



HAL
open science

Ains à plus hault sens interpreter : Lecture d’“ El Desdichado ” de Nerval

Jean-Nicolas Illouz

► **To cite this version:**

Jean-Nicolas Illouz. Ains à plus hault sens interpreter : Lecture d’“ El Desdichado ” de Nerval. Judith Wulf. Le XIXe siècle à la loupe. Hommage à Steve Murphy, Classiques Garnier, pp.591-609, 2024. hal-04101183

HAL Id: hal-04101183

<https://hal.science/hal-04101183v1>

Submitted on 19 May 2023

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.

Ains à plus hault sens interpreter : **Lecture d'« El Desdichado »**

Steve Murphy nous apprend à lire les textes du XIX^e siècle d'une bien singulière façon : *à la loupe*, sans doute, dans des microlectures attentives aux plus petits détails qu'il rend toujours plus subtilement *parlants*, – moins cependant pour « ex-pliquer » le sens, que pour le « dé-plier », « pli selon pli », en redoublant indéfiniment les zones du texte où le sens résonne, se reforme, s'amplifie et se complexifie : – dans les traces de sa genèse ; – dans la mémoire intertextuelle qui le sous-tend ; – dans les contextes qui lui donnent sa charge politique ou émotionnelle la plus concrètement incarnée ; – dans le travail même de l'écriture, quand *les mots sous les mots* se plient aux jeux du désir.

Risquons une pareille lecture sur le plus commenté des poèmes de Nerval, « El Desdichado ».

Les manuscrits

Il existe deux versions manuscrites du poème, datant toutes deux de 1853, toutes deux écrites à l'encre rouge : le manuscrit Lombard et le manuscrit Éluard.

Sur le manuscrit Lombard, « El Desdichado » est couplé au sonnet « Ballet des Heures », premier titre du sonnet « Artémis ». Au bas de la page, Nerval a écrit ces mots (sans doute adressés à Dumas), biffés d'une croix à l'encre noire :

Vous ne comprenez pas ? Lisez ceci : /D.M. – LUCIVS. AGATHO. PRISCIVS. / Nec maritus.

L'explication redouble le mystère, puisque Nerval cite ici un passage de l'épithaphe de la Pierre de Bologne, composée à la manière des inscriptions funéraires de l'Antiquité, mais datant du XVII^e siècle et relevant de la poétique précieuse de l'énigme. Cette épithaphe est aussi mentionnée au début de *Pandora*, dont le premier manuscrit est également écrit à l'encre rouge, et elle est citée intégralement dans *Le Comte de Saint Germain*¹, toutes ces mentions datant également de l'année 1853-1854 : la Pierre de Bologne fait cristalliser alors un imaginaire du secret et une poétique du Tombeau, qui passent en effet dans *Les Chimères*.

Le manuscrit Éluard comprend trois sonnets : « Le Destin » premier titre d'« El Desdichado », « Artémis », et « Érythrée ». « Érythrée » provient du manuscrit Dumesnil de Gramont α, où le poème porte le titre-dédicace « À Mad^e Aguado ». Il sera écarté des *Chimères*, mais son dernier tercet passe dans « Delfica ». Comme le manuscrit Dumesnil de Gramont α date de la crise de 1841, le montage textuel auquel se livre Nerval pendant la crise de l'année 1853 est l'indice de sa volonté de refondre dans une même unité des sonnets nés à l'occasion de deux crises similaires, séparées de presque treize ans, mais dont il dira, dans *Aurélia*, qu'elles lui semblaient constituer une suite « logique » et former ensemble une « série ininterrompu » de rêves.

Un autre fait remarquable du manuscrit Éluard est que chacun des trois sonnets comporte des notes de la main de Nerval. Pour le poème « Le Destin », on lit en note du mot « le Veuf » (v. 1), « *Olim* : Mausole » ; en note de « *La fleur* » (v. 7 : « *La fleur* qui plaisait tant à mon cœur désolé »), Nerval précise « l'ancolie », fleur mystérieuse, représentée par Dürer, à la fois mâle et femelle,

¹ Voici les lignes de la Pierre de Bologne telles qu'elles sont transcrites par Nerval (à partir d'un livre de Maximilien Misson) dans *Le Comte de Saint Germain* : « Aux Dieux Mânes : Ælia Lælia Crispis *qui n'est* ni homme ni femme ni hermaphrodite : ni fille, ni jeune, ni vieille, 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. » (Nerval, *Œuvres complètes*, édition de Jean Guillaume et Claude Pichois, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. I III, 1991, p. 774-775).

symbole, chez Dante, de l'amour parfait, mais dont Nerval exploite la rime (fantôme) avec « Mélancolie » (v. 4 : « Porte le *Soleil noir* de la *Mélancholie* ») ; en note du v. 8, « Et la Treille ou la Pampre à la Rose s'allie », Nerval a porté la mention « Jardins du Vatican », qui sont aussi évoqués dans *Octavie* et dans le manuscrit de « La Pandora » ; en note de « la Reine » (v. 10 : « Mon front est rouge encor du baiser de la Reine »), on lit : « Reine Candace », qui renvoie aux reines du Royaume de Méroé ; au dernier vers « Les soupirs de la Sainte et les cris de la Fée », Nerval précise « Mélusine ou Manto », Mélusine (dont le nom sera un temps envisagé par Nerval dans le titre même des *Filles du feu*) étant la femme-sirène ou femme-dragon destinée à hanter le château des Lusignan (v. 9), et Manto étant la prophétesse de Thèbes, assimilée à Daphné, que Goethe (qui la reprend à Dante qui la reprend à Homère) évoque comme celle qui guide Faust « vers l'ancre obscur de Perséphone, creusé dans le pied du mont Olympe³ ».

Dans cette première phase de la genèse du poème, on constate que les poèmes fonctionnent déjà en *laisse* (deux poèmes dans le manuscrit Lombard, trois poèmes dans le manuscrit Éluard), et on pressent que tout un réseau de significations, latent, pourrait se déployer en mille directions ; mais une ligne de sens se distingue plus nettement.

« El Desdichado » / « Le Destin » est, par deux fois, couplé à « Artémis » / « Ballet des Heures ». Cet appariement demeure, à une échelle plus grande et selon un réseau d'échos plus complexe encore, dans *Les Chimères*, puisque « El Desdichado », le premier des sonnets, répond, en miroir, au sixième, « Artémis », dans la *laisse* des douze sonnets qui forment le recueil.

Selon cet enchaînement, tout se passe comme si, au tombeau de l'amant, que serait « El Desdichado », venait faire écho le tombeau de l'aimée, que serait « Artémis ». En témoigne la note « *Olim* : Mausole » sur le manuscrit Éluard, qui confère à la forme-sonnet la valeur d'un Mausolée, érigé à l'aimée, comme, dans l'histoire, la reine Artémise a érigé le tombeau de son époux et frère, le roi Mausole (Nerval inversant les pôles du masculin et du féminin). Le renvoi à la Pierre de Bologne, sur le manuscrit Lombard, assimile plus encore l'architecture du sonnet à celle d'un Tombeau poétique, puisque la Pierre de Bologne est une imitation d'une inscription funéraire antique, qui mime en outre une formule alchimique : poème-tombeau, la forme-sonnet vaut comme l'*Athanos* de quelque transmutation idéale, en même temps qu'elle permet la *refonte*, dans la poésie romantique, des deux versants de la tradition lyrique courtoise, tout à la fois érotique et mystique.

Ajoutons que, sur le manuscrit Éluard, la série « Le Destin » – « Artémis » – « Érythrée » fait de la Sibylle d'Érythrée l'annonciatrice d'une possible résurrection de l'Amant et de l'aimée dans un autre Ciel (celui des dieux de l'Inde). Dans *Les Chimères* – mais ce sera l'objet d'une autre étude – ce sera le sonnet « Vers dorés » qui dénouera l'ensemble de la *laisse* des *Chimères* dans la promesse de quelque Panthéisme revivifié.

Le Mousquetaire*, 10 décembre 1853 ; et la préface aux *Filles du feu

La première publication d'« El Desdichado » est due à Alexandre Dumas, qui, sans l'aval de Nerval, dévoile le poème dans *Le Mousquetaire*, du 10 décembre 1853.

La citation du sonnet est insérée dans une « Causerie » de Dumas avec ses lecteurs, où Dumas rend publique la « folie » de son ami, alors à nouveau interné, en jouant pour l'occasion de tous les lieux communs qui entourent déjà la légende (« dorée » ou douloureuse) de Nerval dans les milieux de la petite presse, parmi les camaraderies romantiques, et chez les anciens compagnons de la bohème⁴. Le mot « folie » n'est pas prononcé, sinon par euphémisme : chez « le pauvre Gérard »,

² Lettre à Daniel Giraud, 22 octobre 1853, édition citée, t. III, p. 818-819 : « J'ai l'idée d'intituler cela *Mélusine ou les filles du feu* ».

³ Nerval, Préface au *Faust* de Goethe suivi du *Second Faust*, dans Nerval, *Œuvres complètes*, édition citée, t. I, 1984, p. 522.

⁴ Édouard Houssaye (frère d'Arsène Houssaye) brodera à son tour sur la légende de Nerval en « fol délicieux », précisément en reprenant « El Desdichado », en suivant la version donnée par Dumas, dans *L'Artiste* du 1^{er} janvier

écrit Dumas, il arrive que l'imagination, « cette folle du logis », « chasse momentanément la raison » ; plus rêveur et plus conteur que jamais, voici que Nerval s'identifie au roi « Salomon », « au sultan Ghera-Gherai, comte d'Abyssinie, duc d'Égypte, baron de Smyrne » ; « malade » aux yeux de la science, il devient pour ses amis un « guide entraînant dans le pays des chimères et des hallucinations » ; en témoigne le sonnet « El Desdichado », dont Dumas prétend que Nerval l'aurait laissé au bureau du *Mousquetaire* « en manière de carte de visite ». Au lieu de son identité réelle, Nerval y décline ses identités fabuleuses : « Je suis », non pas Gérard Labrunie dit « de Nerval », mais « le Ténébreux, le veuf, l'inconsolé [...] ».

Nerval – ce « guide entraînant dans le pays des *chimères* et des hallucinations », écrit Dumas – reprend donc à Dumas lui-même le titre même de son recueil, *Les Chimères* ; et, en insérant l'article de Dumas dans la préface aux *Filles du feu* – « Voici un fragment de ce que vous écriviez sur moi le 10 décembre dernier », écrit-il –, il situe maintenant « El Desdichado » dans un contexte dialogique où le poème devient l'enjeu de deux conceptions opposées du sujet de l'écriture, et de deux conceptions opposées du rapport entre la littérature et la vie.

Pour Alexandre Dumas, les choses sont assez simples : la littérature n'est qu'un « jeu » ; ce jeu est si bien conduit par Dumas que « la postérité », écrit Nerval, « ne saura plus démêler le vrai du faux, et chargera de [ses] inventions tous les personnages historiques qu'[il a] appelés à figurer dans [ses] romans » ; mais, dans ce « jeu », le « je » de l'écriture ne se compromet pas ; il reste à distance : la littérature, qui met en scène la vie, n'est pas la vie.

Or pour Nerval, ce « jeu », précisément, est devenu « une obsession, un vertige », écrit-il. Et Nerval d'expliquer à son interlocuteur que l'expérience littéraire est pour lui le catalyseur d'une expérience comparable à celle de la métempsycose ou de la « transmigration des âmes », renouvelée des théories de Pythagore et de Pierre Leroux. Nerval se dit être de ces « conteurs qui ne peuvent inventer sans s'identifier aux personnages de leur imagination » ; et réciproquement les littératures de tous les temps deviennent pour lui comme le miroir d'une identité en fuite, réfractée en mille fables, mythes, légendes ou histoires.

Bref, loin de répondre à Dumas en réaffirmant l'unité d'un « moi » retrouvée après l'épreuve de la folie, Nerval augmente le jeu des identifications fabuleuses auxquelles donne lieu ce qu'il nomme « l'entraînement du récit ». Tout se passe comme si les identités imaginaires dont se pare le « Dëshérité » dans le poème en vers se répercutait maintenant dans la prose de la préface aux *Filles du feu*. Dans ce texte relativement court, la liste des auteurs évoqués est proprement vertigineuse : L'Arioste, Nodier, Pythagore, Pierre Leroux, « un moraliste », Voisenon, Moncrif, Crébillon, Cicéron, Le Tasse, Dante, Scarron, Racine, Corneille, Hegel, Swedenborg ; sans compter maints personnages littéraires ou mythologiques : Astolfe, Werther, René, Antony, Schahababam, Ragotin, L'Étoile, Le Destin, La Caverne, La Rancune, Mme Bouvillon, Achille, Agamemnon, Calchas, Iphigénie, la fille de Léda, Monime, Junie, Bérénice, Britannicus, Bajazet, Néron, Burrhus, Arachné, Ariane, – et « tant d'autres ».

Mais, des vers d'« El Desdichado » à la prose de la préface aux *Filles du feu*, un fait nouveau apparaît ; ou du moins l'accent est mis maintenant sur l'aspect toujours déjà *littéraire* des identifications imaginaires que provoque l'inspiration poétique. Pour qui se risque au « jeu insensé d'écrire » (dira quant à lui Mallarmé⁵), le « je » de l'écriture, loin d'être une essence, n'est plus qu'un montage de citations : tel *Le Bibliothécaire* d'Arcimboldo, ou tel le *Don Quichotte* de Gustave Doré, il apparaît comme un sujet *carnavalesque*, fait de tous les livres empruntés à toutes les bibliothèques, et tout entier happé dans l'espace de la fiction, soustrait à l'identité, réinventé *au-delà de l'essence*.

1854. Il accompagne le poème de ces mots tout convenus : « Gérard de Nerval, ce charmant voyageur dans le monde visible et invisible, pour qui la folle du logis est toujours la maîtresse au logis, n'apparaît plus que çà et là dans le monde littéraire. Il s'est réfugié à Auteuil comme une oasis où il suit tout à son gré les méandres de ses rêves incertains. Voyez plutôt ce beau sonnet qu'il vient de rimer. »

⁵ Mallarmé, *Villiers de l'Isle-Adam*, dans Mallarmé, *Œuvres complètes*, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 2003, p. 23.

Bertrand Marchal a bien expliqué l'éclairage nouveau que la Préface aux *Filles du feu*, en citant la « Causerie » de Dumas qui cite « El Desdichado », fait porter sur le premier sonnet des *Chimères*⁶.

Car le titre même du sonnet, et les attributs que se donne le « je » dans le premier vers, trouvent leur correspondant parodique dans la préface aux *Filles du feu*, quand Nerval, cette fois, se cite lui-même, en reprenant le discours de L'Illustre Brisacier, tiré de son *Roman tragique* (1844), lui-même inspiré du *Roman comique* de Scarron :

Ainsi moi, le brillant comédien naguère, le prince ignoré, l'amant mystérieux, le *désbêré*, le *banni de liesse*, le beau *ténébreux*⁷...

Plus encore L'Illustre Brisacier déplore lui aussi la perte de sa « seule étoile », rejouant, du fond de sa prison, le rôle du Destin auprès de l'Étoile, personnages du *Roman comique* de Scarron :

Me voici encore dans ma prison, madame : toujours imprudent, toujours coupable à ce qu'il semble, et toujours confiant, hélas ! dans *cette belle étoile de comédie*, qui a bien voulu m'appeler un instant *son destin*. *L'Étoile et le Destin* : quel couple aimable dans le roman du poète Scarron ! mais qu'il est difficile de jouer convenablement ces deux rôles aujourd'hui⁸.

Même « Le prince d'Aquitaine », magnifié dans le poème en vers, trouve son correspondant dérisoire dans l'aventure grotesque de Brisacier :

[...] l'aubergiste inquiet a soupçonné une partie de la triste vérité, et m'est venu dire tout net que j'étais un *prince de contrebande*⁹.

Bertrand Marchal souligne plus encore les complications de ces montages intra- et intertextuels en ajoutant que la formule « le banni de liesse » par laquelle se désigne Brisacier trouve sa source dans la Préface au *Choix des Poésies de Ronsard* [...], que Nerval compose en 1830 et reprend dans *La Bohème galante* en 1852, et où il cite un passage de Du Bellay moquant, dans la *Défense et illustration de la langue française*, les « surnoms ridicules » dont se paraient les grands rhétoriciens de la fin du Moyen Âge :

Je ne souhaite pas moins [écrit Du Bellay] que ces *dépourvus*, ces *humbles espérants*, ces *bannis de Liesse*, ces *esclaves*, ces *traverseurs*, soient renvoyés à la table ronde, et ces belles petites devises aux gentilshommes et damoiselles, d'où on les a empruntés.

Et Nerval d'ajouter la note suivante :

Allusion aux ridicules surnoms que prenaient les poètes du temps : *l'Humble espérant* (Jehan le Blond) ; *le Banni de Liesse* (François Habert) ; *L'Esclave fortuné* (Michel d'Ambroise) ; *le Traverseur des voies périlleuses* (Jehan Bouchet). Il y avait encore *le Solitaire* (Jehan Gohorry) ; *l'Esperonnier de discipline* (Antoine de Saix), etc., etc.¹⁰

⁶ Bertrand Marchal, « “Je suis le ténébreux...” ». Notes sur un *incipit* nervalien ou Saint Gérard, comédien et martyr », *La Pensée du paradoxe. Approches du Romantisme. Hommage à Michel Crouzet*, dir. Fabienne Bercegol et Didier Philippot, Paris, PUPS, 2006, p. 561-568 ; et Bertrand Marchal, « Notices et notes » à *Les Chimères* suivi de *La Bohème galante* et de *Petits châteaux de Bohême*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, « Poésie/Gallimard », 2005.

⁷ « À Alexandre Dumas », *Les Filles du feu*, dans *Œuvres complètes*, édition citée, t. III, p. 452 [nous soulignons].

⁸ *Ibid.* p. 451.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Nerval, Introduction au *Choix des poésies de Ronsard* [...], dans Nerval, *Œuvres complètes*, sous la direction de Jean-Nicolas Illouz, tome I, *Choix des poésies de Ronsard, Dubellay, Baïf, Belleau, Dubartas, Chassignet, Desportes, Régnier*, édition préfacée, établie et annotée par Jean-Nicolas Illouz et Emmanuel Buron, Paris, éditions Garnier, Bibliothèque du XIX^e siècle, 2011, p. 85-86.

Bref, dans les deux cas (le renvoi au *Roman tragique*, et le renvoi à la Préface au *Choix des Poésies de Ronsard [...]*), la prose double d'un contrepoint parodique les vers pathétiques du « Desdichado ».

Dans le premier cas, l'écho qui relie « El Desdichado » au *Roman tragique* permet de réinterpréter *ironiquement* le poème et de le relire comme une tirade emphatiquement déclamée par le comédien raté qu'est Brisacier, *alias* « Le Destin » (premier titre du poème sur le manuscrit Éluard) : le *sublime* des vers se voit ainsi repris dans le *grotesque* de la prose, – *sublime* et *grotesque* étant pour Victor Hugo comme pour Nerval les deux faces de l'Art romantique porté à son plus haut degré de compréhension des contradictions de l'être humain.

Dans le deuxième cas (le renvoi à la Préface au *Choix des Poésies de Ronsard [...]*), tout se passe comme si « Le Dëshérité » pouvait être compris comme le « surnom ridicule » que se donnerait un Nerval imitant François Habert, *le Banni de liesse*, tout en portant sur lui-même le jugement critique de Du Bellay : le lyrisme des vers se double alors dans la prose d'un retour réflexif qui exhibe la construction *toujours déjà littéraire* du discours mélancolique.

Pour le dire autrement, le montage citationnel, qui entrelace « en thyrses » vers et prose dans le recueil des *Filles du feu*, est une autre façon de mettre en scène, en le réalisant dans la forme de l'énonciation, le thème du double que Nerval reprend aux romantiques allemands. De même qu'il y a chez Schuman, en constant contrepoint l'une de l'autre, la manière mélancolique d'Eusébius et la manière fougueuse de Florestan, il y a chez Nerval une manière lyrique et une manière comique ; ou, pour reprendre à nouveau les mots de Bertrand Marchal : il y a chez Nerval, d'un côté, le *feu* du génie, de l'autre la conscience distanciée du *jeu* littéraire.

Selon ce double éclairage, *Les Chimères* réaliseraient l'idée de la « poésie transcendante » que doit être la poésie romantique selon Friedrich Schlegel : une poésie qui serait à la fois « poésie » et « poésie de la poésie¹¹ », une poésie au carré, une poésie *exposée*, une poésie *ironique*, – à la fois, et contradictoirement, immédiate et réflexive, « naïve et sentimentale¹² », inspirée et distanciée, lyrique et critique.

Mais entre le premier Romantisme allemand et, en France, la génération « désenchantée » de 1830, à laquelle appartient Nerval et sur laquelle il ne cesse de réfléchir, une discordance s'est insinuée. L'ironie romantique le cède à une conscience plus tragique du désenchantement du monde, quand, entre Romantisme et modernité, il n'y a plus que la « folie », en effet, qui puisse encore tenir ensemble le *feu* et le *jeu*, à la faveur d'une inspiration « supernaturaliste » dont les contemporains de Nerval ne savent plus entendre la « sagesse ». C'est le sens du dernier paragraphe et de la dernière phrase de la préface aux *Filles du feu*, où Nerval annonce l'inclusion des *Chimères* dans son recueil de nouvelles, et comme la tombée de la poésie dans la prose :

La dernière folie qui me restera probablement, ce sera de me croire poète : c'est à la critique de m'en guérir¹³.

Un poème *du* lyrisme

« El Desdichado » ouvre maintenant le recueil des *Chimères* inséré dans *Les Filles du feu*, et il ouvre la *laisse* des douze sonnets sur le pronom « je ». C'est dire qu'« El Desdichado » n'est pas simplement un poème lyrique, mais qu'il est un poème *du* lyrisme, et plus spécifiquement un poème du lyrisme *romantique*, en ceci que le sujet lyrique romantique est cette instance d'énonciation où toute matière discursive se voit à la fois *subjectivée* et *infinitisée*.

Or, dans le poème, le « je » se pose selon un tour grammatical et rhétorique très emblématique du genre lyrique : « Je suis » est suivi de métaphores attributives, qui se déploient selon un jeu figural

¹¹ Friedrich Schlegel, Fragment 238 de l'*Athenäum*, dans Ph. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, *L'Absolu littéraire*, Paris, Seuil, 1978, p. 132.

¹² Sur ces catégories de Schiller, voir Jean-Nicolas Illouz, « Nerval, "sentimental" et "naïf" : l'idylle, l'épigramme et la satire dans *Sylvie* », *Europe*, n°935, mars 2007, p. 122-141.

¹³ Nerval, « À Alexandre Dumas », *Les Filles du feu*, dans *Œuvres complètes*, édition citée, t. III, p. 458.

de plus en plus ample. Le poème, au lieu d'identifier le « je », l'*altère*, en multipliant ses reflets dans des fragments de mythes, de légendes ou d'histoires, prélevés à des ensembles symboliques hétérogènes et hétéroclites¹⁴.

Il semble toutefois que l'on puisse distinguer trois grandes époques où le sujet lyrique projette quelques-uns de ses *avatars* intertextuels : l'Antiquité, le Moyen Âge, et le Romantisme, – le présent de l'époque romantique se comprenant lui-même comme la résolution dialectique de l'opposition de l'Antiquité et du Moyen Âge, du Paganisme et du Christianisme, de la Poésie savante et de la Poésie populaire, – même si cette résolution demeure suspendue dans quelque attente incertaine, qui caractérise le « mal du siècle » de la génération de 1830.

À l'Antiquité se rattachent les figures d'« Amour » et de « Phébus » (« Suis-je Amour ou Phébus ? [...] »), si Amour est le dieu Éros, et si Phébus désigne Phébus-Apollon, dieu du soleil et des arts. À l'Antiquité se rattache aussi la figure d'Orphée (« Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée »), mais en tant qu'Orphée est la figure immémoriale du poète, à l'origine de la tradition lyrique.

Les références au Moyen Âge sont les plus nombreuses, – puisque le Moyen Âge est cette époque « incubatoire » (écrit Mallarmé¹⁵) où les Romantiques trouvent les sources d'une poésie nouvelle, à la fois nationale et populaire, et ne relevant plus, comme chez les Classiques, de l'imitation des Anciens. – « Le prince d'Aquitaine » est un chevalier de la Guerre de Cent Ans, le Prince noir. – Phébus peut n'être pas Phébus-Apollon, mais Gaston III Fébus, l'illustre poète-chasseur, évoqué par Froissart¹⁶ ; d'autant que Nerval a signé une lettre à George Sand, contemporaine de la rédaction du sonnet et elle aussi écrite à l'encre rouge, du nom de « GASTON PHÉBUS D'AQUITAINE¹⁷ », réunissant en un seul nom les deux parties opposées de la guerre Cent ans, le Prince noir d'Aquitaine d'un côté, et Gaston Fébus, comte de Foix de l'autre. – Lusignan renvoie à Guy de Lusignan, roi de Jérusalem, et parangon de la chevalerie médiévale. – Mais son nom est placé à côté de celui de Biron, qui, au contraire, est une figure du traître, si du moins le nom renvoie à Charles de Gonthaut Biron, Maréchal de France, qui trahit Henri IV et fut décapité, devenant ainsi une figure d'opposant à l'autorité royale dont la mémoire survit dans une chanson du Valois – *Quand Biron voulut danser* – que Nerval cite dans *Chansons et légendes du Valois*¹⁸ ; en outre, ce Charles de Gonthaut Biron sert de modèle historique au Biron des *Peines d'Amour perdues* de Shakespeare, auxquelles Nerval se réfère quand il cherche un titre pour *Les Filles du feu*¹⁹. – Plus largement encore, Michel Pastoureau a montré que l'on pouvait rapporter plusieurs vers du sonnet aux enluminures du *Codex Manesse*, comme si le poème était, vers à vers, une réinterprétation subjective d'images et d'emblèmes héraldiques repris à la poésie des *Minnesänger*, c'est-à-dire aux poètes courtois de l'Allemagne des XII^e et XIII^e siècles, dans la lignée desquels Nerval se reconnaît²⁰.

Quant aux renvois à l'époque romantique, ils sont ceux où s'affichent le mieux la conscience proprement *ironique* du montage littéraire auquel se livre Nerval, qui fait de la compilation un art

¹⁴ Sur ce point, voir Yves Vadé, *L'Enchantement littéraire. Écriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des idées, 1990, p. 346-368 ; et Jean-Nicolas Illouz, « La lyre d'Orphée ou le Tombeau des *Chimères* », *Littérature*, n°127, septembre 2002, p. 71-85.

¹⁵ Stéphane Mallarmé, « Magie », *Divagations*, dans *Œuvres complètes*, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 2003, p. 250.

¹⁶ Sur Gaston Fébus, voir le catalogue de l'exposition *Gaston Fébus, Prince Soleil (1331-1391)*, Musée de Cluny, RMN, BnF, 2012.

¹⁷ Nerval, lettre à George Sand, 22 novembre 1853, édition citée, t. III, p. 825.

¹⁸ Nerval, *Chansons et légendes du Valois*, dans *Les Filles du feu*, édition citée, t. III, p. 576.

¹⁹ Lettre à Daniel Giraud, début janvier 1854, édition citée, t. III, p. 843. Nerval pense alors titrer son recueil *Les Amours perdues. Nouvelles*, ou *Les Amours passées*, et il ajoute à l'intention de Daniel Giraud, son éditeur : « Cela me semble rendre bien mieux le sentiment doux du livre et c'est plus littéraire, rappelant un peu *Peines d'amour perdues* de Shakespeare. »

²⁰ Michel Pastoureau, « Le soleil noir de la mélancolie. Nerval lecteur des images médiévales », dans *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Seuil, « La Librairie du XXI^e siècle », 2004, p. 317-326. Le *Codex Manesse*, un des plus célèbres manuscrits du Moyen Âge, enluminé au début du XIV^e siècle, était alors conservé à Paris, à la Bibliothèque nationale (il y resta jusqu'en 1888).

du rapiéçage intertextuel et le principe d'une poétique de la Chimère, si la Chimère – femme, lion, chèvre et queue de serpent – est en effet en elle-même un assemblage d'éléments hétéroclites, né des « songes d'un malade », écrit Horace²¹. Le titre même du sonnet suggère plusieurs emprunts à la littérature romantique la plus en vogue : il renvoie à l'*Ivanhoé* de Walter Scott, qui porte sur son bouclier la devise en espagnol « *Desdichado* » ; mais Jacques Bony a montré que le mot est un écho à la chanson du « Contrebandier » de Manuel García, par l'entremise d'un passage de *Bug-Jargal* de Victor Hugo où l'*incipit* de la chanson, « *Yo que soy contrabandista* », est cité²² ; Filip Kekus a précisé la référence en montrant que la « romance espagnole », qui comprend le terme « *Desdichado* », passe plutôt par le relais de la nouvelle *Le Contrebandier* de George Sand, où George Sand propose une sorte de variation littéraire sur l'air de Manuel Garcia, tel du moins que celui-ci a été repris par Franz Liszt dans un *Rondeau fantastique sur un thème espagnol, El Contrabandista, dédié à George Sand*²³. – Même l'oxymorique « *Soleil noir de la Mélancolie* », si emblématique du sonnet, peut apparaître comme un emprunt à Hugo ou à Gautier, et tant d'autres²⁴, en même temps qu'il renvoie à la gravure *Melancholia* d'Albert Dürer, célébré par les Romantiques. – Phébus peut renvoyer au personnage de *Notre-Dame de Paris* (qui fait le phébus, c'est-à-dire qui est un *beau parleur* au style alambiqué, comme, au reste, le Dérhéréte nervalien qui, s'il est entendu ironiquement, *en fait trop* lui aussi dans l'affichage de sa mélancolie) ; et Biron peut désigner Lord Byron, que Nerval orthographiait « Biron » dans ses poésies de jeunesse, et qui est, par excellence, la figure du poète romantique en « Ténébreux », – ou en « Beau Ténébreux », la référence se compliquant alors d'un renvoi au roman de chevalerie de Garcia Rodriguez de Mantalvo, *Amadis de Gaule*, où le beau et vaillant Amadis devient le mélancolique *Beltenebros* lorsqu'il est rejeté par la princesse Oriana...

On pourrait bien sûr multiplier les références²⁵. L'essentiel est que, d'une part, dans l'espace très concentré des quatorze vers d'un sonnet, toutes ces références, quoique contradictoires et exclusives l'une de l'autre, soient « vraies » *ensemble*, et que, d'autre part, elles valent à la fois comme des projections de la vie dans la fiction, et réciproquement comme des incarnations de la fiction dans la vie, – chacun de ces éclats poétiques se trouvant arrimé au « je » initial, compris comme le foyer intérieur de l'énonciation lyrique qui est au principe de la « romantisation²⁶ » du monde par la poésie.

Au reste, c'est bien le sujet lyrique qui est en question dans le poème, et c'est le processus de son avènement que balise, en trois phases, la structure même du sonnet. Julia Kristeva l'a montré dans l'approche qu'elle propose de la Mélancolie nervalienne²⁷. Le « je » qui s'énonce est d'abord un « je » *halluciné*, qui se pare d'identités *imaginaires* vécues *réellement* : telle est la valeur du présent de l'indicatif, « Je suis », qui enclenche la série des métaphores attributives. Mais, à la *volta* du sonnet, entre le huitain et le sizain, au neuvième vers, l'affirmation se retourne en interrogation : « Je suis » devient « Suis-je [...] ? », comme si le « je », dans la phase que Lacan dirait « du miroir », prenait alors conscience du *leurre* des images et se déprenait d'elles, au moins dans le doute compris comme une première forme de retour à soi : « Suis-je Amour ou Phébus, – Lusignan ou Biron ? » Dans

²¹ Horace, *Art poétique*, v. 7. C'est Bertrand Marchal qui rapproche *Les Chimères* de ce début de l'*Art poétique* d'Horace, et qui propose de voir dans la configuration du recueil une incarnation de la chimère (voir Nerval, *Les Filles du feu*, édition de Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2005, p. 416).

²² Voir Jacques Bony, « Du *Contrabandista* au *Desdichado* : Hugo, Nerval et Manuel García », *Gérard de Nerval. Actes du colloque de la Sorbonne du 15 novembre 1997*, dir. André Guyaux, Paris, PUPS, 1997, p. 111-116.

²³ Filip Kekus, « Poésie et contrebande. *Le Contrebandier* de Sand et "El Desdichado" de Nerval », *Revue Nerval*, n°3, 2019, p. 243-260.

²⁴ Hélène Tuzet, « L'image du soleil noir », *Revue des sciences humaines*, fascicule 88, octobre-décembre 1857, p. 479-502.

²⁵ Voir, par exemple, Michael Tilby, « Nerval amateur de théâtre : sur les origines des "personnages" d' "El Desdichado" » RHLF, 2014/2, vol. 114, p. 368-386.

²⁶ Novalis, *Le Monde doit être romantisé*, Traduit de l'allemand, présenté et annoté par Olivier Schefer, Paris, éditions Allia, 2008, p. 46 : « Le monde doit être romantisé. C'est ainsi que l'on retrouvera le sens originel. [...] Lorsque je donne à l'ordinaire un sens élevé, au commun un aspect mystérieux, au connu la dignité de l'inconnu, au fini l'apparence de l'infini, alors je les romantise. »

²⁷ Julia Kristeva, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987.

les tercets, les verbes passent au passé composé – « J’ai rêvé dans la grotte où nage la syrène... » ; « Et j’ai deux fois vainqueur traversé l’Achéron » –, le passé indiquant le temps du récit, et donc impliquant une séparation entre le « je » narré et le « je » narrateur. Et c’est finalement ce dernier qui, à la pointe du sonnet, advient comme le Conteur par excellence, en s’identifiant, sur un mode symbolique et non plus imaginaire, à Orphée, représentant l’origine, et la fin, de la tradition lyrique. Cette identification *symbolique* implique une perte – la séparation d’avec l’objet du deuil – qui se marque dans la petite différence qui se loge dans les occurrences des deux instruments emblématiques du lyrisme, que sont le « luth » médiéval et la « lyre » antique : au vers 3, Nerval écrit « mon luth », avec le pronom possessif (« et *mon* luth constellé / Porte le *Soleil noir* de la *Mélancolie* ») ; alors qu’au vers 13, il écrit « la lyre », avec l’article défini (« Modulant tour à tour sur *la* lyre d’Orphée / Les soupirs de la sainte et les cris de la fée »). Le chant endeuillé est donc d’abord un chant *personnel* (« mon luth »), alors qu’il devient un chant *impersonnel*, quand il est modulé sur « la lyre d’Orphée », qui est celle de tous les poètes lyriques, au-delà de la circonstance traumatique personnelle qui, à chaque fois, suscite le chant mélancolique. Bref, de vers en vers, en trois phases, le poème décrit l’avènement du sujet lyrique en Chanteur, et, par là-même, la transposition de la mélancolie comme deuil infini de l’objet aimé, en mélancolie créatrice, permettant la *sublimation* de l’aimée perdue.

Martine Broda, de son côté, met l’accent sur une autre dimension du « je » lyrique, qui est de se tourner en réalité, moins vers le « je », que vers le « tu »²⁸. La poésie lyrique romantique n’est pas une poésie narcissique, complaisamment doloriste, mais une poésie *tutoyante*, désirante et invoquante, aussi bien dans la poésie mystique tournée vers Dieu, que dans la poésie érotique tournée vers l’aimée.

Or ce destinataire de l’énonciation lyrique apparaît dans sa plus grande évidence au vers 5 du sonnet : « Dans la nuit du tombeau, *toi* qui m’as consolé », où le « toi », après la césure, porte l’accent rythmique du vers. Ce « toi » est d’abord tout à fait indéterminé. Mais il est remarquable qu’au fur et à mesure que le « je » se donne des attributs métaphoriques, le « toi » acquiert parallèlement des déterminations figurales : il est d’abord, par métaphore, « étoile » (« Ma seule *étoile* est morte »), puis devient, par métonymie, « fleur » (« Rends-moi [...] / La *fleur* qui plaisait tant à mon cœur désolé »), – la correspondance de l’*étoile* et de la *fleur* étant soulignée par l’italique à chacun de ces deux mots ; cette « fleur » se précise elle-même en devenant à la fois « pampre » et « rose » (« Et la treille où le pampre à la rose s’allie ») ; s’il est vrai que le langage poétique procède par anagramme comme le veut Ferdinand de Saussure, cette fleur prend le nom d’une femme et d’une sainte, si l’on veut bien entendre dans le syntagme « rose s’allie » l’anagramme de « Rosalie », – nom que Nerval mentionne dans *Octavie* et qu’il a indiqué en note du dernier vers du sonnet « Artémis » sur le manuscrit Éluard, pour y nommer « La Sainte de l’Abyrne ». Cette Rosalie fantôme devient, dans les tercets, « reine » ou « syrène » (« Mon front est rouge encore du baiser de la reine ; / J’ai rêvé dans la grotte où nage la syrène ») ; puis « sainte » ou « fée » (« Les soupirs de la sainte et les cris de la fée »). Bref, en venant à la nomination symbolique, le « toi », d’abord indéterminé au vers 5, est élaboré progressivement en objet tout à la fois érotique et poétique. Éros est bien présent dans la « rougeur » du front et le « baiser de la reine » ; mais Thanatos n’est pas loin, dans les « soupirs » et les « cris ». Et, à tout moment, comme le dit la double perte d’Eurydice dans le mythe d’Orphée, le processus de la sublimation peut s’effondrer dans ce que Julia Kristeva nomme, en langage lacanien, l’« a-symbolie » mélancolique.

Lecture-performance, lecture-crédation

²⁸ Martine Broda, *L’Amour du nom. Essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse*, Paris, José Corti, coll. « En lisant en écrivant », 1997.

Il reste que le « je » du poème est aussi, en soi, un sujet *trans-individuel*, en ceci que chaque locuteur, en *ré-énonçant* le sonnet, est appelé à le réincarner en quelque sorte, en faisant alors se déployer son historicité vivante en chacune de ses *actualisations* successives.

Or l'histoire des réceptions d'« El Desdichado » est aussi fabuleuse que ses interprétations intrinsèques, – et l'héritage du Déshérité est infini.

Il est possible de distinguer deux tendances dans les lectures-créations ou les lectures-performances que le poème a suscitées : celles qui attisent sa part de « feu », et celles qui augmentent sa part de « jeu ».

La première catégorie passe par les surréalistes : Desnos ; Leiris ; ou André Breton qui termine les ajours d'*Arcane 17* par : « Ma seule étoile vit... » ; elle culmine sans doute avec l'interprétation proprement *dramatique* d'Antonin Artaud, pour qui la diction à haute voix des *Chimères* – quand les sonnets sont prononcés « entre des lèvres de sang » – arrache les vers de Nerval au Tombeau de la page où le sens est enseveli :

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 ensommeille, mais prononcés entre des lèvres de sang [...] leurs hiéroglyphes se réveillent, et on peut *entendre* leur protestation contre l'emprise des événements²⁹.

La deuxième catégorie, celle qui fait la part du jeu, n'est pas moins féconde ; et le plus célèbre des sonnets de Nerval ne pouvait pas ne pas se prêter à des jeux oulipiens de toutes sortes.

Dans *La Littérature potentielle*, Raymond Queneau propose une réécriture selon la méthode M+7 (remplacer chaque mot par le mot placé sept mots plus loin dans un dictionnaire). Cela donne :

Je suis le tenu, le vibrant, l'incontrôlable
Le priodonte d'Aramis à la tourmaline abonnée,
Ma sextile étrangeté est moulue et mon lycanthrope constructeur
Poste le solin nominal de la mélique.

En M+1 « fonctionnel » (c'est-à-dire avec quelques accommodements pour la rime et le rythme), on obtient :

Je suis le tensoriel, le vieux, l'inconsommé,
Le printemps d'Arabie à la tourbe abonnie,
Ma simple étrole est molle et mon lynx consterné
Pose le solen noué de la mélanémie.

Raymond Queneau propose également d'appliquer à « El Desdichado » la contrainte dite de la littérature définitionnelle (en remplaçant chaque mot important par sa définition, et éventuellement en recommençant le procédé autant de fois qu'on le désire) :

Je suis celui qui est plongé dans les ténèbres, celui qui a perdu sa femme et n'a pas contracté de nouveau mariage, celui qui n'est pas consolé [...]³⁰.

Le poème est si présent dans la mémoire scolaire que Jean Tardieu le fait servir à un « Devoir de poésie » tiré des *Œuvres pédagogiques* du *Professeur Freppel* :

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.

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

³⁰ Oulipo, *La Littérature potentielle*, Paris, Idées / Gallimard, 1973.

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.
Quoi que vous fassiez, vs parlez tjs. à la 1^{re} p. du s.³¹

Mieux encore : tout un livre, publié sous le nom de « Camille Abaclar », avec une préface de François Caradec, intitulé *Je suis le ténébreux*, réunit 101 avatars de Nerval³². L'épigraphe est empruntée à Victor Hugo, « Booz endormi » : « Je suis veuf, je suis seul, et sur moi le soir tombe ». « Le Déshérité » devient « Le Réjoui », si l'on remplace chaque mot par un mot de sens opposé :

Tu es le lumineux, – le jeune époux comblé
Le petit gars du Nord dans sa hutte jolie [...]

On peut le réécrire sur l'air de la chanson enfantine, « *Pirouette, cacahouète* »

Dans la nuit du tombeau,
Pirouette, cacahouète,
Dans la nuit du tombeau
Mon petit cœur est désolé (*bis*)
[...]

Sous le titre « Ô bobo ! », chaque vers devient un palindrome, pouvant être lu indifféremment de gauche à droite ou de droite à gauche :

Noir, benêt, nu l'été tel un ténébrion
[...]

On peut le réécrire en Tanka, en Haïku ; on peut faire fusionner ses vers avec ceux de « Myrtho » (« El Desdimyrtho ») ; on peut le réécrire à la manière de Duras, ou à la manière des « Je me souviens » de Perec ; on peut le disposer en calligramme représentant un soleil noir ; on peut le panacher avec « Le Roi de Thulé » ; on peut le gloser littéralement :

Au premier vers l'on voit un veuf, un ténébreux ;
Puis l'on apprend qu'il est prince, mais sans sa tour.
[...]

On peut le chanter sur un air de Brassens :

Elle est à toi cette chanson
Ô toi, le Veuf qui sans façon
D'un air ténébreux m'as souri
Lorsque ma tour fut abolie.
[...]

Sous le titre « Plouf plouf », le poème devient un jeu de cour d'école :

À la une, dans la lune
À la deux, ténébreux
À la trois, cache-toi
Quat' cinq six, fleur de lys
Sept huit neuf, t'es le veuf
Dix onz' douze, baiser rouge

³¹ Jean Tardieu, *Un mot pour un autre*, dans Jean Tardieu, *Œuvres*, Édition dirigée par Jean-Yves Debreuille avec la collaboration d'Alix Turolla-Tardieu et de Delphine Hautois, préface de Gérard Macé, Paris, Gallimard, Quarto, 2005, p. 243.

³² Camille Abaclar, *Je suis le ténébreux. 101 avatars de Nerval*, Paris, Quintette, 2002. Camille Abaclar est évidemment un nom à plusieurs têtes qui combine, selon des règles très savantes, quelques-unes des lettres des noms de Pascal Kaeser, Élisabeth Chamontin, Alain Zalmanski, Patrick Flandrin, Gilles Esposito-Farèse, Nicolas Graner, Jacques Perry-Salkow.

La sorcièr' va en enfer
La sirèn' dans la caverne
La vainqueur aura mon cœur
Desdichado, tourn' ton dos.

Sur le modèle du « Sonnet en -yx » de Mallarmé, le sizain se lit :

[...]
Tu es Pollux, Zéphyr, Porphyre et même Eudoxe !
Ton front rouge où nageait la nixe hétérodoxe
Brûle encore un baiser de reine à rafraîchir.

Victorieusement franchi Styx et stomoxe
Oublié, que du morne ou délirant nadir
Une lyre d'Ophir inspire l'équinoxe.

Le modèle peut être celui de l'interrogatoire de police :

« Comment vous appelez-vous ?
– Gérard Lebrun, dit le ténébreux.
– État civil ?
– Veuf inconsolé.
– Profession ?
– Prince d'Aquitaine.
[...] »

Les variations sont innombrables ; et « Camille Ablacar » mentionne parmi ses prédécesseurs oulipiens, outre Raymond Queneau, Georges Perec, Marcel Bénabou, Jacques Roubaud, André Blavier, Jacques Jouet.

On peut même réécrire le poème *à l'identique*, c'est-à-dire en imitant Borgès, ou en faisant en sorte que les contraintes cumulées s'annulent les unes les autres, et reviennent au « même ».

Les amis de Steve pressentent que c'est plutôt la deuxième catégorie de lectures qui le séduira davantage, puisque Steve, en faisant de l'intertextualité une de ses approches privilégiées, a fait aussi du jeu avec les textes la forme-sens d'une herméneutique très savante, et de l'humour la marque la plus émouvante de ses interprétations, – « à plus haut sens ».

Jean-Nicolas ILLOUZ
Université Paris VIII
UR « Fabrique du littéraire »