiques qui permettent d'inscrire les sonnets dans la tradition du *Tombeau poétique*²³.

Sur le «manuscrit Eluard» du poème «Le Destin» (premier titre d'*El Desdichado*), une note de Nerval au mot «Veuf» (écrit avec majuscule) porte la mention: *Olim: Mausole*, suivie d'un point d'interrogation entre parenthèses, et raturant une première inscription: peut-être *le Prince mort*²⁴. La glose de Nerval souligne un fantasme mélancolique qui travaille à tous les niveaux du texte. La légende veut qu'Arthémise se soit fait ensevelir dans le tombeau édifié pour son époux et frère Mausole; c'est ici le «Je» qui, «veuf» de quelque Arthémise ou autre «reine Candace»²⁵, semble se faire le vivant tombeau de l'aimée, au sein d'un poème lui-même érigé en «Mausolée».

Le nom d'«Arthémise» (ainsi sorti de celui de «Mausole» porté sur le manuscrit Eluard) renvoie à son tour au sonnet «Artémis», que le recueil des *Chimères* semble disposer en miroir d'«El Desdichado», comme si au Tombeau du sujet que constitue «El Desdichado» venait répondre le Tombeau de la Dame représenté par «Artémis». Cette fois encore, diverses mentions manuscrites viennent conforter cette hypothèse: sur le «manuscrit Lombard» du poème alors intitulé «Ballet des heures» on peut lire, de la main de Nerval:

23. Sur le genre du Tombeau, voir le numéro 29 de la revue *La Licorne. Le tombeau poétique en France*.

24. Voir, dans Jean Guillaume, «*Les Chimères*» de Nerval. *Édition critique*, Palais des Académies, Bruxelles, 1966, la description du manuscrit Eluard, p. 74 et suiv., ainsi que la Planche IV.

25. Dans le manuscrit «Eluard», à côté du mot «Reine» au vers 10 — «Mon front est rouge encor du baiser de la Reine» —, une note, reportée en bas de page, porte l'inscription «Reine Candace», au-dessus d'une rature et suivie d'un point d'interrogation.

Vous ne comprenez pas ? Lisez ceci :

D.M.-LUCIUS.AGATHO.PRISCIUS. nec maritus

Il s'agit d'une référence à la Pierre de Bologne, déjà évoquée dans *Le Comte de Saint-Germain*, et qui sera réélaborée dans cet autre texte-tombeau que constitue *Pandora* :

Aux Dieux Mânes : Aelia Laelia Crispis qui n'est ni homme, ni femme ni hermaphrodite : ni fille, ni jeune, ni veille, ni chaste, ni prostituée, ni pudique, mais tout cela ensemble, qui n'est ni morte de faim, *et qui n'a été tuée* ni par le fer, ni par le poison mais par ces trois choses : n'est ni au ciel, ni dans l'eau, ni dans la terre ; mais est partout.

Lucius Agathon Priscius, *qui n'est* ni son mari ni son amant ni son parent, ni triste, ni joyeux, ni pleurant ; sait et ne sait pas pour qui il a posé ceci, qui n'est ni un monument ni une pyramide, ni un tombeau, c'est-à-dire un tombeau qui ne renferme pas de cadavre, un cadavre qui n'est point renfermé dans un tombeau ; mais un cadavre qui est tout ensemble à soi-même et cadavre et tombeau.²⁶

Quelles que soient les sources, déjà largement discutées²⁷, auxquelles puise ici Nerval — *Le supplément* (de 1689) *au grand Dictionnaire historique* de Moreri, l'étude sur la Pierre de Bologne de Malvasia (publiée en 1690 et mentionnée par Clemens Brentano, dans les *Romances du Rosaire*, en 1852), le *Nouveau voyage d'Italie* de Maximilien Misson (1743) —, la mention de l'inscription funéraire de Bologne fait du sonnet « Artémis », et plus généralement des sonnets des *Chimères*, un Tombeau poétique d'un genre nouveau : comme la Pierre de Bologne à la fois « cadavre et tombeau », le poème y est à la fois la forme de la perte et la perte elle-même, l'une l'autre indéfiniment réfléchies en miroir. Cette représentation du poème, — « Ptyx » d'une autre sorte — s'accorde avec l'univers mélancolique des poèmes, aux prises avec un objet perdu omniprésent et insaisissable à la fois. Alors que la tradition du Tombeau poétique confère au poème une fonction commémorative, qui assure au mort une survie symbolique, les sonnets des *Chimères* — incapables de mettre à distance la chose qui les hante — redoublent dans l'imaginaire la perte qu'ils ne peuvent inscrire dans le symbolique.

Cette référence au Tombeau poétique confère en tout cas à la voix dans les poèmes un statut particulier, qu'Antonin Artaud — lui même

26. *Le Comte de Saint-Germain*, NPI III, p. 775. Voir *Pandora*, NPI III, p. 755 : « Vous l'avez tous connue, ô mes amis ! la belle Pandora du théâtre de Vienne. Elle vous a laissé sans doute, ainsi qu'à moi-même, de cruels et doux souvenirs ! C'était bien à elle, peut-être, — à elle, en vérité, que pouvait s'appliquer l'indéchiffrable énigme de la pierre de Bologne : *Aelia Laelia*. — *Nec vir, nec mulier, nec androgyna*, etc. "Ni homme, ni femme, ni androgyne, ni fille, ni jeune, ni vieille, ni chaste, ni folle, ni pudique, mais tout cela ensemble..." Enfin, la Pandora, c'est tout dire, — car je ne veux pas dire tout ».

27. Voir, dans l'édition critique établie par Jean Senelier de *Pandora*, Klincksieck, « Bibliothèque du XIX^e siècle », 1975, l'étude de Maria Luisa Belleli, *Aelia Laelia*, p. 153 et suiv.

sensible à cette forme de résistance à la mort qui habite le cri²⁸ — a su percevoir et traduire dans le mode de diction qu'il propose pour la récitation des *Chimères*:

les poèmes de Gérard de Nerval ont été écrits non pour être lus à voix basse dans les replis de la conscience mais pour être expressément déclamés car leur timbre a besoin de l'air. — Ils sont mystérieux quand ils ne sont pas récités, et que la page imprimée les endort, mais prononcés entre des lèvres de sang [...] leurs hiéroglyphes se réveillent, et on peut *entendre* leur protestation contre l'emprise des événements.²⁹

Tout se passe comme si la diction du poème devait chaque fois arracher au tombeau de la page la voix qui y est enclose et comme ensevelie.

Une telle lecture répond à ce qui est effectivement en jeu dans le texte.

Une étrange dramaturgie vocale sous-tend en effet chaque poème. Elle est parfois directement transcrite dans le jeu des instances énonciatives qui se répartissent la parole, et semblent démultiplier le «Je» selon un phénomène d'hallucination auditive qui sera très précisément décrit dans *Aurélia*³⁰.

28. Voir Jacob Rogozinski, «J'ai toujours su que j'étais Artaud le mort», *Europe*, n° 873-874, janvier-février 2002. Rappelons que, pour Nerval aussi, l'épreuve de la folie est ressentie comme l'expérience d'une mort à soi-même. Songeons par exemple à cette inscription que Jean Richer a déchiffrée sur le manuscrit de la «Rêverie de Charles VI»: «D[efunctus] ger[as]»: gloire défunte, où peut se reconnaître aussi le nom de Gérard, et qui rappelle la signature d'une lettre de 1841: «celui qui fut Gérard et qui l'est encore» (NPI I, p. 1375). Au reste, c'est dans un article «nécrologique», que Janin en 1841 a révélé la folie de Nerval; Dumas, on le sait, récidivera en 1853, en composant pour le journal *Le Mousquetaire* ce que Nerval appellera «l'épithaphe de [son] esprit». Quant au portrait de Nerval par Eugène Gervais, réalisé d'après un daguerréotype de Nadar pour illustrer la biographie de Nerval par Eugène de Mirecourt, il est ressenti par Nerval comme un portrait posthume. Voir la lettre à Georges Bell, 31 mai et 1er juin 1854, NPI III, p. 856-857:

«La maladie m'avait rendu si laid. — la mélancolie si négligent. Dites donc, je tremble ici de rencontrer aux étalages un certain portrait pour lequel on m'a fait poser lorsque j'étais malade, sous prétexte de biographie nécrologique. L'artiste est un homme de talent, plus sérieux que Nadar, qui n'a que de l'esprit au bout de son crayon; mais, comme notre ami aux cheveux rouges, *il fait trop vrai!*

Dites partout que c'est mon portrait ressemblant, mais *posthume*. — ou bien encore que Mercure avait pris les traits de Sosie et posé à ma place.

Je veux me débarbouiller avec de l'ambrosie, si les dieux m'en accordent un demi-verre seulement.

Infâme daguerréotype! tu pervertis le goût des artistes. — M. Gervais est pourtant un si habile graveur!»

29. Antonin Artaud, «Sur les Chimères», *Tel Quel*, n° 22, été 1965, p. 3-13, repris in *Œuvres complètes*, XI, *Lettres écrites de Rodez*, 1945-1946, Gallimard, 1974, p. 184-201.

30. Voir *Aurélia*, NPI III, p. 700-701:

«Couché sur un lit de camp, j'entendais que les soldats s'entretenaient d'un inconnu arrêté comme moi et dont la voix avait retenti dans la même salle. Par un singulier effet de vibration, il me semblait que cette voix résonnait dans ma poitrine et que mon âme se dédoublait pour ainsi dire, — distinctement partagée entre la vision et la réalité.»

Cette expérience d'hallucination auditive pourrait permettre d'interpréter certaines particularités de l'énonciation des *Chimères*. Une étrange partition des voix est à l'œuvre dans les poèmes, par laquelle le «Je» laisse sa place à diverses figures de ses doubles imaginaires. Ainsi dans «Antéros», où le «Je» («Tu demandes pourquoi j'ai tant de rage au cœur [...]») est directement assumé par la figure mythique, ainsi portée au-devant de la scène. Ailleurs, des guillemets matérialisent cette irruption de «l'autre» dans le «Je», — comme dans le sonnet «Horus», où, après une narration à la troisième personne («Le dieu Kneph en tremblant ébranlait l'univers [...]»), Isis prend elle-même la parole («Le voyez-vous, dit-elle, il meurt, ce vieux pervers»). De même, dans «Le Christ aux oliviers», un narrateur cède la parole au Christ lui-même dont il transcrit le monologue à la première personne. Si l'énonciation est chaque fois fortement subjective, la mobilité des instances qu'elle recouvre traduit en fait la forme d'*aliénation* qui scinde le Je lyrique dans l'œuvre de Nerval.

Mais elle est aussi à l'œuvre dans la graphie même du texte manuscrit : un carré de vers, qui confère à l'espace du sonnet l'apparence de quelque pierre tombale ou inscription funéraire ; et, à l'intérieur ou tout à l'entour, des intensités sonores qui fusent et que semblent matérialiser sur la page la couleur de l'encre, l'épaisseur du trait, les soulignements, les majuscules, ou les italiques, ainsi que les notes de bas de page et les anagrammes³¹ qui étoilent le texte et sont autant de signes d'une énergie vocale non encore réglée dans l'écriture. Si la lyre d'Orphée permet la maîtrise de ces intensités sonores, que le chant « module », elle en conserve aussi la violence propre : celle des « soupirs » et des « cris », que la voix poétique continue d'opposer à son propre refoulement dans l'écriture.

Le sujet du poème — que nous interrogeons en commençant — est tout entier dans le retour de cette voix contenue dans le texte.

La récitation à haute voix des *Chimères* la révèle ; donnant à entendre la force de protestation que le poème oppose au désenchantement de la modernité, elle en fait apparaître l'historicité, en permettant aussi de situer la voix nervalienne dans l'écho que celle-ci entretient avec d'autres voix poétiques qui, dans le siècle, ont pareillement revêtu le timbre d'une voix d'outre-tombe : que l'on songe à Victor Hugo proclamant au début des *Contemplations* : « Ce livre doit être lu comme on lirait le livre d'un mort », ou à Mallarmé, pour qui écrire « se paie, chez quiconque, de l'omission de lui et on dirait de sa mort comme un tel » (*Quant au livre*, « L'action restreinte »). Entre Hugo et Mallarmé, la voix de Nerval, encore subjective et déjà anonyme, conjoint en elle, à la mi-temps du siècle, deux modes lyriques dont le divorce ne va cesser de s'approfondir : celui de « la direction personnelle de la phrase » propre au lyrisme hugolien, et celui de la « disparition élocutoire du poète » par laquelle la « Crise » mallarméenne fera de la modernité poétique le *Tombeau* du lyrisme romantique.

31. Par exemple, dans « El Desdichado », « rose s'allie » fait apparaître par anagramme une « Rosalie », qui est mentionnée en note du « manuscrit Eluard » d'« Artémis » et appartient aussi à l'univers d'*Octavie* ; ou encore dans le sonnet « Artémis », le mot « trémière » — « La rose qu'elle tient, c'est la rose trémière » — semble un mot-valise, condensant « treizième » et « première ». Ces décompositions et recompositions de termes atteignent à de bien étranges proportions dans certaines notes de bas de page des sonnets manuscrits de 1841. Songeons par exemple au manuscrit du sonnet « Erythrée », où le nom de « Benarès » — « Si tu vois *Benarès* sur son fleuve accoudée » — est glosé en « Ben Arès, la fille de Mars ». Certains de ces poèmes sont écrits à l'encre rouge ; et plusieurs termes, parmi les plus marquants de l'univers nervalien, sont soulignés d'un trait ou de deux. Claude Mouchard a remarqué les effets produits par l'épaisseur du trait sur certains manuscrits, — comme dans le manuscrit de la « Réverie de Charles VI », où le mot « Nuit » au dernier vers — « viens à moi, mon fils — et n'attends pas la NUIT!!! » — est significativement lui-même noirci.