



HAL
open science

Nerval entre vers et prose

Jean-Nicolas Illouz

► **To cite this version:**

Jean-Nicolas Illouz. Nerval entre vers et prose. Jean-Nicolas Illouz; Jacques Neefs. Crise de prose, Presses universitaires de Vincennes, 2002. hal-03700102

HAL Id: hal-03700102

<https://hal.science/hal-03700102>

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.

Jean-Nicolas Illouz

Nerval
Entre vers et prose

La critique esthétique élaborée par le Romantisme allemand a formulé la théorie d'une *poésie prosaisée*, qui non seulement élargirait à la prose le champ de la poésie, mais qui ferait de la prose la réalisation de l'Idée même de poésie. La poésie romantique, selon Friedrich Schlegel, doit pouvoir traverser tous les partages génériques établis pour s'annexer progressivement tous les domaines d'expression : elle est susceptible, note par exemple le fragment 116 de l'*Athenaum*, de "mêler ou fondre ensemble poésie et prose, génialité et critique, poésie d'art et poésie naturelle [...]", en embrassant "tout ce qui est poétique, depuis le plus grand système de l'art qui en contient à son tour plusieurs autres, jusqu'au soupir, au baiser que l'enfant poète exhale dans un chant sans art". Une telle extension du "poétique", ainsi ouvert à la prose et au "prosaique", n'est pas perçue par le Romantisme allemand comme la dissolution de l'idée de poésie, mais bien au contraire, dialectiquement, comme son accomplissement dans ce que Novalis appelle, dans une lettre à A. W. Schlegel citée et commentée par Walter Benjamin, "une poésie de l'infini", susceptible de se réfléchir elle-même et de se maintenir jusque dans les formes et les contenus les plus prosaïques.

Pour Walter Benjamin cette pensée de la prose comme "Idée de la poésie" "détermine toute la philosophie romantique de l'art". Elle est cependant encore à l'œuvre dans les poétiques de la modernité, qui demeurent en cela fidèles aux intuitions fondamentales du Romantisme jusque dans la distance qu'elles entendent prendre par rapport à lui. Chez Baudelaire comme chez Flaubert, la poésie a bien la prose pour horizon; et au rêve baudelairien d'une "prose poétique, musicale, sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience", fait écho la tentative flaubertienne de "donner à la prose le rythme du vers (en la laissant prose, et très prose) et [d']écrire la vie ordinaire comme on écrit l'histoire ou l'épopée (sans dénaturer le sujet)".

Toutefois, contre la conception romantique de la prose comme synthèse des genres et accomplissement de l'idée de poésie, la prose moderne est aussi le lieu où se formule une "crise" des définitions traditionnelles du poétique.

Cette "crise", qui caractérise, selon les termes de Mallarmé, "cette vaine, perplexe, nous échappant modernité", est, il est vrai, elle-même dès longtemps préparée. Elle s'annonce avec les premiers poèmes en prose. Et Nathalie Vincent-Munia a bien montré comment ceux-ci, qui s'inventent au cœur du Romantisme et accomplissent quelques-unes de ses aspirations majeures, se situent cependant aussi en marge de lui, en tirant de cette position de marginalité une dimension critique particulière : non seulement le poème en prose a la faculté de mettre en question les formes et les thèmes du haut lyrisme en vers, mais surtout il met en travail dans le poème un *impensé* de la prose, par lequel la poésie, en entrant dans la prose, échappe aux arts poétiques traditionnelles et se découvre comme *en excès* par rapport aux théories que l'on pourrait en faire. La Préface au *Gaspard de la Nuit* est sur point discrètement explicite, quand elle refuse de donner au lecteur la théorie d'un genre, pour mieux affirmer ce qui de la prose du poème ne peut précisément être référé à un genre, mais se révèle dans un travail singulier d'écriture :

"Et si l'on demande à l'auteur pourquoi il ne parangonne point en tête de

son livre quelque belle théorie littéraire, il sera forcé de répondre que monsieur Séraphin ne lui a pas expliqué le mécanisme de ses ombres chinoises, et que Polichinelle cache à la foule curieuse le fil conducteur de son bras. – Il se contente de signer son œuvre.”

L’infidélité de Baudelaire à Aloysius Bertrand – le “mystérieux et brillant modèle” des *Petits Poèmes en Prose* – recouvre donc une fidélité plus profonde. Chez Baudelaire aussi le poème en prose ne se constitue pas en vérité comme un genre. Il est plutôt, selon le terme même de Baudelaire, un “accident”, qui, en déjouant “l’Idéal” de la “prose poétique” tel qu’il est formulé dans la Préface du recueil, perturbe le champ poétique, et porte l’écriture au-delà “les limites assignées à la poésie”. La crise “date de là”, dirait Mallarmé; et si elle ne conduit pas Baudelaire, à la différence de Rimbaud, à faire de la prose le lieu où se “solde” la poésie, elle se traduit en tout cas dans l’organisation du *Spleen de Paris* par la juxtaposition de proses lyriques, empreintes de ce “rythme romantique” dont parlait Novalis, et de proses violemment “a-poétiques”, qui ne sont plus “cadence musicale, mais, dit par exemple Jean Delabroy, lit spleenétique où se retourne la langue en souffrance”.

Loin de la continuité de la poésie dans la prose telle qu’elle a été pensée par le Romantisme allemand, et avant la solution mallarméenne qui résoudra la prose dans le Vers, les écritures de la modernité, – celles de Baudelaire, de Rimbaud ou encore de Lautréamont – semblent ainsi établir entre prose et poésie un rapport de tension, où les contraires ont cessé d’être aussi aisément “dialectisables”.

Ce rapide parcours éclaire, par différence, le “moment” Nerval, où, à la charnière du siècle, s’expérimente (et déjà dans le travail silencieux et obstiné des traductions) le mode singulier d’un passage de la poésie à la prose. Pour ce poète des lisières, qui s’étonne du partage que la tradition établit entre poète et prosateur, ce passage n’est ni tout à fait de continuité, ni vraiment de rupture. La prose nervalienne vient relayer une poésie perdue, mais de telle sorte qu’elle en prolonge aussi indéfiniment le deuil. Cette valeur mélancolique dont est ainsi singulièrement affecté le partage prose / poésie, nous la donnerons à entendre successivement dans les recueils qui mêlent vers et prose, dans le genre de la nouvelle quand celle-ci prend la forme d’un “récit poétique”, ou encore dans les rapports que l’écriture entretient avec la chanson. Dans tous les cas le brouillage des repères génériques qui caractérise l’écriture nervalienne engage l’historicité de l’œuvre à la ligne de partage du Romantisme et de la modernité, en même temps qu’il implique le plus intime de la problématique personnelle, quand, du côté de la langue maternelle, la poésie perdue fait retour dans la prose, comme le songe dans la vie réelle.

1. Les recueils de vers et de prose (*Petits Châteaux de Bohême; Les Filles du Feu*).

Les derniers recueils de Nerval, aussi bien les *Petits Châteaux de Bohême* que *Les Filles du Feu*, mêlent, selon des modalités diverses, vers et prose. Le recueil des *Filles du Feu*, qui porte pourtant l’indication générique de “nouvelles”, annexe *in extremis*, les sonnets des *Chimères*; et, avant lui, *Les Petits Châteaux de Bohême*, sous-titrés “Prose et Poésie”, récapitulent, sous la forme de “Petits mémoires littéraires” qui font dialoguer vers et prose, un parcours poétique marqué par une série de désillusions et par un renoncement à la poésie en vers au profit de la prose.

On sait combien ce travail de “recomposition”, qui anime en particulier les recueils, est caractéristique de l’écriture des dernières années de la vie de Nerval. Tout se passe comme si l’œuvre, en se repliant sur elle-même à partir des années 1850, tentait d’occulter le morcellement qui la menace en revêtant, dans les recueils, la forme d’un

gracieux florilège poétique, – renouvelé par exemple, pour ce qui est du mélange des vers et des proses, du modèle suranné du “keepsake” romantique. Le recueil afficherait ainsi sa propre inactualité, en dénonçant, ironiquement ou mélancoliquement, l’illusion par laquelle le prosateur, penché sur le poète qu’il a été, tente encore d’opposer un “chimérique” âge d’or de la poésie, au désenchantement qui caractérise la nouvelle situation de l’écrivain dans le monde moderne.

Le jeu de cette parade imaginaire, avec l’ironie mélancolique qui en fait la critique, est très sensible dans la Préface, adressée “à un ami” (il s’agit d’Arsène Houssaye selon *La Bohême galante*), qui ouvre les *Petits Châteaux de Bohême* :

“Mon ami, vous me demandez si je pourrais retrouver quelques-uns de mes anciens vers, et vous vous inquiétez même d’apprendre comment j’ai été poète, longtemps avant de devenir un humble prosateur.

Je vous envoie les trois âges du poète – il n’y a plus en moi qu’un prosateur obstiné. J’ai fait les premiers vers par enthousiasme de jeunesse, les seconds par amour, les derniers par désespoir. La Muse est entrée dans mon cœur comme une déesse aux paroles dorées; elle s’en est échappée comme une pythie en jetant des cris de douleur. Seulement, ses derniers accents se sont adoucis à mesure qu’elle s’éloignait. Elle s’est détournée un instant, et j’ai revu comme en un mirage les traits adorés d’autrefois !”

L’expression d’“humble prosateur” est, comme Michel Sandras l’a montré, un lieu commun, dans les arts poétiques de l’époque, du “débat entre la prose et la poésie”. Elle reprend, en apparence du moins, la hiérarchie traditionnelle des genres, en dévalorisant la prose par rapport au vers : face au registre élevé de la poésie, “aux paroles ailées”, “l’humble” prose, “pédestre” selon son étymologie (*sermo pedestris*), est mieux adaptée au registre stylistique et thématique du “*genus humile*”, – et le prosateur, face au poète épris d’Idéal ou de Chimères, est, dira Rimbaud, “rendu au sol”. Nerval maintient donc la hiérarchie traditionnelle qui minorise la prose par rapport aux vers, mais, simultanément, il la marque d’ironie, en conférant à la prose une dimension critique qui met en question les idéaux attachés à la poésie en vers.

On peut également situer ce partage prose / poésie en songeant à d’autres œuvres qui font également dialoguer vers et prose : en amont des *Petits Châteaux de Bohême*, on peut se souvenir du modèle illustre de la *Vita Nova* de Dante (que Nerval donne explicitement comme modèle d’*Aurélia*); en aval, on songe à l’“Alchimie du Verbe” que Rimbaud place au cœur d’*Une saison en Enfer*. Dans la *Vita Nova*, la prose a pour fonction de faire ressortir, par contraste, l’éclat du “haut langage” poétique : elle présente les poèmes, puis les commente, et si elle les reprend dans le cours d’un récit, elle cherche avant tout à les mettre théâtralement en valeur, en les isolant et en les enserrant comme des diamants dans leur gangue. Au contraire, la prose de Rimbaud, si, malgré tout, elle est, elle aussi, le lieu où se rassemblent quelques-uns des plus beaux poèmes en vers, s’emploie explicitement à rejeter la poésie *en arrière* d’elle-même, pour tenter de donner voix à un sujet qui se sera ainsi progressivement dégagé, au nom de “la réalité rugueuse à êtreindre”, de la “folie” de la “voyance”, et des “délires” de la poésie.

Entre Dante et Rimbaud, la forme de dialogue que Nerval institue entre vers et prose n’est ni pure dévotion à la poésie d’autrefois, ni simple liquidation des vers anciens. L’“humble prosateur”, lucide sur les illusions de la poésie, ne se sépare du poète qu’il a été qu’en conférant à la prose la charge de prolonger “obstinément” un adieu à la poésie, sans se résoudre jamais à l’accomplir.

De fait, dans l’agencement du recueil, les vers prennent une importance croissante, qui leur confère une certaine autonomie par rapport à la prose et qui les soustrait, dans une certaine mesure, au jugement du prosateur. Mais, simultanément, il

revient à la prose la fonction, critique, de dénoncer, sur un mode mi-ironique mi-mélancolique, la “mythologie” poétique sur laquelle repose la possibilité d’une poésie en vers. Cette démythification est d’autant plus sensible que le recueil rassemble des œuvres, qui ont sans doute pour Nerval une valeur affective intense, mais qui sont au fond relativement “mineures” parce qu’elles restent nostalgiquement liées à une époque, celle du Romantisme, qui semble après-coup, au regard de “l’heure nouvelle”, ne s’être nourri que d’illusions. Le “Premier château” est ainsi consacré aux “Odelettes”, qui remontent à un temps où la bohème romantique remettait au goût du jour, “sans tenir compte de l’ordre des temps”, les formes poétiques de la Renaissance (“*En ce temps, je ronsardisais*”, écrit Nerval). Le “Second château” recueille un “simple proverbe” dramatique (*Corilla*), qui viendra prendre place aussi dans *Les Filles du Feu*, mais qui vient ici pallier, faute de mieux, le manque d’une œuvre dramatique que Nerval a longtemps rêvée de consacrer à la Reine de Saba, et qui est, depuis, “tombée dans la prose” en devenant “un simple conte oriental qui fait partie des *Nuits du Rhamazgan*”. Quant au “Troisième château”, s’il rassemble quelques-uns des poèmes, “conçus dans la fièvre et dans l’insomnie”, qui entreront dans les *Chimères*, il se termine, comme par pudeur, par l’évocation de “quelques fleurs poétiques”, écrites dans “la forme de l’odelette aimée, – sur le rythme sautillant d’un orchestre d’opéra”.

On comprend l’ambiguïté de la “recomposition” à laquelle procèdent *Les Petits Châteaux de Bohême* : décliner “les trois âges du poète” sous la forme de trois châteaux – “Châteaux de cartes, château de Bohême, château en Espagne” –, c’est constituer la poésie en mythe, et simultanément en opérer la démythification. En voilant sous la grâce d’un petit florilège de vers et de proses le désœuvrement qui mine la possibilité même du recueil, *Les Petits Châteaux* s’en tiennent à l’ambivalence de ce double mouvement, – qui est aussi celle du moment historique de Nerval, fidèle à l’image d’une Bohème romantique dont il dit cependant déjà l’inanité. Et l’on remarquera sur ce point que l’évocation de l’impasse du Doyenné au début du recueil revêt la même valeur critique que celle attachée au regard, à la fois fasciné et distancié, que le narrateur de *Sylvie* porte, à vingt ans de distance, sur “l’époque étrange” du Romantisme de 1830 évoquée au début de la nouvelle.

Si le modèle romantique du florilège de vers et de prose est encore présent dans le “bric-à-brac” générique dont sont constituées *Les Filles du Feu*, c’est toutefois avec une autre violence que les *Chimères* entrent dans ce dernier recueil. Alors que les *Petits Châteaux de Bohême* éludaient ce “château du diable” que représente pour Nerval la clinique du docteur Blanche, la violence par laquelle les sonnets font irruption dans le recueil est ici la marque de la folie, puisque c’est cette fois explicitement pour répondre à l’accusation de “folie”, portée par Dumas, que Nerval inclut ses poèmes dans son recueil de “nouvelles” :

“Et puisque vous avez eu l’imprudence de citer un des sonnets composé dans cet état de rêverie *supernaturaliste*, comme diraient les Allemands, il faut que vous les entendiez tous. – Vous les trouverez à la fin du volume. Ils ne sont guère plus obscurs que la métaphysique d’Hégel ou les *Mémorables* de Swedenborg, et perdraient de leur charme à être expliqués, si la chose était possible, concédez-moi du moins le mérite de l’expression; – la dernière folie qui me restera probablement, ce sera de me croire poète : c’est à la critique de m’en guérir.”

La soudaineté de cette irruption des vers dans un espace de prose est sans doute compensée par le fait qu’il existe entre vers et prose une profonde unité thématique, au point que bien des motifs peuvent passer des nouvelles aux poèmes, comme si, trop chargés d’affects, ils ne pouvaient être liés à une forme spécifique. A la fois mêmes et

autres, étranges et familiers, ceux-ci – rose trémière, citron mordu, treille ou fleurs enlacées... – reviennent obstinément, accusant le “cercle étroit” dans lequel l'œuvre est prise, et donnant à entendre l'inquiétante étrangeté de la langue de Nerval. Proust y était particulièrement sensible, lorsqu'il notait, en relevant ces autres formes de “translations” des vers à la prose, “qu'il n'y a nullement solution de continuité entre Gérard poète et l'auteur de *Sylvie*” ajoutant que les vers et les nouvelles de Nerval “ne sont [...] que des tentatives différentes pour exprimer la même chose”.

Mais d'un point de vue strictement formel, les vers des *Chimères* ont une frappe particulière, une “carrure” dit Henri Meschonnic, qui, en les opposant fortement à la “labilité” (selon un terme cher à Jean-Pierre Richard) qui caractérise la prose nervalienne, radicalise au contraire la différence vers / prose. Bien loin de l'assouplissement du rythme de l'alexandrin tel qu'il a été initié par le Romantisme, le vers des *Chimères*, “soudé au vers d'autrefois”, ravive, dans la mémoire métrique, le souvenir des sentences oraculaires, en redonnant à la poésie le pouvoir incantatoire des antiques *carmina*. Les *Chimères* restituent l'alexandrin, dit Jacques Roubaud, dans une sorte “d'éclat originaire”; et ce que Nerval appelle la “rêverie supernaturaliste” fait *revenir* la forme poétique dans une sorte *d'hallucination de poésie*.

L'historicité du recueil, mesurée à l'aune de ce rapport de la prose et de la poésie, est tout entière dans la valeur de ce retour, – par lequel la poésie, qui manque à la prose, revient en celle-ci, comme sa “dernière folie” en effet : une folie à l'œuvre dans le geste même par lequel le recueil maintient “obstinément” la poésie dans la prose, à contretemps d'une modernité désenchantée.

2. Prose poétique, poésie critique (*Sylvie*).

Le partage prose / poésie qui se joue à l'échelle des recueils se répète au sein des récits nervaliens, et tout particulièrement dans *Sylvie* qui réalise de façon exemplaire cette sorte de “chimère textuelle” que constitue le “récit poétique”.

L'ambiguïté constitutive du récit poétique est d'abord sensible dans le double registre générique auquel emprunte la nouvelle. Celle-ci module simultanément, et comme en contrepoint l'un de l'autre, deux timbres dominants caractéristiques de deux genres traditionnellement perçus comme antithétiques : d'un côté le “genre bas” qui apparente la nouvelle à quelque “roman rustique” renouvelé de George Sand, de l'autre le “genre élevé” qui fait de *Sylvie* une tentative remarquable pour dire en prose la poésie de l'Idéal. Chacun des personnages féminins répond très évidemment à l'un de ces deux modes génériques à la fois concurrents et exclusifs l'un de l'autre : Sylvie, la “petite paysanne”, appartient à l'*humble* univers de la prose; au contraire, Adrienne, qui est comparée à la Béatrice de Dante, et Aurélie, que le narrateur au chapitre XIII accompagne en qualité de “*seigneur poète*”, relèvent, toutes deux, quoique de façon contradictoire, du registre *sublime* de la poésie; – comme si prose et poésie pouvaient se partager le récit de la même façon que, pour le sujet, “la douce réalité” et “l'idéal sublime” forment ensemble “les deux moitiés d'un seul amour”.

Plus finement encore, le récit ne pose ce partage générique, à la lisière duquel il s'écrit, que pour mieux le traverser et inverser l'un dans l'autre les éléments qu'il oppose : à tout moment l'univers de la prose peut “s'élever” à celui de la poésie, et, inversement, la poésie peut “tomber dans la prose”. Ainsi la “petite paysanne”, dont l'éternel “sourire athénien” indique déjà son appartenance à un registre générique qui n'est pas uniquement celui du réalisme, peut-elle devenir une “fée” (“la fée des légendes éternellement jeune”, ou “fée industrielle répandant l'abondance autour d'elle”), l'épouse mystique du *Cantique des Cantiques* (“Nous étions l'époux et l'épouse pour tout

un beau matin d'été"), une "Minerve souriante et naïve", ou encore une "nymphé antique" qui s'ignore; inversement, l'univers poétique auquel elle accède peut se "proliférer", quand par exemple elle passe de l'état de dentellière, à celui de gantière, et bientôt, soucieuse de "songer au solide", à celui de pâtissière, bourgeoisement mariée et installée à Dammartin, où le narrateur, affectant la pose d'un Werther déchu, vient encore quelquefois la retrouver. On remarquera qu'entre le "genre bas" et le "genre sublime", la nouvelle, dont l'intertextualité est véritablement foisonnante, affiche toute une gamme de genres intermédiaires : le "roman rustique", renouvelé de George Sand, se module en "roman champêtre", moins réaliste déjà, et plus poétique dans la mesure où il peut aussi renvoyer au genre de la Pastorale et au souvenir de Théophile de Viau auquel est rattaché le nom même de Sylvie; la Pastorale peut glisser vers la Bergerie par un saut dans un XVIII^e siècle "où le naturel était affecté"; et la Bergerie renvoie à son tour au modèle antique de la Bucolique, - dont une variation moderne était déjà donnée par *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau : un Rousseau, dont le souvenir est omniprésent dans le récit, et dont les *Réveries* constituent le modèle exemplaire de cette forme mixte que constitue la prose poétique. Les modèles picturaux par lesquels le récit propose encore sa propre mise en abyme présentent la même ambiguïté et introduisent également toutes les gradations possibles entre les genres : "la petite paysanne" évolue entre l'univers de Greuze ("elle ressemblait à l'accordée de village de Greuze"), lui-même mi-réaliste mi-idéalisé, et l'univers, tout de grâce, de Watteau, évoqué au chapitre IV "Un voyage à Cythère", et mentionné encore, à côté de l'œuvre, plus réaliste, de Lancret, dans une lettre à Maurice Sand où Nerval énumère les illustrations dont il aimerait accompagner son texte. Et si le mouvement général du récit est bien celui d'une progressive "dépoétisation" du monde, celle-ci ne s'accomplit qu'en renouvelant les thèmes nostalgiques qui sont constitutifs de l'Élégie (qui peut elle-même être indifféremment en vers ou en prose), - tels par exemple les "*ubi sunt*" que la nouvelle, initialement intitulée *Les Amours perdues*, décline au chapitre IX, dans une sorte de pastiche, très conscient, de élégiaques latins, de Villon, et en définitive de "tant d'autres".

L'ambivalence générique du récit poétique, inscrite dans l'intertextualité de la nouvelle, régit encore le fonctionnement narratif de *Sylvie*. J'ai montré ailleurs comment le modèle du petit "roman d'apprentissage", selon lequel *Sylvie* fait le récit d'une illusion perdue en conduisant progressivement le personnage à l'âge de "l'expérience" et au statut de narrateur, est contrebalancé par un modèle poétique fondé au contraire sur la répétition et le retour circulaire. Les jeux d'échos qui se tissent alors dans la trame narrative et qui font se replier l'une sur l'autre les deux moitiés de la nouvelle, sont si nombreux que *Sylvie* peut évoquer une sorte de *sonnet en prose*, dont les quatorze chapitres seraient liés entre eux par des correspondances thématiques analogues au système des rimes selon lequel se tressent les quatorze vers d'un sonnet.

Toutefois, le "Dernier feuillet", par un saut temporel qui donne brusquement accès au présent de l'écriture, n'achève le récit qu'en mettant soudain à distance cette "chimère textuelle" que la nouvelle, entre prose et poème, vient merveilleusement d'accomplir. Les "chimères", dont le narrateur se déprend ("Telles sont les chimères qui charment et égarent au matin de la vie..."), sont en effet aussi celles de l'écriture elle-même, dont le "charme" ne suffit plus à voiler le manque dont l'écriture précisément procède. En affichant son caractère trop ostensiblement littéraire, jusqu'au maniérisme, le récit confère ici à la prose une fonction nouvelle : celle, dirait Antoine Berman (qui cite Pasternak), de "préserver la poésie du narcissisme de la forme". A la prose poétique, le récit de *Sylvie* oppose ce qu'il faut appeler, selon un terme qui sera aussi celui de Mallarmé, une "poésie critique" - réflexive, pensivement penchée, à la lumière des

“crises” de l’histoire personnelle et de l’histoire du siècle, sur ses *conditions d’impossibilité*, – et qui s’écrit dans une prose mélancolique, hantée de poésie perdue.

Cette poésie perdue, qui “s’épanche” dans la prose comme le songe dans la vie réelle, ce sont, dans l’œuvre de Nerval, les *Chansons du Valois* qui la désignent au plus intime de la langue nervalienne.

3. Langue perdue, prose errante (*Chansons et Légendes du Valois*).

Les chansons du Valois situent la poésie bien en-deçà du partage formel de la prose et des vers.

Citant les “vers blancs” dont sont émaillées les chansons – “ces lignes qui sont à peine des vers”, dit-il encore –, Nerval, dans *Les Faux Saulniers*, se demande “où est le vers ?... Dans la mesure, dans la rime... Ou dans l’idée ?”. La chanson soustrait la poésie aux critères formels qui, dans la culture savante, permettent de l’identifier. Ni soumise au nombre, ni astreinte à la rime (“cette sévère rime française” qu’elle dissémine plutôt dans l’assonance), elle revient d’un temps qui est antérieur au temps de l’écriture (“Avant d’écrire, chaque peuple a chanté”). Portée par la voix, elle est inséparable d’une énonciation éphémère qui la relie à “la poésie des lieux et des hasards”. D’où la fluidité de sa syntaxe que Nerval relève avec amour, et qui choque les censeurs de la poésie lettrée. D’où aussi l’instabilité fondamentale de ses thèmes, qui, par les modalités mêmes de la transmission orale, ne se perpétuent, des mères aux filles, qu’en changeant sans cesse, au point de n’avoir pas plus d’identité propre que les fugitives apparitions du rêve. Figure exemplaire de la langue maternelle, elle renvoie aussi à la mort : disparaissant avec “la mémoire et la vie des bonnes gens du passé”, son secret est enfoui, non loin du clos de Nerval, “dans la tombe des aïeules”.

Insaisissables dans l’écriture, les chansons du Valois désagrègent de l’intérieur la possibilité même du recueil qui tente de les “fixer”. D’où le destin de l’article de 1842, “*Les Vieilles ballades françaises*”, pris dans un jeu si complexe de réécritures jusqu’en 1854, qu’il semble n’avoir pas plus de contours que les chansons qu’il cite, et que le travail de “recomposition” auquel il donne lieu s’abîme dans un incessant processus de décomposition. Nerval souligne d’ailleurs lui-même le caractère fragmentaire de son recueil : à l’image de ces “lambeaux” de poésies qu’il rassemble par bribes de “citations incomplètes”, le recueil tombe lui-même en lambeaux, lacunaire, morcelé, troué d’oublis et grevé de mort.

De ne pouvoir être ainsi “fixées” dans la mémoire textuelle du recueil, les chansons essaient dans les récits alentour, et, comme le songe dans la vie réelle, elles “s’épanchent” en effet dans la prose.

J’ai montré ailleurs comment le récit de *Sylvie*, auquel est “greffé” le recueil des *Chansons et Légendes du Valois*, ravive, dans le sillage de sa prose – elle-même tour à tour naïvement chantante ou trop savamment “phrasée” – le souvenir des chansons de l’enfance. Tout se passe comme si les chansons constituaient la trame immémoriale selon laquelle s’écrit la nouvelle, en “enchantant” sans doute le récit, mais en le portant aussi vers ce point originaire où l’œuvre se dés-œuvre.

Un tel désœuvrement est plus encore sensible dans les récits d’errance. Dans *Angélique* en particulier, la chanson, en n’en finissant jamais, non seulement accompagne le promeneur tout au long de routes qui se prolongent elles-mêmes “comme le diable” et contribue à son égarement, mais elle semble encore participer au détissage du texte. A la langue perdue que représente pour Nerval la langue maternelle répond une *prose errante*. Mélancolique, celle-ci permet cependant que se pose en l’écriture, sinon un sujet, du moins sa voix. La voix narrative, à l’opposé de l’énonciation hallucinée des *Chimères*, se caractérise, dans la prose, par une *moire tonale*, à la fois instable et pourtant singulière :

traduite de la langue des Mères, elle est comme “interprétée”, au sens à la fois musical et psychanalytique du terme, dans l’écriture du “rêveur en prose”.

Jean-Nicolas Illouz
Université Paris 8