



HAL
open science

Rhapsodies orientales : Arabesques narratives et broderies existentielles

Vincent Mugnier

► **To cite this version:**

Vincent Mugnier. Rhapsodies orientales : Arabesques narratives et broderies existentielles. Revue Nerval, 2021, pp.75-94. 10.15122/isbn.978-2-406-11511-3.p.0075 . hal-04135488

HAL Id: hal-04135488

<https://hal.science/hal-04135488v1>

Submitted on 21 Jun 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.

Rhapsodies orientales : Arabesques narratives et broderies existentielles

On commanda le silence, et un jeune homme au visage pâle, aux traits pleins de finesse, à l'œil étincelant, aux longs cheveux s'échappant, comme ceux des santons, de dessous un bonnet d'une autre forme que les tarbouchs ou les fezzis, vint s'asseoir sur un tabouret [...]¹.

Tel est le portrait, hautement valorisé, que le diariste du *Voyage en Orient* esquisse à l'entame de la section III des *Nuits du Ramazân* d'un jeune conteur ottoman s'apprêtant à réciter *L'Histoire de la reine du matin et de Soliman prince des génies*. Assimilé au « rhapsode » grec antique, le *meddâb*² mis ici en scène peut être considéré comme une « autofiction spéculaire³ » selon la formule de Vincent Colonna. À l'échelle de l'œuvre nervalienne, il s'agit en effet de la première formulation, personnifiée sous des traits orientaux, d'une manière de narrer devant devenir par la suite l'emblème d'une poétique : improviser *ad libitum* sur un canevas commun tout en jouant sur les effets d'interruption.

Pourquoi Nerval a-t-il localisé symboliquement, au cœur de la Stamboul réformée des *Tanzimat*⁴, la première expression, en mars 1850, de son art poétique si singulier ? Pourquoi avait-il auparavant fustigé la manière de narrer des conteurs orientaux ? Pourquoi, enfin, a-t-il choisi quatre ans plus tard, dans la lettre-préface des *Filles du feu* de janvier 1854, de filer à nouveau la métaphore du conteur-brodeur oriental, substituant toutefois à la matière épique arabo-ottomane la transitivité nue du je autobiographique, ce « terrible moi de Montaigne et de Pascal⁵ » emblématique de la modernité ? Telles sont les questions à laquelle cet article entend apporter des amorces de réponses, tâchant notamment d'identifier par quels fils soigneusement dissimulés s'entrelacent ces séquences textuelles qui problématisent chacune, les premières sous les auspices du récit collectif, la dernière basculée dans le psychodrame privé, la question complexe du rattachement à un substrat identitaire. L'enjeu théorique consistera pour nous à dévider, autour du même symbole de la couture – tant l'acte que le tracé voire la cicatrice –, l'écheveau intimement noué du poétique, de l'idéologique et du psychanalytique⁶.

VOYAGE AU PAYS DU CONTE DANS L'ORIENT RÉFORMÉ

Le conte comme point focal d'une crise

Avant d'envisager dans sa spécificité la fonction du récit oriental au sein de l'œuvre nervalienne, il faut au préalable interroger la dimension exemplaire revêtue par le conte populaire français ou européen dans l'imaginaire d'un tel auteur. Il est évident que l'engouement pour telle ou telle forme dite mineure d'art ou de littérature s'inscrit indirectement dans une dimension

¹ NPI II, p. 670-671.

² Bien que faisant référence à cette entité ethnoculturelle typique, Nerval n'utilise pas le terme spécifiquement turc de *meddâb*, contrairement à Ubicini qui traduit ce mot par « conteurs » et opère une comparaison avec les « anciens trouvères » (*La Turquie actuelle*, Paris, Hachette, 1855, p. 311). Privilégiant une dimension universaliste, Nerval rapproche le conteur ottoman du rhapsode grec antique.

³ Selon Vincent Colonna, « l'autofiction spéculaire [...] repos(e) sur un reflet de l'auteur ou du livre dans le livre. », *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Auch, Éditions Tristram, 2004, p. 119.

⁴ Terme turc d'origine arabe signifiant « réorganisation », il désigne la période historique durant laquelle l'empire ottoman s'efforce de modifier ses institutions et ses mœurs à l'école de l'Europe (de 1839 à 1876).

⁵ NPI II, p. 1200.

⁶ Sur le plan poétique, nos réflexions font notamment écho aux recherches menées par Corinne Bayle, laquelle établit la rhapsodie comme fondement structurel de l'écriture nervalienne, en particulier à travers la manière dont notre auteur fait sien, coud sur lui le texte d'autrui (Corinne Bayle, *Broderies nervaliennes*, Paris, Classiques Garnier, 2016).

idéologique comme le souligne Raymonde Robert, évoquant l'exemple fondateur des romantiques allemands :

Les romantiques allemands s'étaient passionnés pour les contes, dans lesquels ils découvraient, émerveillés, à la fois le peuple et l'enfance, dotés l'un et l'autre d'une vertu d'authenticité dont ils firent une arme contre la culture savante⁷.

Pour ce qui concerne précisément la génération nervalienne, école du *désenchantement*, l'intérêt manifesté pour les genres tenus comme authentiquement populaires s'inscrit au premier chef dans une forme de rejet à l'égard des valeurs dominantes émises par une société embourgeoisée devenue productiviste. À rebours de ce qui apparaît déjà comme une culture urbaine de *masse* caractérisée par l'attrait pour la nouveauté superficielle, dont le vaudeville serait le parangon, est érigé le contre-modèle d'une culture née du *peuple*, reliquat précieux mais menacé d'un passé idéalisé intouché par le changement. Tandis que la parade, la pantomime, ou autres « petits théâtres » emblématisent une utopie urbaine du prolétariat, le conte ou les « vieilles ballades » idéalisent la campagne, conservant « la mémoire et la vie des bonnes gens du temps passé⁸ ». Or Nerval est très conscient de la dimension archéologique d'un tel combat, lequel, mené par des érudits, vise à sauvegarder des valeurs que le véritable peuple, celui des villes – *badands* et *grisettes* – comme celui des campagnes, abandonne progressivement. Le constat émis par notre auteur dans un article du 25 janvier 1846 est sans appel :

À Vienne et à Naples, on est obligé de subventionner Arlequin et Pulcinella, et tout le répertoire forain, comme nous subventionnons ici la comédie et la tragédie ; mais ce n'est plus au fond qu'un plaisir d'érudits ; le peuple préfère les vaudevilles traduits de Scribe ou de M. Clairville. [...] Personne ne veut plus être peuple comme personne ne veut plus être enfant⁹ !

« Plaisir d'érudits » pour les muséologues de l'art dramatique, travail « purement [...] historique et scientifique¹⁰ » pour les folkloristes diligentés par le ministre Fortoul ayant pour mission de collecter « les poésies nées spontanément au sein des masses et anonymes¹¹ ». Si donc, en termes de réception culturelle, parades, pantomimes, féeries en ville, contes ou chansons à la campagne ne sont plus plébiscités, il n'est pas non plus envisageable, en termes d'écriture, – et cela, indépendamment de toute question de goût –, de se contenter de répéter la tradition, sauf à se livrer à la mystification de l'Écossais Macpherson, *alias* Ossian, qui faisait passer ses poèmes pour d'authentiques chants traditionnels. Comment *tirer parti*¹² des légendes primitives sans les reproduire à l'identique au risque de les couper du public moderne mais sans pour autant les trahir, telle est l'une des gageures majeures de l'œuvre nervalienne. L'enjeu de l'opération est également sociologique et consiste à opérer le comblement d'une fracture que notre auteur considère comme typiquement française entre la littérature dite académique et la « grande foule¹³ ». Dans cette double perspective, idéologique et professionnelle – défense d'une tradition nationale ou régionale menacée mais aussi matériau culturel à exploiter afin de l'intégrer à la prose moderne, voire, comme nous le verrons, à l'expression autobiographique voilée –, quelle exemplarité le conte oriental aurait-il joué ?

⁷ Raymonde Robert, *Le Conte de fées littéraire en France, de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1982, p. 7.

⁸ NPI I, p. 761.

⁹ *Ibid.*, p. 1039.

¹⁰ « Je crains encore que le travail qui se prépare ne soit fait purement au point de vue historique et scientifique. » (NPI III, p. 284).

¹¹ Le ministre de l'Instruction publique Hippolyte Fortoul avait émis en 1852 un décret prescrivant la formation d'un *Recueil des poésies populaires de la France*.

¹² « Mais quel parti encore un poète eût tiré de la complainte de Saint Nicolas [...] » (NPI I, p. 757). L'expression est révélatrice de l'enjeu littéraire lié à l'enjouement pour le conte ou les chansons populaires.

¹³ NPI III, p. 287.

Les conteurs du Caire ou l'acculturation

Un stéréotype fermement ancré dans l'imaginaire européen voudrait que cet espace à la fois réel et fantasmagorique que représente l'Orient soit la patrie du conte, origine des mythiques *Mille et Une Nuits* qui ont fasciné le XVIII^e siècle. L'orientaliste autrichien Joseph Von Hammer-Purgstall va même jusqu'à quintessencier l'Arabe en conteur dans la préface qu'il a consacrée en 1828 à ses propres traductions inédites du recueil légendaire :

[...] ce peuple, dis-je, doit trouver ses plus grandes jouissances dans les fictions qui le transportent dans un monde enchanté, et être surtout un peuple conteur : tels ont toujours été les Arabes, tels ils sont encore¹⁴.

Cliché orientaliste contre image d'Épinal française, l'espace utopique du café où officie le conteur arabe ou ottoman n'aurait-il pas vocation à restaurer au présent, dans la vigueur de l'oralité, le lieu déchu du conte européen, relégué quant à lui dans les marges sociales ou les collectes érudites ? Or, il n'est pas sans importance de relever qu'avant de louer hautement la manière de narrer à Stamboul le voyageur nervalien s'est livré à trois reprises à la critique la plus sévère des conteurs cairotes, d'abord dans un article de la revue *L'Artiste* en date du 3 novembre 1844, puis dans deux passages des *Femmes du Caire* prépubliés dans la *Revue des Deux Mondes*, respectivement les 1^{er} juillet et 15 septembre 1846. Sans appel est la violence de la charge exprimée dans le premier article en date :

[...] il y a en ce moment des barbares, des Arabes si l'on veut, derniers restes eux-mêmes d'une [...] civilisation abolie, qui écoutent, accroupis et fumant sur les bancs de cafés misérables et poudreux, d'éternels narrateurs venant continuer chaque soir le récit d'une histoire interminable, qu'ils prolongent tant qu'on veut les payer [...]¹⁵.

Si notre auteur est aussi amer, c'est que l'Égypte dont il éprouve la réalité n'est pas à la hauteur des stéréotypes orientalistes qu'il a fait siens de longue date, « l'œuvre des pharaons, des califes et des soudans [disparaissant] presque entièrement sous la poudre du khamsin ou sous le marteau d'une civilisation prosaïque¹⁶ ». En effet, alors que l'Empire ottoman est entré dans la période des *Tanzimat*, réformation sociétale profonde à l'école de l'Europe, le *pachalik* d'Égypte administré par le vice-roi Mohammed-Ali connaît lui aussi de considérables mutations – institutionnelles, architecturales, vestimentaires –, lesquelles sont perçues comme autant de dénaturations aux yeux du voyageur épris de pittoresque¹⁷. Quant au conte oriental prétendument authentique, il apparaît comme la résultante par excellence d'une telle dégradation, subissant de manière très significative un sort similaire à celui réservé au conte populaire en Europe. Si les conteurs de rue sont encore écoutés, le « bas peuple » dont l'ignorance est devenue proverbiale et qui constitue leur seul auditoire préfère désormais « les romans délayés sans art » aux « illustres poèmes d'*Antar* ou d'*Abou-Zeyd*¹⁸ », abandonnant symboliquement son héritage culturel aux mains des savants européens à l'instar de Nicolas Perron ou de Fulgence Fresnel¹⁹. *Mutatis mutandis*, ces derniers jouent ainsi le même rôle que les folkloristes bientôt mandatés par l'enquête Fortoul en France, la plèbe cairote étant quant à elle tributaire d'un déterminisme social analogue à celui qui voue les masses campagnardes à rejeter les « vieilles ballades françaises » pour « les romances à la mode, platement spirituelles, ou mêmes franchement incolores, variées sur trois à quatre thèmes

¹⁴ Joseph Von Hammer-Purgstall, *Contes inédits des Mille et Une Nuits*, (trad. J-S Trébutien), Paris, Dondey-Dupré, 1828, p. XIV.

¹⁵ NPI I, p. 872.

¹⁶ *Journal de Constantinople*, 6 septembre 1843, NPI I, p. 766.

¹⁷ Voir à ce sujet l'étude de Sarga Moussa : « L'Orient est moins éloigné de nous que l'on ne pense », Nerval et les *tanzimat* », Gabrielle Chamarat et alii, *Gérard de Nerval, Histoire et politique*, Paris, Classiques Garnier, p. 99-110.

¹⁸ NPI II, p. 361.

¹⁹ À la suite de la question rhétorique posée par le cheikh Abou-Khaled : « Qui croirait que les plus savants, entre ceux qui connaissent l'arabe littéraire, sont aujourd'hui deux Français ? », le consul de France spécifie : « Il veut parler [...] du docteur Perron et de M. Fresnel [...] » (*Idem.*).

éternels²⁰ ». À l'aune de ces rapprochements se dessine clairement le positionnement idéologique nervalien : au rebours des lieux du pouvoir, un Paris associé à l'hégémonie de la culture de masse, notre auteur se pose en défenseur du patrimoine menacé des marges culturelles, tant orientales qu'occidentales. Dès lors, tenant l'*ars narrativa* oriental pour dénaturé, notre auteur est aveugle aux authentiques spécificités dont il est pourtant porteur : une *technè* de l'interruption et de la répétition, interprétée pour l'heure à la lumière exclusivement dépréciative du contexte culturel français. Si l'interruption ou suspension narrative est considérée par un Joseph von Hammer comme un élément constitutif du conte oriental²¹, Nerval a tôt fait de l'assimiler aux ficelles vénales du feuilleton parisien comme en témoigne la discussion tenue entre le diariste et le cheikh Abou-Khaled :

[...] à l'endroit le plus intéressant, le narrateur s'arrête, et dit qu'il ne continuera pas l'histoire qu'on ne lui ait donné telle somme ; mais il rejette toujours le dénouement au lendemain, et cela dure des semaines entières.

– Eh mais ! lui dis-je, tout cela est comme chez nous²² !

Quant au phénomène de la répétition, typique de la littérature orale orientale, dûment attesté par exemple par Vivant Denon²³, il est donc manifeste qu'il n'assume plus son rôle de transmission mémorielle, le peuple n'écoulant plus les poèmes épiques que « dans les fêtes religieuses et par habitude », incapable en outre d'« en compren(dre) les beautés. » De manière dérisoire, les seuls à ne pas trahir leur passé sont les *ulémas*, attachés au stérile ressassement des mêmes livres de doctrine. Pessimiste autant que visionnaire est le commentaire émis par le cheikh : « Autant vaut renoncer à notre passé glorieux et ouvrir nos esprits à la science des Francs [...] ». Comment ne pas déjà anticiper sur la mainmise définitive du pays opérée en 1882 par l'Empire britannique victorien ?

En définitive, c'est bien la dimension idéologique qui empêche chez notre auteur l'adhésion poétique à l'art des conteurs orientaux, reconnaissance décevante du même dans l'autre au sein d'un espace qui aurait dû incarner l'altérité la plus radicale. Nul ressourcement possible ni hybridation à l'école de l'Orient auprès de ceux qui nient leur patrimoine premier pour s'inscrire dans une culture-monde dégradée, entropie généralisée que Victor Segalen qualifiera bientôt de « royaume du tiède, ce moment de bouillie visqueuse sans inégalités, sans chutes, sans ressauts, figuré d'avance grossièrement par la dégradation du divers ethnographique²⁴ ». Radicalement différent sera le contexte stambouliote.

Le rhapsode stambouliote ou l'utopie de la médiation

Tandis que l'imaginaire prévalant au Caire est axé autour de la nostalgie décevante d'une arabité quintessenciée, exotisme émanant tout droit des *Mille et Une Nuits*, Constantinople, à cheval entre l'Europe et l'Asie, se présente en revanche sous le signe de la multiculturalité cosmopolite²⁵. Si le voyageur nervalien peut déplorer l'abâtardissement architectural ou vestimentaire de la capitale impériale, le métissage culturel y est moins tenu, contrairement à ce qu'il en est en Égypte, pour la dénaturation d'un archétype que pour le produit d'un échange potentiellement fécond ainsi qu'en attestent les propos du diariste à Péra :

²⁰ NPI I, p. 761.

²¹ « [...] un conteur qui, après avoir su exciter pendant plusieurs heures l'étonnement et la curiosité de ses auditeurs, s'interrompt tout-à-coup à l'endroit le plus intéressant de l'histoire, pour en reprendre la suite quand la fraîcheur du soir est arrivée. Mais il ne la termine pas encore alors ; il en ajourne la conclusion au lendemain [...] ». (J. von Hammer, *ibid.*, p. XV-XVI).

²² NPI II, p. 361. Dans l'article de l'*Artiste* du 3 novembre 1844, Nerval qualifiait explicitement le conte arabe de « *feuilleton* de l'Orient » (NPI I, p. 872).

²³ « Les répétitions ne les fatiguent point. » (V. Denon, *Voyage dans la haute et la basse Égypte*, Paris, Didot, 1802, p. 315).

²⁴ Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers*, Paris, Fata Morgana, 2007, p. 78.

²⁵ « [...] quatre peuples différents qui vivent ensemble sans trop se haïr. Turcs, Arméniens, Grecs et Juifs, enfants du même sol [...] ». (NPI II, p. 605).

Ce mélange de civilisation et de traditions byzantines n'est pas le moindre attrait de ces nuits joyeuses qu'a créées le contact actuel de l'Europe et de l'Asie, dont Constantinople est le centre éclatant, et que rend possible la tolérance des Turcs²⁶.

Alors que la réforme était perçue au Caire comme une violence allogène exercée à l'égard de la culture autochtone, les *Tanzimat*, « organisation nouvelle²⁷ » et non pas révolution, se présentent au contraire à Constantinople comme la manifestation la plus récente d'une culture depuis toujours hybridée, intrinsèquement tolérante et ouverte au changement, « cette cité [étant], comme autrefois, le sceau mystérieux et sublime qui unit l'Europe à l'Asie²⁸ ». Certes, il n'est pas question, pour un Nerval partisan de la survie d'une Sublime Porte affaiblie que le tsar Nicolas 1^{er} devra bientôt qualifier en 1853 d'« homme malade de l'Europe », de nier les dangers d'une acculturation forcée qui « a emprisonné [l'Osmanli] d'une redingote boutonnée jusqu'au col²⁹ ». Toutefois, le pari historique que doit relever la modernité ottomane, sous peine de disparaître³⁰, consiste à intégrer les forces de divergence – principe des nationalités dont 1848 a souligné l'urgence en Europe, pénétration des valeurs occidentales – au sein de l'entité transcendante d'Empire, « génie multiple, capable de donner un centre à toutes ces fantaisies égarées³¹ » selon les propos du diariste dans le premier appendice du *Voyage*. Opérer la synthèse de l'hétérogène, tel est également l'enjeu majeur de la mise en scène d'un conteur – d'un *meddâb* – à l'entame de la partie III des *Nuits du Ramazân*. De manière significative, après les avoir niées ou dénigrées en Égypte, notre auteur réinvestit, en les dépolarisant radicalement, les deux caractéristiques spécifiques de la narration orientale : suspension narrative et répétition, dernière modalité illustrée notamment par ce passage à caractère métapoétique :

Ces conteurs de profession ne sont pas des poètes, mais pour ainsi dire des rhapsodes ; ils arrangent et développent un sujet traité déjà de diverses manières, ou fondé sur d'anciennes légendes. C'est ainsi qu'on voit se renouveler avec mille additions ou changements les aventures d'Antar, d'Abou-Zeyd ou de Medjnoun³².

Après avoir renvoyé dos à dos au Caire les partisans d'une modernité sans mémoire « avides de péripéties nouvelles », oublieux des « illustres poèmes d'*Antar* ou d'*Abou-Zeyd*³³ », et les muséologues de la lettre, Nerval, dialectisant ces deux modalités, en appelle à présent à un rapport dynamique au passé. Les conteurs évoqués n'étant « pas des poètes », il est moins question pour eux de se livrer à l'invention pure, tenue par notre auteur pour une mystification³⁴, que d'innover, c'est-à-dire « renouveler avec mille additions ou changements » le socle épique traditionnel. En termes rhétoriques, de telles conceptions s'inscrivent bien plus dans une réflexion sur l'art de la *dispositio* et de l'*actio* que dans l'*inventio*. On conçoit à quel point une telle poétique a rapport avec une philosophie du temps : à l'antithèse aporétique mettant aux prises circularité traditionnelle et linéarité téléologique hégélienne, Nerval, notamment dans un article éclairant de *La Presse*, oppose la figure médiane de la spirale :

[...] jamais en histoire deux époques ne sont pareilles [...] la civilisation n'est plus, selon la pensée de Vico, un cercle qui tourne mais selon l'expression de Goethe une spirale qui s'agrandit³⁵.

²⁶ *Ibid.*, p. 634.

²⁷ C'est ainsi que Nerval glose le terme *Tanzimat* : « organisation nouvelle » (*Ibid.*, p. 839), formulation proche de l'euphémisme, fidèle au sens turc, lequel souligne la dimension progressive d'une telle politique.

²⁸ *Ibid.*, p. 789. C'est nous qui soulignons.

²⁹ *Ibid.*, p. 630.

³⁰ On rappellera brièvement que l'Empire ottoman, menacé à la fois à l'extérieur et à l'intérieur, est en proie à une série de crises tout au long du XIX^e siècle : les « questions » d'Orient.

³¹ *Ibid.*, p. 1638. De manière très significative, le conteur de café évoqué par Nerval, appartenant « à la secte d'Ali », n'est sans doute pas turc mais vraisemblablement persan. Il incarne ici le multiculturalisme ottoman.

³² NPI II, p. 671.

³³ *Ibid.*, p. 361.

³⁴ Le narrateur des *Faux Saulniers* peut ainsi affirmer : « Personne n'a jamais inventé rien ; on a retrouvé. », *Ibid.*, p. 48.

³⁵ NPI I, p. 926.

Intégrer l'hétérogénéité au sein de l'homogénéité, telle est également l'une des gageures de la suspension narrative. Tandis que ce procédé n'était motivé au Caire comme à Paris que pour des raisons vénales : aguicher un badaud estimé à l'aune de sa solvabilité, l'interruption narrative à Stamboul est l'occasion pour le diariste de faire dialoguer, dans les nombreux intervalles d'un récit ayant duré au total près de deux semaines, l'univers enchâssant du conteur et l'univers enchâssé du conte. La métalepse, figure dont Gérard Genette a pu naguère étudier les modalités³⁶, permet de donner voix aux commentaires critiques d'un public multiculturel jouissant d'une toute philosophique « liberté de parole ». Toutefois, loin de mener aux ruptures révolutionnaires sacrilèges telles que la France a pu les expérimenter depuis 1789, « cet esprit d'opposition populaire » est intégré au sein d'un consensus général : « personne [ne mettant] en doute les données principales du récit³⁷. » Si la capitale ottomane symbolise donc indéniablement la volonté d'homogénéiser les disparates, ne pourrait-on pas cependant voir un jeu de trompe-l'œil au cœur de ce mécanisme ?

Il est en effet très significatif que Nerval ait tenu à assimiler le *meddâb* stambouliote à un « rhapsode ». Du grec *rhapsôdos*, dérivé de *rhaptein*, coudre et *ôdê*, le chant, le rhapsode antique, contrairement à l'aède qui invente ses propres poèmes, n'est qu'un interprète, un intermédiaire, littéralement un passeur avec toute la charge de clandestinité, de marchandage, voire d'escroquerie que le terme comporte : il *coude* la parole ou le texte d'autrui en la *raccommodant* à sa propre parole ou à son propre texte. Un tel art du rapiéçage ne va pas sans ambiguïté : dans l'entreprise consistant à donner une impression d'unité à une texture composite, comment intégrer l'authenticité du matériau d'origine à la nouvelle mouture ? Amalgame ou patchwork ? Transcription fidèle ou trahison ? Le poétique s'inspirant du paradigme idéologique, les *Tanzimat* ottomans ne constitueraient-ils pas le prototype d'une telle mystification, laquelle consisterait, d'une part, à faire passer pour une unité un assemblage composite de nationalités éparses juxtaposées à la suite d'une conquête armée, d'autre part, à tenir pour tradition autochtone l'intrusion violente des mœurs européennes³⁸ ? De la même manière, Nerval grimé sous les traits orientaux du *meddâb*, n'est-il pas lui aussi l'agent d'une telle dénaturation ? Sous couvert de « traduire » une légende locale, de « rendre compte au moins [de son] sujet », il passe pour ainsi dire en contrebande, à travers *L'Histoire de la reine du matin et de Soliman prince des génies*, des éléments rien moins que modernes, français et intimes : une charge politique subversive à caractère franc-maçonnique ainsi que l'une des premières évocations d'un monde intérieur personnel aux couleurs oniriques et hallucinées³⁹. Grand admirateur de notre auteur, nostalgique des *Tanzimat*, le romancier et essayiste turc Ahmet Hamdi Tâmpınar a remarquablement bien perçu la dimension contradictoire de l'entreprise :

L'histoire qu'il rapporte est très différente de celle que l'on raconte chez nous et semble directement rattachée à la tradition de la Kabbale, mais la description qu'il fait de l'auditoire est exacte⁴⁰.

Nul doute que la Shéhérazade nervalienne ne soit une grande manipulatrice ! Or, chez notre auteur, la mystification participe également de l'auto-persuasion. Le lieu mi-textuel, mi-ethnoculturel que constitue la Stamboul nervalienne de 1850 est une utopie consistant à tenir la balance la plus harmonieuse entre fidélité au passé, – ici au patrimoine culturel –, et ouverture confiante à destination d'une altérité moderniste non pas révolutionnaire mais réformatrice. S'il

³⁶ « De cette façon de dire, la narratologie moderne s'est autorisée pour explorer sous ce terme les diverses façons dont le récit de fiction peut enjamber ses propres seuils, internes ou externes : entre l'acte narratif et le récit qu'il produit, entre celui-ci et les récits seconds qu'il enchâsse, et ainsi de suite. », Gérard Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004, 4^{ème} de couverture.

³⁷ NPI III, p. 773.

³⁸ On sait à quel point le sultan Abdul-Medjid 1^{er} et son vizir Moustapha Reschid Pacha furent influencés par la culture européenne.

³⁹ Voir notamment NPI II, p. 694-695.

⁴⁰ A-H Tâmpınar, *Cinq villes*, [1946], Paris, éd. de l'Unesco, 1995, p. 96.

est vrai comme l'affirme Corinne Bayle que pour Nerval, « écrire, c'est coudre ensemble des morceaux⁴¹ », la rhapsodie orientale, manifestation littéraire et mise en abyme des *Tanzimat*, consiste non seulement à dissimuler au mieux la couture mais aussi à parier pour que le collage hétéroclite, la juxtaposition, se transforme en unité homogène. Tel est déjà et tel sera désormais l'une des spécificités les plus notables de l'art poétique nervalien, procédé que Jean-Nicolas Illouz rapproche du concept de pollinisation cher à Novalis⁴².

Au terme de ces réflexions, nous avons montré que le détour oriental, à travers notamment le comparatisme interculturel, fut indéniablement porteur pour notre auteur d'une leçon de poésie : la rhapsodie, jeu souple et intégratif avec la tradition, moyen terme entre la soudure sclérosante et la rupture, vieux rêve romantique que ni les carrefours du Caire ni les veillées des campagnes françaises n'avaient pu réaliser. Or, il nous est également apparu que cette utopie médiatrice visant à « rattacher l'avenir progressif au passé glorieux⁴³ » selon l'expression déjà ancienne de notre auteur, était aussi à bien des égards une mystification consistant à nier l'évidence de la fracture, à raccommode à la diable l'accroc passé/présent, ou encore l'antithèse Orient-Occident que le séjour au Caire n'avait que trop soulignée. Si Constantinople est le lieu utopique d'une résorption, le clivage, momentanément euphémisé, n'en réapparaîtra cependant dans la suite de l'œuvre qu'avec davantage de virulence. À ce titre, il est significatif que Nerval ait réutilisé ce même motif de la broderie narrative, également associé à l'imaginaire oriental, dans un contexte générique très différent : la lettre-préface des *Filles du feu* de janvier 1854. Quels sont les enjeux de cette reprise intertextuelle, l'Orient s'épanchant au-delà du récit de voyage et la broderie patrimoniale se transmuant en recomposition autobiographique ? L'articulation entre l'idéologique et le poétique doit alors s'éclairer de deux autres facteurs déterminants : l'imaginaire et l'Inconscient.

LA RHAPSODIE ORIENTALE AU-DELÀ DU VOYAGE : BRODERIES IMAGINAIRES SUR CANEVAS PSYCHIQUE

L'Orient à Paris

Il faut en premier lieu affirmer, à la suite de nombreuses études, le caractère polémique de cette lettre-préface. L'enjeu majeur était en effet pour Nerval de répliquer aux propos outrageants d'Alexandre Dumas, lequel s'était étendu dans les colonnes du *Mousquetaire* sur la folie de son collaborateur. De manière très significative, les propos dumasiens, cités presque textuellement par Nerval, identifient un « phénomène » pathologique caractéristique selon lui de notre auteur : la propension à se prendre pour un autre. Détail notable pour ce qui nous intéresse : les *avatars* suscités par l'imagination nervalienne tels que son collègue les décline ont tous rapport avec l'Orient :

Tantôt il est le roi d'Orient Salomon, il a retrouvé le sceau qui évoque les esprits, il attend la reine de Saba ; et alors, croyez-le bien, il n'est conte de fée, ou des *Mille et Une Nuits*, qui vaille ce qu'il raconte à ses amis [...] tantôt il est sultan de Crimée, comte d'Abyssinie, duc d'Égypte ; baron de Smyrne. Un autre jour, il se croit fou [...]⁴⁴.

⁴¹ C. Bayle, *ouvr. cit.*, p. 14.

⁴² « (Le fragment) est aussi un grain de pollen, dit Novalis, trouvant dans son inachèvement la dynamique qui le fait essaimer ailleurs, pour féconder d'autres fragments, avec lesquels il entre en correspondance et auxquels il est relié selon la chaîne d'une plus grande Œuvre, vivante et infinie. » (J.-N. Illouz, « Œuvre fragmentaire et livre-chimère : note sur la composition des *Filles du feu* », dans Nerval, *Œuvres complètes*, tome XI, *Les Filles du feu*, édition de Jean-Nicolas Illouz, Paris, éditions Garnier, 2015 [édition reprise en format de poche, Classiques Jaunes, en 2018], p. 16.)

⁴³ NPI I, p. 348.

⁴⁴ NPI III, p. 450.

À cette diatribe ironiquement cruelle, Nerval va rétorquer en légitimant, selon des critères littéraires, le « phénomène » diagnostiqué par Dumas : « Il est, vous le savez, certains conteurs qui ne peuvent inventer sans s'identifier aux personnages de leur imagination [...] ». Il poursuit par cette métaphore :

Rappelez-vous ce courtisan qui se souvenait d'avoir été sophia ; sur quoi Schahabaham s'écrie avec enthousiasme : « Quoi, vous avez été sophia ! mais c'est fort galant...Et dites-moi, étiez-vous brodé ? »
Moi, je m'étais brodé sur toutes les coutures. [...]

On aura identifié au sein de l'isotopie orientale inspirée de Crébillon fils notre motif désormais familier de la rhapsodie, tenu à présent et *a posteriori* pour le principe même de toute une poétique. Mutation très sensible cependant : à la matière légendaire épique, « aventures d'Antar, d'Abou-Zeyd ou de Medjnoun » qui formaient le socle fondateur de la culture ottomane selon Nerval en Turquie, se sont désormais substituées les aventures intimes d'un sujet individuel. Quelle fonction remplit cet Orient vu à présent de Paris ? Et à quelle réinterprétation la rhapsodie stambouliote est-elle ici soumise afin de s'intégrer à une écriture personnelle ?

Contrepoint imaginaire et autofiction

Il est tout à fait notable en premier lieu que l'Orient convoqué au cœur même d'un récit *occidental*, loin de tout réalisme, aux antipodes de cette tentative d'hybridation initiée à Constantinople, soit au contraire stéréotypé : un Orient non plus mâtiné d'Occident, mais pour ainsi dire *in se*, digne des *Mille et Une Nuits*. Ce retour à l'essentialisme oriental, « collection de rêves, d'images et de vocabulaires⁴⁵ » épinglée par Edward Saïd, momentanément abandonnée à Stamboul, est justifiable en termes idéologiques : au rationalisme réducteur d'une France qui enferme ses fous et bâillonne ses poètes, l'Orient oppose littéralement un contre-pouvoir, bannière de résistance des droits de l'imaginaire. Si Paris reproduit le clivage binaire Orient-Occident déploré au Caire, la leçon de souplesse, de médiation, dispensée par le *meddâh* stambouliote n'en est pas pour autant restée lettre morte. Répondant à l'accusation de folie lancée par Dumas, Nerval opère ainsi une subtile réfutation, avec au cœur de sa démonstration un véritable éloge du jeu, terme à entendre tant dans son acception mécanique que dans son sens spécifiquement dramatique. Il s'agit en premier lieu pour le préfacier de récuser implicitement le modèle autobiographique initié par les *Confessions* de Rousseau, paradigme réaliste qui imposerait l'adhésion absolue du sujet (l'auteur) à son objet (lui-même), soit l'absence totale de jeu, modèle avalisant du même coup la partition toute moderne entre un individu aux frontières identitaires clairement établies et des récits collectifs imaginaires dont, en héritier des Lumières, il se serait émancipé. Or, rétif à un tel réductionnisme, le préfacier sait fort bien que, façonnés d'imaginaire, nous sommes *enchevêtrés* dans les récits selon la belle formule de Wilhelm Schapp⁴⁶. Il s'agit pour un Nerval affirmant « s'incarner dans le héros de son imagination » de légitimer l'existence d'un mode confessionnel à l'horizon d'attente ambivalent, mi-réaliste, mi-fictionnel, que Vincent Colonna à la suite de Serge Doubrovsky intitulera « autofiction », ou encore « fictionalisation de soi ». Un tel régime d'écriture de soi articule cette double injonction en apparence aporétique : « lire le texte comme une fiction et comme une autobiographie⁴⁷ ». À l'admonestation dumasienne qui impose l'alternative entre fiction et confession, Nerval interpose la conjonction.

⁴⁵ E. Saïd, *L'Orientalisme : L'Orient créé par l'Occident*, [1978], Paris, Seuil, 2003, p. 141.

⁴⁶ Wilhelm Schapp, *In Geschichten verstrickt. Zum Sein von Mensch und Dink*, Frankfurt, V. Klostermann, 1985 [*Empêtrés dans des histoires. L'être de l'homme et de la chose*, trad. Jean Greisch, Paris, éditions du Cerf, 1992].

⁴⁷ V. Colonna, *L'Autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature*, Linguistics, EHESS, 1989, p. 245. Voir également à ce propos l'analyse de J.N. Illouz de la lettre-préface « À Alexandre Dumas » : « A rebours du *Paradoxe sur le comédien* de Diderot, Nerval propose ici une théorie de la création littéraire qui mêle la réalité et la fiction, la vie et l'œuvre, à la faveur d'une sorte d'hallucination artistique. » (J.N. Illouz, « À Alexandre Dumas », ouvr. cit., p. 50).

Cet ébranlement des limites qui séparent le réel du fictif, loin de prouver l'aliénation, permettrait au contraire à l'individu postrévolutionnaire menacé d'atomisation de démultiplier par l'imaginaire les virtualités de son existence à travers l'incarnation dans de multiples *avatars* (« [...] j'ai cru tout à coup à la transmigration des âmes ») tout en se ressourçant au trésor collectif d'un patrimoine commun, émanation d'un Orient présumé matriciel. Aussi l'imagination, tropisme centrifuge qui excentre l'identité, s'avère-t-elle finalement aussi tropisme centripète : répétition ou encore « ressouvenir » non pas inventé mais retrouvé au sein du patrimoine commun. Comme le précise Jean-Nicolas Illouz, un tel processus identificatoire permet donc de *romantiser* l'existence selon cette formule de Novalis parfaitement applicable à Nerval, c'est-à-dire de procéder à une « potentialisation qualitative » de la vie, notamment en « ranimant au foyer de la subjectivité infinie » « des littératures que l'histoire a disjointes⁴⁸ ». En définitive, les deux séquences textuelles que nous mettons en regard sont contrapontiques : de la même manière que le rhapsode stambouliote des *Tanzimat* enrichissait la tradition, *quasi improvisando*, de sa subjectivité, le rhapsode autofictionnel, en miroir inversé, enrichit sa subjectivité d'un imaginaire puisé au vieil Orient. La broderie narrative, à Stamboul comme à Paris, induit ainsi un rapport optimisé, médian, au passé : ni soudure sclérosante (pas plus à la tradition qu'à ce « terrible moi de Montaigne ou de Pascal⁴⁹ »), ni rupture sacrilège, mais jeu, variation sur un même thème. L'Orient qui « ne doute jamais de rien⁵⁰ » et où « tout devient conte⁵¹ » allégorise donc ici une imagination idéalisée chargée de déplacer les lignes de la raison européenne. Or, il est manifeste que le plaidoyer *pro domo* de Nerval, seuil rhétorique, n'est ni exempt d'ambiguïté, ni d'une certaine mauvaise foi, la ligne de partage entre apologie de l'autofiction et éloge de la folie apparaissant ici comme particulièrement tenue⁵².

L'Orient de la folie : ouler le vide

Tout l'argumentaire nervalien consiste en effet à faire basculer l'aliénation du côté de la littérature, à faire passer la folie pour une déformation voire une qualité professionnelle. Au demeurant, notre auteur sait fort bien que ce qui lui est cruellement rappelé aujourd'hui par Dumas, hier par Jules Janin⁵³, n'est pas de s'incarner dans tel personnage à la manière d'un comédien, enjeu qui relèverait de la *mimesis*, mais de s'y noyer, d'être pour ainsi dire aliéné à tel rôle à l'instar de Pygmalion amoureux de son œuvre. Or, du point énonciatif où il s'exprime, le préfacier polémiste ayant « recouvré ce qu'on appelle vulgairement la raison » est parfaitement capable de mettre son rôle à distance, d'user d'un langage dont il est redevenu le maître afin de thématiser une expérience critique d'aliénation à présent révolue. Très significatif est l'usage de la citation opéré par le contradicteur : en enchâssant au sein de son texte les propos dumasiens qu'il déforme, lesquels transcrivent eux-mêmes ses propres dires, le préfacier ménage une irréductible distance entre le « spectateur » qu'il est et l'« acteur⁵⁴ » qu'il fut. Il n'en reste pas moins que la crise psychotique, dont le langage tâche imparfaitement d'exorciser mais aussi de transposer l'expérience, a bel et bien eu lieu :

⁴⁸ J.-N. Illouz, « “Un mille-pattes romantique” : *Aurélia* de Gérard de Nerval », *Romantisme*, 2013/3 n°161, p. 75.

⁴⁹ NPI II, p. 1200. Voir note 5.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 445.

⁵¹ *Ibid.*, p. 525.

⁵² Filip Kekus, soulignant indirectement cette proximité, la considère comme l'une des caractéristiques de la fantaisie : « La fantaisie ouvre grand la porte à l'irrationnel. » (F. Kekus, *Nerval fantaisiste*, Introduction, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 54.)

⁵³ Voir la préface de *Lorely* (NPI III, p. 3-12).

⁵⁴ « Il y a en tout homme un spectateur et un acteur. » (*Ibid.*, p. 717). A peine deux mois plus tôt, le 22 novembre 1853, dans une lettre à George Sand, Nerval, alors bien plus acteur que spectateur, se donnait le titre tout oriental de « Duc d'Égypte » (*Ibid.*, p. 825).

Du moment que j'avais cru saisir la série de toutes mes existences antérieures, il ne m'en coûtait pas plus d'avoir été prince, roi, mage, génie et même Dieu, la chaîne était brisée et marquait les heures pour des minutes⁵⁵.

Si l'œuvre nervalienne consiste en un jeu de broderie, de telles arabesques⁵⁶ narratives s'articulent autour d'un canevas singulièrement fixe : le territoire de l'Inconscient, en-deçà du langage articulé, zone régressive atemporelle, lieu du non-jeu où à l'impossible symbolisation se substitue dans l'après-coup du langage une série métonymique infinie de simulacres imaginaires⁵⁷. Il ne s'agit alors plus de répéter par variations mais de broder à l'infini autour du vide originaire⁵⁸. Cette zone de l'aliénation absolue, trou noir de la conscience, « absence d'œuvre » selon la célèbre formule de Michel Foucault, est la résultante chez Nerval de l'absence symbolique du visage maternel⁵⁹, vacuité fondatrice auquel l'Orient, « terre maternelle », « notre première patrie à tous⁶⁰ », est chargé de suppléer. Cet Orient éternel incarné par le personnage emblématique du *Medjnoun*, littéralement le fou, auquel Nerval a affirmé s'identifier à de nombreuses reprises⁶¹ est donc aussi un Orient de la psychose, quête régressive d'un en-deçà de l'Œdipe, antérieur à toute sexualité ou différenciation, *autre scène* où il serait encore possible d'halluciner la consubstantialité de la mère et du fils. Aussi, quand dans la lettre-préface notre auteur établit comme « fil d'Ariane » de sa rhapsodie un tout pléonastique « moi-je⁶² », cette affirmation quasi-hyperbolique de l'ipséité ne renvoie-t-elle nullement au moi individualisé des *Confessions* mais bien plutôt à une identité structurellement incomplète, dont la labilité autoriserait ce processus que les psychanalystes Abraham et Torok nomment l'*incorporation* de l'imaginaire maternelle⁶³. Résumons avec Antonia Fonyi le caractère crucial de tels enjeux : « Recomposer la mère ou soi-même, la mère et soi-même, tel est le but de la quête nervalienne⁶⁴. »

Certes, il est manifeste que d'incontestables analogies sont donc décelables entre le seuil des *Filles du feu* et celui de *L'Histoire de la reine du matin*. Toutefois, il n'en est pas moins patent que la subtile balance ménagée par l'utopie stambouliote entre la confession individuelle voilée et l'*épos* collectif apparaît soumise, dans le texte de 1854, à un très sensible déséquilibre au profit d'un je désormais prépondérant voire envahissant. Si, discrètement, le diariste en Orient indiquait déjà comme l'un des matériaux légendaires potentiels du conteur les « aventures [...] de Medjnoun », incursion fort improbable au demeurant du platonisme persan dans le répertoire du *meddâh*, tout se passe comme si cette aventure, celle du fou d'amour tournant dans un même cercle narcissique, allait par la suite évincer toute autre source d'inspiration. Lucidement, Nerval pouvait ainsi confier à Georges Bell en décembre 1853 : « Je me nourris de ma propre substance et ne me renouvelle pas⁶⁵. » Certes, en Orient comme à Paris, il est vital de maintenir un lien-hommage avec le passé, cette fidélité au patrimoine qui est une autre manière de jurer la fidélité aux mânes maternels ; mais la répétition apparaît au fur et à mesure qu'évolue l'œuvre comme une menace

⁵⁵ *Ibid.*, p. 451.

⁵⁶ Pour une réflexion sur les arabesques nervaliennes, voir Aurélie Moioli « Les Arabesques de Nerval. Une théorie romantique de l'imagination créatrice », *Revue Nerval n°1*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 77-91.

⁵⁷ J.-N. Illouz, prenant pertinemment appui sur la triade lacanienne, évoque « un centre vide qui dérobe au récit la possibilité de symboliser l'objet perdu et où la trame symbolique du désir s'effondre dans les jeux de la répétition et de la ressemblance, caractéristiques de l'ordre de l'imaginaire. » (J.-N. Illouz, *Nerval le « rêveur en prose »*, Paris, PUF, p. 123).

⁵⁸ « La répétition est originaire. » (Sarah Kofman, *Nerval, le charme de la répétition*, Lausanne, l'Âge d'homme, 1979, p. 42).

⁵⁹ « Je n'ai jamais vu ma mère [...]. », *Promenades et souvenirs*, NPI III, p. 680.

⁶⁰ NPI II, pages 515 et 506.

⁶¹ « *Medjnoun*, dis-je, c'est le surnom d'un amoureux célèbre, et je suis loin de le repousser. » (*Ibid.*, p. 593). Les romantiques français comme Victor Hugo avec ses *Orientales* et surtout Nerval étaient adeptes de cette légende persane traduite en 1808 par Antoine-Léonard Chézy en français. *Medjnoun* (littéralement le fou) amoureux d'une Leila qu'il ne veut aimer qu'à distance, apparaît comme un emblème oriental de l'amour platonique.

⁶² NPI III, p. 450.

⁶³ Nicolas Abraham et Maria Torok ont opposé le processus d'*incorporation* fantasmatique, pathologique, à l'*introjection*, processus par lequel l'altérité s'agrège harmonieusement au socle identitaire (N. Abraham, M. Torok, *L'Écorce et le noyau*, Paris, Flammarion, 1987, p. 237-239).

⁶⁴ Antonia Fonyi, « Histoires d'un amour erratique. Matériau psychotique et errances narratives dans le récit nervalien », *Gérard de Nerval. Les Filles du feu, Aurélie*, SEDES, 1997, p. 166.

⁶⁵ NPI III, p. 834.

de sclérose, le « cercle se rétréci[ssant]⁶⁶ » inexorablement sur Narcisse. Afin d'échapper à un dénouement impossible (mort ou mariage incestueux), le récit développe alors cette autre technique apprise de l'Orient : l'interruption narrative, qui est aussi un art de différer. À ce titre, il est significatif que sur le point de citer le contenu de lettres sentimentales prétendument composées au Caire ou à Stamboul, « trésor de [s]on seul amour⁶⁷ », le scripteur de la seconde partie d'*Aurélia*, recomposant ses souvenirs orientaux, s'interrompt brutalement, chargeant une série de points de suspension de symboliser la crevasse mémorielle. Plus significatives encore sont les procrastinations viennoises. Supposée combler l'ellipse narrative, manifestement excentrique, ménagée par le narrateur libertin des *Amours de Vienne* en 1841, la nouvelle *Pandora* écrite à treize années de distance, sémantise, en brochant sur du vide, ce qui, à l'origine, ne fut sans doute qu'un artifice rhétorique, qu'une pure dérobade digne de *Jacques le fataliste* : avec qui le narrateur a-t-il passé la nuit de la Saint-Sylvestre⁶⁸ ? Nul hasard encore une fois à ce que l'*artificieuse* Pandora, cette allégorie d'un imaginaire hégémonique, vacuité devenue totalité (*Pandora*, littéralement dotée de tout), apparaisse sous les oripeaux d'un Orient stéréotypé : « belle en ses ajustements de soie et de pourpre levantine⁶⁹ », énième station d'un récit structurellement inachevable, tissu de mensonges imaginaires répétés et variés faisant pièce au vide fondateur.

Le mérite de l'expression

Au terme de cette enquête à la recherche des origines d'une manière d'écrire, nous avons donc montré que l'art poétique nervalien, jeu sous contrainte déterminé par des structures idéologiques et psychiques, pouvait être globalement qualifié de rhapsodique et qu'une telle manière de raconter avait été découverte ou plutôt reconnue à Constantinople, la ville-monde où s'harmonisent, non sans une certaine mystification, les entités contraires. S'il n'est nulle solution de continuité chez notre auteur entre souci patrimonial et obsession incestueuse, regard ethnologique et confession voilée, l'Orient tel qu'il est conçu par les voyageurs européens – et Nerval au premier chef –, représenterait alors, selon l'intuition de Denise Brahimy, une manière de propédeutique à l'exploration de l'Inconscient :

Et l'on comprend [...] que l'Orient a été la nécessité d'un monde qui n'avait pas encore découvert l'existence de son inconscient ; c'était sa manière de localiser ce qui n'avait officiellement aucune place. On peut aller jusqu'à penser qu'historiquement, l'exploration progressive de l'inconscient par le freudisme est venue assurer le relais d'un Orient rebattu, dont les secrets étaient désormais galvaudés⁷⁰.

Écriture contrainte, la rhapsodie nervalienne, variation autour d'un même thème, fugue procrastinatrice, oscillation pérenne entre adhésion et distance, « pulsation vitale où l'on perçoit systole et diastole⁷¹ » à l'instar des rhapsodies hongroises de Liszt commentées par Jankélévitch, est donc l'art de transformer une faille structurelle, littéralement un manque, en victoire paradoxale. Cet art des « périphrases » et des « paraphrases⁷² », proche du ravaudage ou rafistolage, augurant singulièrement notre modernité qui a érigé le *non-sequitur* et la cheville en poncifs⁷³, apparaît donc comme le résidu sublimé et protéiforme d'une catastrophe psychique. Mais ne nous trompons pas : cette indéniable réussite poétique, que le préfacier des *Filles du feu*

⁶⁶ *Ibid.*, p. 313.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 743.

⁶⁸ « “Ici la Discrétion me fait signe de son doigt d'airain” », NPI II, p. 230.

⁶⁹ NPI III, p. 661.

⁷⁰ D. Brahimy, préface au *Voyage en Algérie de Théophile Gautier*, Paris, La Boîte à documents, 1989, p. 18.

⁷¹ V. Jankélévitch, *Liszt, rhapsodie et improvisation*, Paris, Flammarion, [1979], 1998, p. 55.

⁷² Franz Liszt, *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, Paris, Bourdilliat, 1859, p. 150.

⁷³ « Le processus actuellement en cours est celui de la revanche de la discontinuité, de la divisibilité, de la combinatoire, sur tout ce qui est flux [...] », Italo Calvino, *La Machine littérature*, trad. M. Orcel et F. Wahl, Paris, Seuil, 1984, p. 15.

résume sous la formule euphémistique de « mérite de l'expression⁷⁴ », ne fut cependant en définitive qu'un triomphe *a minima* pour Gérard Labrunie, *aliéné* épris d'absolu, rien de plus qu'une concession faite par la folie et le néant à la démiurgie littéraire et au génie⁷⁵. Aussi la rhapsodie narrative nervalienne est-elle finalement toile de Pénélope : tissage et dé tissage, « visions célestes » le jour, tracées par le « fil d'Ariane » et galerie de « monstres » grimaçants la nuit, chimères contre lesquelles on lutte « obscurément » mais desquelles on ne triomphe jamais complètement. Rappelons au risque d'énoncer une évidence que le génie poétique de l'écrivain s'est nourri, au moins en partie, du calvaire psychique de l'homme.

Vincent MUGNIER
Université de la Réunion

⁷⁴ NPI III, p. 458.

⁷⁵ « [...] concédez moi du moins le mérite de l'expression [...] », NPI III, p. 458.