



HAL
open science

Nerval: langue perdue, prose errante (à propos des Chansons et légendes du Valois)

Jean-Nicolas Illouz

► **To cite this version:**

Jean-Nicolas Illouz. Nerval: langue perdue, prose errante (à propos des Chansons et légendes du Valois). *Sorgue*, 2002, 4. hal-03700103

HAL Id: hal-03700103

<https://hal.science/hal-03700103>

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 : langue perdue, prose errante À propos des *Chansons et Légendes du Valois*

En Épilogue aux pièces qui composent l'*Intermezzo* d'Heinrich Heine, le poète demande qu'on aille lui chercher un cercueil « plus grand que la grosse tonne de Heidelberg », afin qu'il puisse y ensevelir, en même temps que son amour et sa souffrance, « les vieilles et mauvaises chansons, les lourds et tristes rêves¹ ». Schumann a fait entrer ce texte dans le cycle des *Amours du poète*, accordant d'abord la musique à l'ironie amère de Heine, avant de demander au piano, une fois la voix tue, de prolonger rêveusement, par delà leur mort, les chants disparus. Nerval, puis Verlaine ou Rimbaud feront à leur tour des « vieilles chansons », des « ariettes oubliées » ou des « refrains niais » la figure exemplaire de cette poésie naïve que la modernité laisse derrière elle, et qui, « soldée » par elle (selon un terme de Rimbaud), revient cependant obstinément en elle sous la forme d'une véritable hantise.

Dans *Promenades et Souvenirs*, Nerval revient une dernière fois sur les chansons du Valois, en dévoilant alors explicitement le fil qui les relie au souvenir de la mort de la mère, pour finalement faire remonter « là » les origines de sa vocation de prosateur :

Je n'ai jamais vu ma mère, ses portraits ont été perdus ou volés (...)

Livré souvent aux soins des domestiques et des paysans, j'avais nourri mon esprit de croyances bizarres, de légendes, et de vieilles chansons. Il y avait là de quoi faire un poète, et je ne suis qu'un rêveur en prose.²

Nous voudrions lire ici le recueil des *Chansons et Légendes du Valois* en écoutant en lui la résonance de ce « là » rêveur, – par laquelle les chansons se lient au plus intime de la problématique du sujet, en même temps qu'elles apparaissent comme le foyer secret de la poétique nervalienne. Mais avant d'aborder ces deux points, qui font du recueil des chansons la *chambre d'échos* de l'œuvre nervalienne, nous suivrons d'abord les métamorphoses de ce texte qui existe depuis 1842, et dont l'historicité véritable apparaît quand, douze ans plus tard, il est annexé à *Sylvie* et incorporé au recueil des *Filles du Feu*. C'est bien en tout cas de la folie de Nerval dont il sera question, – tant les textes qui évoquent les chansons font apparaître, sur fond d'un manque essentiel, cette « hantise malade » qui selon Proust sous-tend jusqu'aux pages qui semblent les plus apaisées de Nerval³.

1. Les métamorphoses d'un texte

En intégrant en 1854 au recueil des *Filles du Feu* les *Chansons et Légendes du Valois*, Nerval espère peut-être « fixer »⁴ enfin un texte, qui a été publié pour la première fois dans *La Sylphide* du 10 juillet 1842 (sous le titre *Les Vieilles Ballades françaises*), et qui a déjà fait l'objet de plusieurs publications, d'incessantes réécritures, et de bien étranges dépeçages.

Le livre de Paul Bénichou, *Nerval et la Chanson folklorique*⁵, permet de comparer ces différentes versions d'un « même » texte. Il s'agira plutôt ici de rendre sensible le *rythme*, et donc le

¹ Heinrich Heine, *Poésies*, traduites et commentées par Gérard de Nerval, Préface de Claude Esteban, Fourbis, collection S H, 1994, p. 131.

² *Promenades et Souvenirs*, NPI III, p.680 (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. : t. I, 1984; t. II, 1989; t. III, 1993). Sur cette phrase de *Promenades et Souvenirs* ("Il y avait là de quoi faire un poète, et je ne suis qu'un rêveur en prose"), et sur les multiples retentissements de ce "là" dans l'œuvre de Nerval, voir mon livre, *Nerval, le "rêveur en prose". Imaginaire et écriture*, PUF, coll. "Ecrivains", 1997.

³ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, "Bibliothèque de La Pléiade", 1971, p.241.

⁴ Le verbe "fixer" est l'un des mots-clés de la poétique nervalienne. On le trouve par exemple dans *Sylvie*, NPI III, p.565 et p.567; ou dans *Aurélia*, NPI III, p.749.

⁵ Paul Bénichou, *Nerval et la chanson folklorique*, Corti, 1970.

sens dans l'Histoire, de ces réécritures, – par lesquelles un texte de journaliste devient, sans modification importante du contenu, un texte d'écrivain.

1.1. *La Sylphide*, 10 juillet 1842, « Les Vieilles Ballades françaises ».

L'article de *La Sylphide* du 10 juillet 1842 est en effet, au départ, un simple texte de journaliste, ou de « littérateur ». Il s'agit d'une enquête érudite qui se distingue encore aux yeux des folkloristes actuels par l'exactitude avec laquelle Nerval recueille quelque dix-sept chansons ou fragments de chansons. Le propos d'ensemble brode sur des thèmes d'époque (le mythe romantique de l'enfance des peuples, les traditions orales comme fondatrices des grandes littératures nationales), que l'on retrouve par exemple chez Chateaubriand, Madame de Staël, ou Nodier. Engagé dans ces questions d'actualité littéraire, Nerval propose au fond *une défense et illustration de la poésie populaire* : contestant la coupure que le Classicisme a instaurée entre la poésie naïve née de l'imagination populaire et la poésie savante de la tradition lettrée, il manifeste son souhait de voir la poésie moderne, sur le modèle de la littérature romantique allemande (en particulier Klopstock, Schiller, ou Bürger), puiser dans la poésie populaire un renouveau d'inspiration :

Il serait à désirer que de bons poètes modernes missent à profit l'inspiration naïve de nos pères, et nous rendissent, comme l'ont fait les poètes d'autres pays, une foule de petits chefs-d'œuvre qui se perdent de jour en jour avec la mémoire et la vie des bonnes gens du passé⁶.

1.2. 1852 : Nerval et l'enquête Fortoul.

Toutefois, lorsque, dix ans plus tard, la volonté de recueillir les vieilles chansons coïncide avec les directives du ministère Fortoul prescrivant la collecte des poésies populaires⁷, Nerval, reprenant l'article de la *Sylphide* d'abord dans *L'Artiste* de 1852 puis dans *La Bohème galante*, ne peut s'empêcher d'exprimer une certaine réticence, en démarquant sa propre recherche du travail d'archivage qui se fait au même moment sous l'autorité de la Loi, de la Science et de l'Histoire :

Je crains encore, écrit-il, que le travail qui se prépare ne soit fait purement au point de vue historique et scientifique. Nous aurons des ballades franques, normandes, des chants de guerre, des lais, des virelais, des *guerz* bretons, des noëls bourguignons et picards... Mais songera-t-on à recueillir des chants de la vieille *France* dont je cite des fragments épars et qui n'ont jamais été complétés ni réunis⁸ ?

Une telle crainte peut surprendre, dans la mesure où l'enquête Fortoul, en recommandant, dans ses directives adressées aux collecteurs locaux, de recueillir les chansons sans les corriger, sans les gâter en les versifiant, et en admettant pour chacune d'elles la série de ses variantes, semble rejoindre les préoccupations nervaliennes et part d'une idée de la poésie populaire semblable en apparence à celle défendue par Nerval dès 1842.

Mais, au moment où les travaux de Nerval auraient pu rencontrer une forme de reconnaissance officielle (dont l'écrivain-journaliste a toujours eu le souci), il semble que les inquiétudes qu'éveille le projet Fortoul soient au fond de même nature que celles que suscite, dans *Les Faux Saulniers* et *Angélique*, l'amendement Riancey ou l'amendement Tinguay aux nouvelles lois sur la presse. De la même façon que le livre de l'abbé de Bucquoy se dérobe aux critères de la « science régulière », les chansons, pour Nerval, ne sauraient en effet se réduire aux classifications savantes qui tentent de les identifier et de les répertorier; revenues d'un temps d'avant le temps historique de l'écriture – « Avant d'écrire, chaque peuple a chanté » -, elles débordent infiniment la mémoire des Archives, et situent l'origine, fabuleuse, de la poésie dans une antériorité impensable, où celle-ci n'est pas seulement oubliée, ou refoulée, par le monde

⁶ NPI I, p.761.

⁷ Le 13 septembre 1852, un décret de Louis-Napoléon Bonaparte, rendu sur le rapport du ministre de l'Instruction publique, Hippolyte Fortoul, prescrit la formation d'un *Recueil des poésies populaires de la France*, et en confie la publication à une commission où figuraient, entre autres, J.-J Ampère, Sainte-Beuve, Nisard, Mérimée.

⁸ *L'Artiste* du 15 octobre 1852. Texte repris dans *La Bohème galante*, NPI III, p.284.

moderne, mais bien plutôt *forclose* de sa mémoire, effacée de toutes traces, - et par là radicalement soustraite aux prises de la Loi. L'écriture « poétique » de Nerval délaisse alors l'illusoire sécurité de la simple enquête « historique », pour se mesurer, follement, à un objet par essence insaisissable. Là où la loi visait à la constitution d'un patrimoine culturel, l'œuvre nervalienne, tout à l'inverse, trouve dans les chansons et légendes du Valois le détour nécessaire de son propre *désœuvrement*.

1.3. *Chansons et Légendes du Valois*.

L'écrivain relaie alors le journaliste, quand le même texte (à quelques aménagements près) se voit déplacé d'un contexte à un autre, quittant l'espace d'une écriture socialisée – celle du « littéraire » que Nerval a été aux yeux de ses contemporains - pour entrer dans *l'espace littéraire* de *Sylvie*, et prendre place enfin dans ce « livre dangereux⁹ » et rebelle à la Loi que compose pour Nerval le recueil des *Filles du feu*.

Rappelons ici les modifications que Nerval fait subir à l'article de 1842 pour le raccorder à *Sylvie* : il ajoute un prologue qui souligne fortement le caractère personnel de ce qui semblait jusque là une simple enquête documentaire sur le folklore populaire ; il supprime celles des chansons qui ne sont pas directement liées au Valois natal (en particulier *Les Filles de la Rochelle*) ; il résume celles qui ont déjà été réutilisées ailleurs dans le nouvel espace des *Filles du Feu*, auquel il renvoie par la mention des pages ; et il adjoint à l'ensemble le conte intitulé *La Reine des poissons*, lui-même en réalité déjà publié dans *Le National* en 1850, et déjà repris dans *Contes et Facéties* et dans *La Bobème galante* en 1852. Toutes ces modifications vont dans le sens d'une réappropriation, à la fois personnelle et poétique, des traditions du Valois, – réappropriation d'autant plus forte que le texte ainsi « recomposé » est littéralement incorporé à *Sylvie* : *Chansons et Légendes du Valois* suit immédiatement les dernières lignes de la nouvelle, et ce nouveau titre n'apparaît pas dans la table des matières du recueil des *Filles du feu*.

Cette greffe textuelle ne se contente pas d'accorder le texte de 1842 à l'imagination mélancolique du dernier Nerval ; elle revêt aussi une signification politique : tout se passe comme si le recueil de 1854 avait pour tâche de soustraire à l'emprise de la Loi (concrètement représentée par l'enquête Fortoul) une quête poétique qui tend secrètement à tout autre chose qu'à la constitution d'un patrimoine. Dans ce geste d'*opposition* (d'ailleurs mis en abyme dans les chansons elles-mêmes dont les héros et les héroïnes apparaissent souvent en lutte contre diverses formes de l'autorité), l'histoire des réécritures du texte de 1842 dit finalement l'historicité de l'œuvre, – quand, en 1854, celle-ci se fait le vivant tombeau d'une poésie disparue, qu'elle encrypte en elle, et conserve, mélancoliquement, à contretemps d'une modernité désenchantée.

2. La mémoire et l'oubli.

Dans le même mouvement par lequel les dernières œuvres de Nerval disent, à la charnière du siècle, le sens de leur implication dans l'Histoire, elles se penchent aussi sur l'histoire personnelle, dont elles dévoilent les nœuds inconscients, en laissant affleurer, à travers quelques *souvenirs d'enfance*, les traumatismes liés à la figure disparue de la mère. C'est « là » aussi, dans ce contexte où l'écriture nervalienne assume une dimension autobiographique de plus en plus marquée et semble prendre la forme d'une sorte d'auto-analyse avant la lettre, que le recueil des *Chansons et Légendes du Valois* trouve sa plus intime résonance.

⁹ Lettre à Daniel Giraud, 10 janvier 1854, NPI III, p.843: "J'ai réfléchi sur le titre nouveau, je le trouve bien frou-frou; cela a un air de féerie et je ne vos pas trop que cela réponde au contenu, j'ai peur aussi que cela n'ait l'air d'un livre dangereux".

De ce point de vue, on accordera la plus grande attention au bref prologue que Nerval ajoute à l'article de 1842 pour le raccorder à *Sylvie*, et qui recentre la recherche historique sur la problématique du sujet :

Chaque fois que ma pensée se reporte aux souvenirs de cette province du Valois, je me rappelle avec ravissement les chants et les récits qui ont bercé mon enfance. La maison de mon oncle était toute pleine de voix mélodieuses, et celles des servantes qui nous avaient suivis à Paris chantaient tout le jour les ballades joyeuses de leur jeunesse, dont malheureusement je ne puis citer les airs. J'en ai donné plus haut quelques fragments. Aujourd'hui, je ne puis arriver à les compléter, car tout cela est profondément oublié ; le secret en est demeuré dans la tombe des aïeules¹⁰.

Dans ce déplacement qui transforme une enquête érudite en une rêverie sur les origines personnelles, on reconnaît, condensés en quelques lignes, tous les motifs autobiographiques que les derniers textes en prose font se répéter et associer de multiples façons : le Valois de l'enfance ; la figure de l'oncle maternel ; le *mundus muliebris* dans lequel évolue l'enfant orphelin ; enfin les « voix mélodieuses », qui apparaissent ici comme *le fil rouge* de tout le versant maternel de la rêverie nervalienne.

2.1. Le « ravissement » du souvenir.

Pour suivre ce fil, il faut donc, en accord avec le mode même de la composition nervalienne, saisir les jeux d'échos que le recueil des chansons – de fait incorporé à l'espace de *Sylvie* et des *Filles du feu* – entretient avec le reste de l'œuvre. Le texte, initialement documentaire, s'éclaire alors de tout le réseau thématique qui, dans la rêverie nervalienne, relie les chansons du Valois à l'originaire et à l'immémorial.

Jusque dans la voix qui les porte, « légèrement voilée comme celles des filles de ce pays brumeux », elles sont liées à une terre à tous égards dépositaire de l'identité imaginaire de l'écrivain. « En ce vieux pays du Valois », elles portent jusque dans le présent « le souvenir fidèle » du passé le plus ancien : dans leur parler « si naturellement pur », elles ravivent « la vieille langue française », retrouvée par delà les réformes du XVI^e siècle et du Classicisme ; et, en se transmettant « des mères aux filles¹¹ », elles demeurent toujours « les mêmes », sans toutefois que cette lignée *sans père* leur confère une identité « fixe ».

Signe de permanence, la chanson semble cependant donner au « ressouvenir » nervalien une extension imaginaire, indéfiniment reconduite. Celle-ci est d'emblée suggérée par le titre même du recueil, qui allie les chansons *et* les légendes, comme en glissant de la « Vie » au « Rêve »¹².

Cet élargissement du souvenir dans le champ de l'imaginaire était déjà sensible dans le poème *Fantaisie* : « un air très vieux languissant et funèbre » porte la mémoire personnelle jusqu'au seuil d'« une autre existence », tandis que la formule finale – « et dont je me souviens » – semble indéfiniment répercuter en abyme le mouvement initial de l'anamnèse¹³.

Porté par un air revenu d'outre-mémoire, le « souvenir se creuse toujours plus avant », ainsi qu'il est dit dans une odelette que Nerval consacre à la mort de sa grand-mère¹⁴. Et ce « creusement », qui porte l'empreinte de la structure de l'imaginaire, est particulièrement sensible à la fin du chapitre I de *Sylvie* :

— Mon regard parcourait vaguement le journal que je tenais encore, et j'y lus ces deux lignes : « *Fête du Bouquet provincial*. - Demain, les archers de Senlis doivent rendre le bouquet à ceux de Loisy. » Ces mots, fort simples, réveillèrent en moi toute une nouvelle série d'impressions : c'était un souvenir de la province depuis longtemps oubliée, un écho lointain des fêtes naïves de la jeunesse. - Le cor et le tambour résonnaient au loin dans les hameaux et dans les bois ; les jeunes filles tressaient des

¹⁰ NPI III, p.569.

¹¹ Pour chacune des citations de ce paragraphe, voir *Sylvie*, NPI III, p.541.

¹² Rappelons que "Le Rêve et la vie" est le sous-titre d'*Aurélia*.

¹³ "Fantaisie", NPI III, p. 266.

¹⁴ "La Grand-mère", NPI III, p.266.

guirlandes et assortissaient, en chantant, des bouquets ornés de rubans. - Un lourd chariot, traîné par des bœufs, recevait ces présents sur son passage, et nous, enfants de ces contrées, nous formions le cortège avec nos arcs et nos flèches, nous décorant du titre de chevaliers, - sans savoir alors que nous ne faisons que répéter d'âge en âge une fête druidique survivant aux monarchies et aux religions nouvelles.

Dans cette page, qui a si vivement impressionné Proust, tout, en fait, distingue la réminiscence proustienne du ressouvenir nervalien : à commencer par le point de départ du souvenir, qui n'est pas une sensation vive (la saveur d'une madeleine trempée dans du thé), mais seulement les « mots fort simples » d'un journal, aperçus à côté du cours de la Bourse et parcourus vaguement du regard. Dans les mots qui le désignent et qui n'en sont que la trace abstraite, le passé n'est nullement donné, comme peut-être dans la sensation proustienne, mais seulement désigné, et par là doublement « aboli ». Soustrait à toute possibilité de symbolisation, il n'est pas l'enjeu d'une "recherche"; il est lui-même un objet imaginaire, qui a la prégnance d'une image de rêve (et l'on sait que Nerval ne distingue qu'à peine le rêve et le souvenir), et qui s'impose à la faveur d'une quasi hallucination (et tout le récit de *Sylvie* rend sensible ce retour hallucinatoire du passé dans le présent, ou déjà du rêve dans la vie). En ce retour spectral, le passé réapparu ne dispose d'aucune identité « fixe ». En surgissant dans la mémoire, il s'organise aussitôt en « série » - « toute une nouvelle *série* d'impression »; chaque image se double d'une autre image, en miroir ou en « écho » - « un *écho* lointain des fêtes naïves de la jeunesse »; et chaque scène remémorée s'ouvre à son tour sur une autre scène qui est elle-même l'incessant souvenir d'un passé plus ancien. Amplifié par « l'écho » des fêtes naïves de la jeunesse et des chansons des jeunes filles, le ressouvenir nervalien excède ainsi les limites de la mémoire individuelle, et, loin de tenir la promesse d'un temps retrouvé, il ne fait réapparaître le passé qu'en l'éloignant et en le reculant « d'âge en âge », jusqu'à le perdre dans la « Nuit des temps ».

Par cette extension imaginaire qu'elle confère au mouvement du souvenir, la chanson peut aussi ouvrir le séjour des « limbes », et rendre réversible le passage de la vie à la mort, comme l'atteste, à la fin d'*Aurélia*, l'épisode de Saturnin, – cet autiste que Nerval fait revenir à la vie en lui chantant des « anciennes chansons de village » :

Le pauvre garçon de qui la vie intelligente s'était si singulièrement retirée recevait des soins qui triomphaient peu à peu de sa torpeur. Ayant appris qu'il était né à la campagne, je passais des heures entières à lui chanter d'anciennes chansons de village, auxquelles je cherchais à donner l'expression la plus touchante. J'eus le bonheur de voir qu'il les entendait et qu'il répétait certaines parties de ces chants. Un jour, enfin, il ouvrit les yeux un seul instant, et je vis qu'ils étaient bleus comme ceux de l'esprit qui m'était apparu en rêve. Un matin, à quelques jours de là, il tint ses yeux grands ouverts et ne les ferma plus. Il se mit aussitôt à parler, mais seulement par intervalle, me reconnut, me tutoyant et m'appelant frère¹⁵.

2.2. Trous de mémoire.

Sous le sceau de l'imaginaire, l'immémorial auquel les chansons donnent accès n'est pas tant un fond, mythique et fabuleux, qu'un abyme, où gît ce qui déborde infiniment la possibilité du « ressouvenir ».

Sur le plan de l'existence personnelle, les chansons, qui ont « bercé » l'enfance, appartiennent aux strates les plus anciennes des formations inconscientes. Mais là également, elles renvoient, non pas en vérité à la mère, mais bien plutôt au souvenir *blanc* de sa disparition.

Selon le point de vue d'une lecture psychanalytique, le recueil des chansons répond au besoin de « recomposer » cet impossible souvenir, au risque de raviver les traumatismes qui lui sont attachés. Les chansons et les légendes, dont on sait combien elles sont déjà en elles-mêmes le support privilégié de l'imaginaire collectif, offrent au sujet un matériau symbolique particulièrement riche, et leur retour obstiné dans la mémoire comme dans le texte nervalien

¹⁵ *Aurélia*, NPI III, p.750.

catalyse pour ainsi dire les associations inconscientes. Les variations que subit *la Fille du Roi Loys* tout au long de ses multiples réapparitions dans l'œuvre sont à cet égard particulièrement significatives : la chanson est citée dans *Angélique*, comme une manière d'illustrer la figure du « père féroce¹⁶ » ; elle est mise en scène au chapitre II de *Sylvie*, où elle est reconnaissable dans la chanson d'Adrienne ; elle est résumée dans les *Chansons et Légendes*, puis dans *Promenades et Souvenirs* ; mais là, elle est accouplée, conformément au mode de composition propre aux traditions orales, à une autre chanson (*Le Tueur de femmes* selon Paul Bénichou), qui fait ressusciter « la jeune fille enfermée dans sa tour » en une « femme vampire¹⁷ » ou une « goule affamée de sang¹⁸ »... À travers l'étrangeté de ces métamorphoses, que Nerval souligne lui-même, la chanson semble épouser la dérive de la fantasmagorie nervalienne, et fait cristalliser un scénario inconscient, qui entre dans ce que Charles Mauron nomme le « mythe personnel » de l'écrivain¹⁹.

Les chansons tissent ainsi la trame symbolique de l'inconscient ; mais elles en désignent aussi les trous. Et, elles-mêmes perdues ou en voie de disparaître, elles redoublent en définitive la perte, plus encore qu'elles en permettent l'élaboration.

Le prologue, en modulant d'une phrase à l'autre la mémoire et l'oubli, la présence et l'absence, la vie et la mort, accorde en fait l'article de 1842 à l'imagination mélancolique qui est celle des derniers textes de Nerval, – en faisant des chansons, menacées de disparition, la figure d'un impossible souvenir.

Ignorées du monde moderne, où elles ne subsistent que par « fragments » et « lambeaux » épars, eux-mêmes rassemblés dans un « recueil » aux « citations incomplètes », les chansons du Valois gisent dans l'oubli comme la mère dans la tombe. « Le secret en est demeuré dans la tombe des aïeules », dit Nerval de ces chansons qui « se perdent de jour en jour avec la mémoire et la vie des bonnes gens du passé ». La logique profonde du texte apparaît si l'on rapproche les formules initiales et terminales du recueil : ce qui « est profondément oublié », note Nerval à l'*incipit*, est aussi bien ce qui « se grave ineffaçablement dans l'esprit », écrit-il à la clause, – et l'oubli, d'où sont issues les chansons du Valois, est finalement ce qui seul d'elles ne s'oublie pas²⁰.

3. Chanson et écriture

Mémoire (tour à tour retrouvée ou perdue) du sujet, les chansons et légendes du Valois sont aussi la mémoire de l'œuvre de Nerval : dans l'intertextualité véritablement foisonnante de l'écriture nervalienne, elles désignent une sorte d'*architexte* originaire, – fabuleux sans doute, mais aussi abyssal, – où l'œuvre puise à son fond de rêves, mais où aussi elle se *dés-œuvre* de ne trouver « là », dans cette poésie qui ne fut jamais « fixée » en l'écriture, aucune assise qui fonderait le travail de sa « recomposition ».

3.1. Un recueil « infaisable ».

Le recueil des *Chansons et Légendes du Valois* apparaît en effet comme une nouvelle version de ce que Nerval nomme, dans la Préface aux *Filles du Feu*, un « livre infaisable²¹ », – dont l'écriture tente inlassablement de reprendre sous sa garde ce qui déborde infiniment sa mesure.

¹⁶ *Angélique*, NPI III, p.493.

¹⁷ *Chansons et Légendes du Valois*, NPI III, p.574.

¹⁸ *Promenades et Souvenirs*, NPI III, p.689.

¹⁹ Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Corti, 1964. Parmi les lectures psychanalytiques de l'œuvre de Nerval, l'une porte plus précisément sur les chansons du Valois : il s'agit de l'étude de Jeanne Bem, "L'autre de la chanson dans le texte nervalien", dans *Nerval une poétique du rêve*, Actes du colloque de Bâle, Mulhouse et Fribourg, organisé par J. Huré, J. Hurt et R. Kopp, 1986, Champion, 1989, p.133-142.

²⁰ *Chansons et Légendes du Valois*, NPI III, p.569, et p. 579.

²¹ Préface aux *Filles du Feu*, "A Alexandre Dumas", NPI III, p.451.

Sans doute, en « historien » scrupuleux du Valois, Nerval s'efforce-t-il de donner des chansons la « transcription » la plus immédiate qui soit possible. Mais, pas plus que le rêve dans *Aurélia*, les chansons ne se laissent « transcrire²² ». Issues de l'oubli, leur mise en mémoire est une première altération ; et leur simple relèvement dans l'écriture, en scellant la perte de la voix, les soustrait d'emblée à leur élément premier qui est de nature musicale et non textuelle.

Dès le début du texte, Nerval regrette de ne pouvoir « citer les airs », et, à la fin, il souligne encore combien les chansons sont inséparables de l'énonciation qui les porte en les reliant à « la poésie des lieux et des hasards²³ ». Mais précisément, le recueil reste fasciné par les traces de cette oralité qu'il ne peut « fixer ». Nerval relève en particulier ces « liaisons et ces terminaisons de fantaisie » (*J'ai z'un coquin de frère*), qui choquent les censeurs de la poésie lettrée, mais qui maintiennent, jusque dans la syntaxe de cette « vieille langue française », comme l'inflexion d'une voix. Formellement, cette musicalité profonde de la langue que ravivent les chansons excède les marques traditionnelles de la poéticité selon la culture écrite : le vers se dissout dans le vers blanc (« ces lignes qui sont à peine des vers », dit Nerval²⁴), et « la sévère rime française²⁵ » se dissémine dans l'assonance, moins saisissable, mais plus diffuse et plus prégnante. Quant au thème de la chanson, il n'est pas, du fait des modalités mêmes de la transmission orale qui le perpétue, un *sujet* défini et identifiable, mais plutôt un motif en perpétuel devenir et en constante métamorphose. Et Nerval souligne la multiplicité des « variantes » et des « interpolations²⁶ », qui fait de la poésie populaire l'œuvre vive de la mémoire et de l'oubli, – née d'aucun auteur identifiable, mais transmise et (ré)élaborée d'âge en âge, – sans contour propre, mais aussi malléable que les fugitives apparitions du rêve, – demeurant « toujours la même », en se produisant dans le toujours autre.

Musicalement soustraites au principe de l'identité, les chansons comblent sans doute l'imagination nervalienne. Mais elles rendent aussi le recueil « infaisable », en le désagrégant de l'intérieur.

D'où le destin de l'article de 1842, pris dans un jeu si complexe de réécritures jusqu'en 1854, qu'il semble contaminé par son insaisissable objet, et finit par n'avoir pas plus d'identité « fixe » que les chansons qu'il cite. Incorporées dans l'œuvre, les chansons impriment à l'œuvre leur loi propre, – celle de la répétition, qui tout à la fois tisse et détisse le texte nervalien.

En relançant indéfiniment l'écriture, les chansons lui dérobent aussi toute prise. Et leur « recomposition²⁷ » dans le recueil est promise à une incessante décomposition. On sera tout particulièrement sensible à la thématique du morcellement qui traverse le texte : à l'image de ces « lambeaux » de poésies que Nerval tente de rassembler par bribes de « citations incomplètes²⁸ », c'est finalement le recueil lui-même qui *tombe en lambeaux*, lacunaire et fragmentaire, – troué d'oublis, et grevé de mort.

3.2. Langue perdue, prose errante.

De ne pouvoir être ainsi « fixées » dans la mémoire textuelle du recueil, les chansons essaient dans les nouvelles alentour, et, comme le songe dans la vie réelle, elles "s'épanchent" dans la prose²⁹.

²² Le verbe "transcrire" est en effet celui que Nerval utilise pour dire la tentative d'*Aurélia*, NPI III, p.695.

²³ NPI III, p.569 et p.579.

²⁴ NPI III, p.575.

²⁵ NPI III, p.570.

²⁶ NPI III, p.574.

²⁷ Le verbe "recomposer" est également un terme essentiel de la poétique nervalienne. On le trouve en particulier dans *Sylvie*, NPI III, p.544 : "recomposons les souvenirs..."

²⁸ NPI III, p.579.

²⁹ Cf. *Aurélia*, NPI III, p.699 : "Ici a commencé pour moi ce que j'appellerai l'épanchement du songe dans la vie réelle".

Pour rendre sensible cet « épanchement », il faut tout d'abord revenir sur les échos que les chansons entretiennent avec la prose de Nerval, et reconsidérer plus particulièrement le diptyque, constitué en 1854, *Sylvie / Chansons et Légendes du Valois*, qui permet de comprendre quelques-uns des enjeux les plus profonds de la poétique de Nerval.

Le couplage est tout d'abord le signe d'une dualité, qui caractérise l'ensemble de l'œuvre de Nerval. Il semble séparer la « fiction » et le « documentaire », comme « l'invention » et le « ressouvenir », ou le « Rêve » et la « Vie ». En réalité, les correspondances qui s'établissent entre les deux volets du diptyque témoignent de la porosité de tels partages, que l'écriture nervalienne ne cesse de traverser.

Il serait facile en effet de montrer que la partie « fictive » comporte déjà un commentaire sur les chansons en tout point comparable à celui de l'appendice « documentaire ». Le chapitre II de *Sylvie*, par exemple, fait se croiser la voix de Nerval-poète, qui met en scène la chanson d'Adrienne, et la voix de Nerval-historien du Valois, qui souligne « le français si naturellement pur » des vieilles chansons et qualifie avec une précision presque technique le phrasé particulier d'Adrienne – « avec ces trilles chevrotants que font valoir si bien les voix jeunes, quand elles imitent par un frisson modulé la voix tremblante des aïeules ». De même, à la fin du chapitre VI, la mention de « ces strophes si simplement rythmées, avec les hiatus et les assonances du temps » témoigne de l'inclusion dans la prose de fiction de remarques linguistiques et stylistiques reprises, presque mot à mot, de l'article documentaire. Quant à la figure du père Dodu, évoqué au chapitre XII, il semble avoir pour fonction, entre autres, de donner à la nouvelle un arrière-plan « ethnologique » plus précisément développé dans l'article sur les vieilles provinces françaises : mémoire vivante des légendes et des chansons, tour à tour « messenger, garde-chasse, pêcheur, braconnier même », gardien de « l'ordre des temps » (il fabrique des coucous et des tourne-broches) et admirateur de Rousseau, le père Dodu appartient à ce personnel traditionnel du folklore valoisien – celui des « compagnons », des « mariniers », des « buveurs d'autrefois », des « lavandières » et des « faneuses » – dont la partie « documentaire » retrace l'histoire et dit la disparition³⁰.

La « fiction » inclut donc le « documentaire », et réciproquement, la partie « documentaire » est déjà, sinon une mise en fiction des chansons, du moins leur réélaboration et leur réinvention dans la prose. On notera en particulier combien la citation des chansons, déjà en elle-même infidèle au regard des incessantes métamorphoses de la poésie populaire, glisse vers le résumé, plus libre ; et celui-ci, de ne pouvoir se garantir d'aucun texte « original », ouvre, sans rupture aucune, à « l'invention » du conte de *La Reine des poissons* : on ne connaît en effet pas d'autres versions de ce conte; on remarquera que la prose de Nerval prend une autonomie plus grande (par exemple en modalisant le récit); et « recompose » un conte qui mêle si bien les matériaux traditionnels des légendes et les thèmes principaux de l'œuvre de Nerval, qu'il faut sans doute le considérer comme une sorte d'à la manière des contes perdus, – une *imitation originale* où l'imagination populaire et l'imagination nervalienne, « soudées³¹ » ensemble par delà les fractures de l'Histoire, parleraient à nouveau la même voix.

En subvertissant les frontières conventionnelles de « l'invention » et du « ressouvenir », le diptyque traverse aussi le partage formel de la prose et de la poésie, - en faisant de *Sylvie*, non pas

³⁰ *Sylvie*, NPI III, p.562-564 ; et *Chansons et Légendes du Valois*, NPI III, p.579.

³¹ Le verbe "soudier" est celui que Nerval utilise, dans le poème qu'il dédie à Madame Sand, pour inscrire sa propre création dans la lignée de Du Bartas :

Ô seigneur Du Bartas ! Je suis de ton lignage
Moi qui soude mon vers à ton vers d'autrefois (NPI I, p.735).

seulement un *récit enchanté* , comme on l'a dit souvent, mais, plus profondément, l'écho en prose de la poésie perdue du Valois³².

L' *enchantement* auquel les chansons soumettent le récit est tout particulièrement sensible dans le phénomène de mise en abyme qui se produit au sein de la nouvelle chaque fois que le texte tente de se saisir d'une chanson en l'incorporant dans son espace propre. Ainsi la chanson d'Adrienne sur la pelouse, qui raconte « les malheurs d'une princesse enfermée dans sa tour », préfigure-t-elle le destin de l'héroïne et devient le canevas immémorial sur lequel brode à son tour la nouvelle. De même Sylvie, en surgissant sur la scène du souvenir au chapitre III, se réfléchit aussitôt dans l'image de « la belle » assise « *Près du ruisseau coulant* » dont elle chante précisément l'histoire. Au chapitre VI, le mariage joué des deux enfants trouve son écho dans le « naïf épithalame » qui revient alors à la mémoire de la tante. À Ermenonville (évoqué au chapitre IX) *les lauriers sont coupés* , « comme le dit la chanson des jeunes filles qui ne veulent plus aller au bois ». Et, au chapitre XI, le récit tout entier de *Sylvie* apparaît comme une nouvelle version de la chanson que chante la petite paysanne : « *À Dammartin l'y a trois belles filles* », dont l'une, *plus belle que le jour* , s'appelle cette fois Adrienne, Aurélie ou Sylvie. Chaque fois la chanson enchâssée dans le texte réfléchit le texte qui l'enchâsse, et celui-ci, capté par le chant des sirènes valloises, se met lui-même à *chanter* , – détissant son propre texte, et oublieux de l'œuvre qu'il est.

Car, si les chansons et légendes du Valois, en revenant ainsi du fond de la fabuleuse intertextualité de la nouvelle, apparaissent comme la trame immémoriale sur laquelle se « recompose » le récit tout entier, elles entraînent aussi l'écriture nervalienne vers un point où le fond se dérobe, et où l'œuvre, en touchant à son impossible origine, se *dés-œuvre* .

Un tel désœuvrement est sensible jusque dans la perfection à laquelle atteint le récit (« une de mes meilleures nouvelles », dira Nerval dans *Aurélie* ³³). Repris au charme des chansons, *Sylvie* est le modèle achevé d'un récit poétique, ou, mieux encore, de ce qu'il faudrait appeler une *prose en poème* . Mais au « Dernier feuillet », la réussite esthétique de la nouvelle fait elle-même l'objet d'une réévaluation critique, par laquelle l'œuvre prend conscience des conditions historiques de son *impossibilité* . En relevant l'oubli où gisent les chansons du Valois, la prose de *Sylvie* chante sans doute ; mais il lui arrive aussi, tout comme la petite paysanne lorsque celle-ci a délaissé les chansons naïves de l'enfance pour leur préférer les airs de l'opéra moderne, de « *phraser* ³⁴ ». Il y a dans la prose de *Sylvie* un raffinement maniériste, que le « Dernier feuillet » remarque en affichant le caractère « vieilli » de son style, et dont Nerval lui-même a conscience quand il dit « trop perler » sa nouvelle³⁵, à force d'orner ses phrases de « fioritures infinies³⁶ ». Par rapport aux chansons jamais écrites du Valois, toute réécriture ne peut être que *littérature* : mais c'est précisément en affichant sa propre littéarité que l'œuvre, dans le désœuvrement, peut encore se retourner sur son origine, – serait-ce pour prendre, mélancoliquement, la mesure de l'écart historique qui désormais l'en sépare.

À l'illusoire « enchantement » de *Sylvie* s'oppose le détissage, plus manifeste encore, d'autres récits nervaliens : celui d' *Angélique* ou celui de *Promenades et Souvenirs* , par exemple, qui ne recueillent les chansons que dans le cours d'une prose errante, – moderne de se découvrir hantée de cette poésie perdue que la modernité, en avançant, laisse « tomber » derrière elle³⁷.

³² J'ai approfondi cette question du rapport, chez Nerval (et au-delà), de la prose et de la poésie dans un autre article intitulé "Nerval, entre vers et prose", dans *Crise de Prose* , textes réunis et présentés par Jean-Nicolas Illouz et Jacques Neefs, PUV, 2002.

³³ *Aurélie* , NPI III, p.735.

³⁴ *Sylvie* , NPI III, p.560.

³⁵ Cf. Lettre à Victorien de Mars, 29 juillet 1853, NPI III, p. 806 : "La seule hâte me fait travailler, comme toujours. Sinon, je *perle* trop".

³⁶ L'expression "Fioritures infinies" qualifie le chant d'Adrienne au chapitre VII de *Sylvie* , NPI III, p.553 : "sa voix avait gagné en force et en étendue, et les fioritures infinies du chant italien brodaient de leurs gazouillements d'oiseau les phrases sévères d'un récitatif pompeux".

³⁷ "C'est ainsi que la poésie tomba dans la prose", écrit Nerval dans les *Petits châteaux de Bohême* , NPI III, p.419.

Plus généralement, les chansons et légendes du Valois sont dans l'œuvre de Nerval, la figure de cette *langue perdue* qu'est pour Nerval la langue maternelle. Alors que les vers des *Chimères* font revenir celle-ci dans une *hallucination* de poésie, la prose au contraire (celle de *Sylvie*, d'*Angélique* ou d'*Aurélia*) tente de la parler seulement dans un *écart*, – où, *familière*, elle devient *étrangère* à elle-même, – en conférant en retour à l'écriture du "rêveur en prose" ce caractère insistant d'*inquiétante étrangeté*, qui est la marque de reconnaissance de sa voix singulière.