

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XI, n. 36, 2022

La prose chimère.

Poésie, musique et récit symbolique dans 'Sylvie' de Gérard de Nerval

Chimerical prose. Poetry, music and symbolic narrative in Gérard de Nerval's 'Sylvie'

RICCARDO RAIMONDO

ABSTRACT

Uno degli aspetti più sorprendenti della scrittura di Gérard de Nerval è la sua capacità di alternare poesia, prosa, dramma e scrittura musicale (in particolare il genere della canzone). Alcune delle sue opere, come la *Bohème galante* e i *Petits châteaux de Bohème*, in cui tutte le tecniche di scrittura sono utilizzate trasversalmente, ne sono un esempio lampante. Questo articolo esplora la prosa di *Sylvie* da una prospettiva interdisciplinare attraverso fonti poco sfruttate dalla ricerca contemporanea.

PAROLE CHIAVE: *Nerval, Sylvie, poesia, musica, racconto simbolico*

One of the most remarkable aspects of Gérard de Nerval's creativity lies in his ability to combine poetry, prose, drama and music (notably the genre of song). Some of his works, such as *Bohème galante* and *Petits châteaux de Bohème* – in which all writing techniques are employed transversally – provide a vivid example of Nerval's eclectic technique. This article explores Nervalian prose in *Sylvie* from an interdisciplinary perspective through sources that have been little exploited in contemporary research.

KEYWORDS: *Nerval, Sylvie, poetry, music, symbolic narrative*

AUTORE

Riccardo Raimondo è Marie Skłodowska-Curie Global Fellow (UdeM, Montreal/UiO, Oslo). Dopo una Triennale in Lettere Moderne (Università di Catania, 2013) e una Magistrale in Letterature Comparete (Sorbonne Université, 2015), ha ottenuto un Dottorato in Letteratura francese e italiana (USPC – Université Sorbonne Paris Cité, 2018) con una tesi sulle traduzioni francesi dei *Fragmenta di Petrarca (XVI-XXI)*. È stato Visiting Researcher presso le università di Ottawa (2016) e Oxford (2017), e Postdoc all'UZH di Zurigo (2018-2019). Si occupa principalmente di storia delle traduzioni e della traduzione attraverso un approccio fondato sulla semantica interpretativa e sulle teorie dell'immaginario. È l'ideatore della prima "teoria degli immaginari della traduzione". raimondo.riccardo@yahoo.it

Introduction: le génie primitif de la langue

«Avant d'écrire, chaque peuple a chanté»
G. DE Nerval, *Les Vieilles Ballades françaises*, in «La Sylphide», 10 juillet 1842

L'un des aspects les plus surprenants de l'écriture de Gérard de Nerval est sa capacité à alterner entre poésie, prose, théâtre et écriture musicale (notamment le genre de la chanson).¹ Certains de ses ouvrages comme la *Bohême galante* et les *Petits châteaux de Bohême* – où sont utilisées transversalement toutes les techniques d'écriture – nous en donnent un exemple éclatant. Nerval, homme de théâtre,² mais aussi critique musical,³ était habitué à naviguer sur les mers de l'inspiration à travers une écriture métamorphique, un «vagabondage poétique».⁴

Cette aspiration corsaire et mouvante relève aussi d'un *modus vivendi*, c'est-à-dire d'une condition où le parcours poétique et l'expérience personnelle se mélangent et s'interpénètrent. Par exemple, l'image poétique du *château de Bohême* rend très bien l'idée d'un style à la fois protéiforme et construit sur des ponts bien fixés. L'idée du *château de Bohême* comporte, en effet, «une contradiction symptomatique, puisque le château est un édifice stable, alors que la bohème implique un style de vie désordonné, proche du vagabondage. Nerval lui-même fut cet instable sans domicile fixe».⁵ Cette formule de Jean-Luc Steinmetz semble très bien illustrer, non seulement la poétique de Nerval, mais aussi l'évolution de son chemin existentiel et les routes syncrétiques de sa pensée spirituelle. Elle résume, en quelques mots, l'esprit d'un poète qui vit à la lisière du chaos et de la folie, un auteur qui s'est aventuré «aux

¹ Voir, parmi d'autres, ces récentes contributions: R. BENINI, *Nerval et la chanson non folklorique*, in *Nerval et l'Autre*, sous la dir. de C. Bayle, Garnier, Paris 2018, pp. 173-192; P. FLEURY, *Nerval entre chanson folklorique et chanson de chansonnier*, in «Revue Nerval», 6, 2022, p. 187-202; Takeshi MATSUMURA, *Et d'où Nerval tire-t-il tout cela? – sur deux chansons qu'il a empruntées à Dumas*, in «Revue Nerval», 6, 2022, p. 239-252.

² On rappelle, avec Sylvain Ledda, les nombreuses formes théâtrales que Nerval a explorées (comédie, drame, opéra, opéra comique, mystère, farce, féerie, vaudeville) et «son insatiable curiosité pour des théâtres divers» (S. LEDDA, *Nerval et les genres dramatiques*, in «Revue Nerval», 1, 2017, p. 105-118 cit. p. 118).

³ Pour une édition qui réunit ses critiques musicales voir G. de Nerval, *Notes d'un amateur de musique*, éd. d'A. Cœuroy, Les Cahiers de Paris, Paris 1926. On rappelle néanmoins que les attributions de ces articles à Nerval sont peu sûres.

⁴ G. de Nerval, *La Bohême galante* («La Reine des poissons»), in ID., *Œuvres complètes*, éd. J. Guillaume et Cl. Pichois, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 3 vol. (1989-1993), t. III, Paris 1993, p. 309.

⁵ J.-L. STEINMETZ, Notice aux *Petits châteaux de Bohême* in G. de Nerval, *Œuvres complètes* cit., t. III, 1993, p. 1144.

frontières de l'abîme»,⁶ tout en cherchant à «imposer une règle à ces esprits des nuits qui se jouent de notre raison»⁷ avec un sens très développé «de l'observation qui, jusque dans le dérèglement, lui fait percevoir le moindre détail».⁸

Ce qui nous importe de souligner ici est la dimension à l'intérieur de laquelle cette *règle*, ce *sens* de l'observation, ne suffit plus à son écriture. Comme Alfred de Musset et Théophile Gautier, Nerval avait – d'après Pierre Moreau – «la nostalgie d'une beauté antique et perdue»; pour l'exprimer, cet «ami du mystère» s'est obligé à traverser des territoires inconnus, car «la prose ne pouvait contenter ce délicat si fragile» et «les formes ne suffisent pas à cette âme secrète».⁹ Cette *prose qui ne suffit plus* se nourrit chez Nerval de plusieurs influences – beaucoup plus que dans sa poésie ou dans sa dramaturgie – grâce à des caractéristiques exclusives qui lui permettent d'englober plusieurs typologies et techniques narratives. Il suffit d'observer la technique de Nerval prosateur pour admirer la forme polymorphique de son écriture. Un exemple emblématique est représenté par le «rôle structurant de l'espace», ainsi que par «l'expansion du temps»,¹⁰ qui constituent d'abord l'héritage d'une formation théâtrale approfondie. C'est ainsi que le théâtre devient, chez Nerval, «aussitôt le lieu de l'illusion triomphante, aussitôt le lieu de la déception et du désenchantement»¹¹ – selon Umberto Eco. Il ne faudra pas oublier, de plus, que Nerval fut le tout premier défenseur en France de l'esthétique de Richard Wagner – comme le rappelle Sabrin Le Hir – et qu'il s'est engagé dans les polémiques wagnériennes de l'époque en refusant notamment la position de Franz Liszt, selon lequel Wagner aurait créé un véritable «système» abstrait et qu'il l'aurait appliqué dans *Lohengrin*.¹² Nerval découvre en Wagner un «compositeur-poète»¹³ et très probablement une âme voisine dans la conception d'une «alliance de la littérature et de la musique» que notre prosateur-poète préconisait pour «régénérer l'Opéra».¹⁴ C'est notamment cette alliance subtile (poésie-musique) qui constitue l'une des sources privilégiées de son écriture en prose.

⁶ A. BEGUIN, *Gérard de Nerval*, Librairie José Corti, Paris 1986, p. 7.

⁷ G. de NERVAL, *Aurélia*, II^e partie, VI, in ID., *Œuvres complètes* cit., t. III, 1993, p. 749

⁸ J.-L. STEINMETZ, *Reconnaisances. Nerval, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé*, Éditions Cécile Defaut, Nantes 2008, pp. 51-56.

⁹ P. MOREAU, *Le Romantisme*, Les Éditions Mondiales, Paris 1957, p. 296.

¹⁰ J. BONY, *Le récit nervalien*, José Corti, Paris 1990.

¹¹ Cf. it. «*talora luogo dell'illusione trionfante e salvifica, talora luogo della delusione e del disinganno*» (U. ECO, «*Si "esce" dal teatro?*», in G. de NERVAL, *Sylvie, ricordi del Valois*, trad. it. par U. Eco, Einaudi, Torino 1999, p. 114), notre traduction.

¹² S. LE HIR, *Nerval, premier wagnérien français*, in «Revue Nerval», 2, 2018, p. 187-205.

¹³ *Ivi*, p. 193. Voir aussi C. LEBLANC, *Un cénacle wagnérien. Nerval et les "jeunes disciples" de Wagner (Weimar, 1850)*, in «Revue Nerval», 2, 2018, p. 207-228.

¹⁴ G. de NERVAL, *Opéra. Charles VI. Clôture de la saison de Londres*, in «La Presse», 1^{er} septembre 1845, in ID., *Œuvres complètes* cit., t. I, 1989, p. 1009.

D'un côté, en s'interrogeant sur la poésie et sur la prose, Nerval arrive à ce que nous pourrions bien considérer comme le germe d'une «théorie de la chanson» visant à retrouver *le génie primitif de la langue*. Laissons la parole à notre prosateur-poète:

Il est difficile de devenir un bon prosateur si l'on n'a pas été poète – ce qui ne signifie pas que tout poète puisse devenir un prosateur. Mais comment s'expliquer la séparation qui s'établit presque toujours entre ces deux talents? Il est rare qu'on les accorde tous les deux au même écrivain: du moins l'un prédomine l'autre. Pourquoi aussi notre poésie n'est-elle pas populaire comme celle des Allemands? C'est, je crois, qu'il faut distinguer toujours ces deux styles et ces deux genres – chevaleresque – et gaulois, dans l'origine, qui, en pendant leurs noms, ont conservé leur division générale. On parle en ce moment d'une collection de chants nationaux recueillis et publiés à grands frais. Là, sans doute, nous pourrions étudier les rythmes anciens conformes au génie primitif de la langue, et peut-être en sortira-t-il quelque moyen de s'assouplir et de varier ces coupes belles, mais monotones que nous devons à la réforme classique. La rime riche est une grâce, sans doute, mais elle ramène trop souvent les mêmes formules. Elle rend le récit poétique ennuyeux et lourd le plus souvent, et est un grand obstacle à la popularité des poèmes.¹⁵

D'un autre côté, comme l'a remarqué Corinne Bayle, l'imaginaire musical influence aussi l'évolution stylistique et formelle de Nerval. Par ailleurs, il avait déjà réhabilité, par exemple, le rôle du classicisme (littéraire comme musical) dans son introduction à ses traductions de la poésie allemande (1830), contribuant à enrichir le genre du sonnet: «la résurgence du passé dans la poésie s'accompagne avec la 'grande' musique ou la poésie 'noble'».¹⁶

On retrouve aussi dans *Sylvie* des réflexions ponctuelles sur la poétique des chansons, notamment au chapitre *Chansons et légendes du Valois*. Voici, encore, quelques observations sur *le génie primitif de la langue* et, en particulier, sur les formes poétiques des chansons populaires:

C'est qu'on n'a jamais voulu admettre dans les livres des vers composés sans souci de la rime, de la prosodie et de la syntaxe: la langue du berger, du marinier, du charretier qui passe, est bien la nôtre, à quelques élisions près, avec des tournures douteuses, des mots hasardés, des terminaisons et des liaisons de fantaisie, mais elle porte un cachet d'ignorance qui révolte l'homme du monde, bien plus que ne fait le patois.¹⁷

¹⁵ G. de NERVAL, *La Bohême galante*, in ID., *Œuvres complètes cit.*, t. III, 1993, p. 277-278.

¹⁶ C. BAYLE, *Nerval et la musique. Le chant comme poésie idéale*, in «Europe», 935, numéro consacré à Nerval, Europe Revue, Paris 2007, p. 95.

¹⁷ G. de NERVAL, *Sylvie*, in ID., *Œuvres complètes cit.*, t. III, 1993, p. 569.

Puisque Nerval a joué un rôle de véritable initiateur, étant l'un des premiers, avec George Sand, qui a eu l'idée de recueillir et de noter les chansons populaires,¹⁸ il nous semble intéressant de s'interroger sur les raisons de cette recherche. Bayle a rappelé que Nerval «développe l'idée que dans la chanson se trouve la vraie langue française qu'on a dédaignée parce qu'elle semble truffée de fautes à côté du français académique et qu'elle relève d'une poésie trop pauvre»¹⁹ à côté de la «sévère rime française».²⁰ On remarquera également que le but de Nerval n'était pas seulement de mettre à profit «l'inspiration naïve de nos pères»²¹ ou d'évoquer la mémoire des «bonnes gens du temps passé»,²² ni encore de redécouvrir un «français si naturellement pur»:²³ l'étude du folklore²⁴ ne ressort pas seulement d'un intérêt anthropologique et linguistique. Comme l'a remarqué Jean Richer, Nerval considère le monde des chansons et des contes populaires comme une source inépuisable pour l'étude d'une dimension plus profonde, celle de l'inconscient collectif et du génie des peuples.

Le passage de l'individuel au collectif semble être fait par le moyen des chansons et des contes populaires. C'est à travers le folklore de la France qu'il a d'abord senti les immenses ressources de l'inconscient collectif [...] Il avait su distinguer que le folklore est le reflet d'une sagesse collective prenant forme imagée et musicale. Guidé par un sûr instinct, il accorda sa préférence aux rythmes simples qui révèlent l'âme d'un peuple.²⁵

C'est le mythe romantique de l'enfance des peuples qui, pour Nerval, se charge de nouveaux signifiés. L'héritage traditionnel des chansons populaires révèle, par sa «poésie anonyme», une sorte d'originare «intelligence du réel»,²⁶ selon une formule de Bayle.

¹⁸ Voir, parmi d'autres: J. RICHER, *Nerval. Expérience et création*, Hachette, Paris 1963, pp. 323-325; G. de NERVAL, *Les Filles du Feu, Sylvie*, édition de J.-N. Illouz avec la collaboration de J.-L. Steinmetz, Classiques Garnier, Paris 2015 (notes); B. BUFFARD-MORET, "Anciennes ballades" et "vieilles légendes" dans l'œuvre de Nerval. Si la chanson m'était contée..., in «Revue Nerval», 5, 2021, p. 27-43.

¹⁹ C. BAYLE, *Langue perdue, harmonie universelle: l'utopie du poème dans l'œuvre de Gérard de Nerval*, in *Actes du colloque Le XIX^e siècle et ses langues*, Congrès de la Société des études romantiques et dix-neuviémistes, Fondation Singer-Polignac, 25 janvier 2012 [en ligne: serd.hypotheses.org], p. 3.

²⁰ G. de NERVAL, *La Bohême galante*, in ID., *Œuvres complètes cit.*, t. III, 1993, p. 285.

²¹ ID., *Sylvie*, in ID., *Œuvres complètes cit.*, t. III, 1993, p. 579.

²² *Ibid.*

²³ *Ivi*, p. 541.

²⁴ Sur ce sujet, voir P. BENICHO, *Nerval et la chanson folklorique*, José Corti, Paris 1972.

²⁵ J. RICHER, *Nerval. Expérience et création cit.*, p. 322-325.

²⁶ C. BAYLE, *Nerval et la musique. Le chant comme poésie idéale cit.*, p. 97.

Le rapport entre poésie, prose et musique, dans l'œuvre de Nerval, se charge ainsi de signifiés profonds jusqu'à toucher le domaine du sacré. Poésie, prose et musique partageraient, pour ainsi dire, la même *origine*, bien qu'elles ne se trouvent pas à un même niveau hiérarchique. La poésie demeure en fait à un niveau «plus originaire» que la prose. La musique quant à elle représente le vrai *commencement*: à la source de la prose et de la poésie, il y aurait des rythmes anciens conformes au génie primitif de la langue qui se révéleraient nécessairement à travers une expression musicale. Autrement dit, selon une célèbre formule d'Yves Bonnefoy, une intuition qui est propre à la poésie serait *aussi* à l'origine de la musique.²⁷

Il nous semble très significatif, alors, de considérer l'ambiguïté avec laquelle Nerval parle de *récit poétique* – c'est-à-dire d'une forme qui n'est pas forcément poésie ni authentiquement prose. Ou encore, une prose qui n'est plus chanson et qui n'est *pas encore* de la poésie. C'est un genre qu'on pourrait qualifier de «prose musicale», soit une forme qui imite les impalpables sentiments de la musique, «l'invisible vibration d'ondes», à travers la «matière sonore de la langue»,²⁸ selon une formule de Jean-Michel Maulpoix.

La prose nervalienne, pour exalter ses mécanismes symboliques et stylistiques, se sert des instruments de la poésie comme de la musique, des astuces du théâtre comme des imaginaires empruntés aux arts figuratifs. Il s'agit d'une prose qui, pour ainsi dire, *n'est pas naturelle*. Tel un monstre mythologique, elle est construite avec des parties volées aux autres arts: nous souhaitons la nommer «*prose chimère*». La définition de ce genre littéraire, que nous proposons dans cet article, semble controversée *in nuce* de sa description elle-même. Ses caractéristiques principales nous semblent pourtant bien identifiables: des ekhprasis qui se mélangent à des scènes théâtrales; une prose qui se mue en poésie; des évocations musicales qui parcourent tout le récit et composent le fonds pour le développement de l'intrigue. On pourrait résumer la définition de *prose chimère* en disant qu'il s'agit d'un genre caractérisé par une série de transmutations entre prose, poésie et musique. Mais quel serait le rôle de cette prose chimère dans l'œuvre de Nerval et, plus particulièrement, dans *Sylvie*?

La prose musicale de Nerval a été déjà longuement étudiée. Par exemple, comme l'a remarqué Hisashi Mizuno, la prose nervalienne vise à une certaine évolution formelle de la langue poétique au travers d'une constante contamination et hybridation.

Dans *Sylvie*, Nerval a placé plusieurs scènes musicales de manière à renouer secrètement le lien entre le théâtre parisien et les sources originelles de la musique [...]

²⁷ Cf. Y. BONNEFOY, *L'alliance de la poésie et de la musique*, Galilée, Paris 2007.

²⁸ J.-M. MAULPOIX, *La musique inconnue*, Éditions Corti, Paris 2013, pp. 37-43

Enfin, notre poète considère assurément la musique comme une clé pour le renouvellement de la poésie française. Et *Sylvie* montre que la poésie est possible sans la rime, autrement dit, en prose musicalement rythmée, et retrace une histoire de la poésie depuis l'origine.²⁹

Il s'agit d'un véritable projet littéraire qui informe toute son œuvre, comme le démontrent les recherches de Mizuno. Nerval semble ainsi façonner le modèle de cette *prose poétique* par un langage nouveau, notamment à travers une langue qu'il considère comme primordiale et originaire, le chant. De ce point de vue, il faudrait alors relativiser l'influence de la critique d'empreinte freudienne qui considère *Sylvie* comme un *rêve* qui passe «essentiellement par l'image»,³⁰ afin de valoriser une plus riche approche synesthésique.

L'*expression musicale* serait alors «applicable à la fois au langage poétique et aux nuances du chant»³¹ selon les *règles* de ce que Nerval nommait le *génie primitif de la langue*. La chanson serait la dimension privilégiée, d'après Nerval, pour évoquer ce génie, voire l'esprit d'un peuple entier, «une beauté antique et perdue». ³² La chanson «résume toute la qualité d'une poésie disparue: elle fait entendre des paroles qui ne riment pas et une mélodie qui n'est pas carrée». ³³

C'est grâce à ces caractéristiques que l'*expression musicale*, proche de l'expérience poétique, devient une forme efficace pour bâtir les deux colonnes principales du récit nervalien: en premier lieu, la dimension de la réminiscence mémoriale, c'est-à-dire de l'*évocation*; en second lieu, la dimension des mouvements de l'esprit, autrement dit de la *révélation*. La description d'un panorama musical sert enfin, tantôt à renforcer, tantôt à fonder, non seulement le récit narratif, mais aussi le récit symbolique. Dans le contexte de cet essai, nous avons cherché à décrire certains aspects de la *prose chimère* de *Sylvie*, en se concentrant sur les thèmes fondateurs de la poétique nervalienne et sur leur charge symbolique. Pour ce faire, nous avons notamment cherché à relever certaines intuitions de Richer, dont les études – bien que parfois philologiquement peu exactes – ont injustement subi une atroce *damnatio memoriae*.

²⁹ H. MIZUNO, *Gérard de Nerval, poète en prose*, Éditions Kimé, Paris 2013, p. 154.

³⁰ J.-N. ILLOUZ, *Le «rêveur en prose». Imaginaire et écriture*, PUF, Paris 1997, p. 85.

³¹ B. JUDEN, *Le génie primitif de la langue*, in *Traditions orphiques et tendances mystiques dans le romantisme français (1800-1855)*, Editions Slaktine, Genève 1984, p. 725.

³² P. MOREAU, *Le Romantisme* cit., p. 296.

³³ B. JUDEN, *Le génie primitif de la langue* cit., p.725.

Mystères de la voix

Écoute, toi aussi. Le Verbe lui-même te
crie de revenir.

SAINT AUGUSTIN, *Confessions*, IV

Cela va sans dire, la voix est le premier instrument musical que l'être humain possède à sa disposition. C'est un instrument particulier, car c'est le seul avec lequel l'être humain peut s'identifier totalement. La voix n'est pas seulement l'ensemble des sons émis par les cordes vocales, ces petites structures fibreuses du larynx en forme de cordon. Elle n'est pas une «faculté humaine» comme les autres. Elle représente l'individu beaucoup plus que toutes les autres facultés. On pourrait dire qu'elle *représente* l'individu, puisqu'elle possède le *germe* de son identité: «elle dit la vérité de l'être»³⁴ dans la poétique de Nerval. En effet, ce n'est pas fortuitement que la voix est au centre de plusieurs spéculations religieuses et métaphysiques: elle participe activement à la création de la réalité, elle la nomme, elle est peut-être le premier vecteur du langage.

Dans son analyse de la poétique de Paul Valéry, Maulpoix élabore une réflexion passionnante à propos de la voix:

À l'origine du désir de poésie serait donc la splendeur d'un chant féminin et l'émotion exceptionnelle qu'il a naguère engendrée chez son auditeur. Un moment de grâce sonore est ainsi devenu pour longtemps modèle de beauté. C'est à partir de ce chant lointain que fut rêvée l'idée d'un absolu possible de la voix, ou dans la voix. Cet idéal, qui n'est pas celui d'un objet parfait, mais d'un état d'ivresse intense, va engendrer une recherche indéfinie des effets, puisqu'il s'agira pour le poète se mettant au travail de retrouver présentement, par des moyens volontaires et concertés, une émotion comparable à celle qu'il lui fut naguère donné d'éprouver par hasard. Son objectif n'est pas simplement de produire à son tour quelque superbe objet verbal, mais de faire en sorte que celui-ci s'avère capable de combler par son charme propre le vide et la nostalgie de l'idéal jadis entraperçu.³⁵

La raison pour laquelle il est intéressant de s'attarder sur ces lignes de Maulpoix est qu'elles nous semblent tout à fait applicables à l'analyse de la poétique de Nerval, et qu'elles nous donnent des outils pour décrire la manière dont le poète peint «la nostalgie d'une beauté antique et perdue».³⁶ La voix serait ainsi, d'abord, un lieu de réminiscences. Par exemple, la puissance de la voix d'Aurélie «avait son *germe* dans le souvenir d'Adrienne [...] fantôme rose et blond [...] Aimer une religieuse sous la

³⁴ C. BAYLE, *Nerval et la musique. Le chant comme poésie idéale* cit., p. 94.

³⁵ J.-M. MAULPOIX, *La musique inconnue* cit., pp. 71-72.

³⁶ P. MOREAU, *Le Romantisme* cit., p. 296.

forme d'une actrice ! ...et si c'était la même ! – Il y a de quoi devenir fou ! c'est un entraînement fatal où l'inconnu vous attire comme le feu follet fuyant sur les joncs d'une eau morte». ³⁷ L'expérience du chant représente également pour Nerval une voie vers l'*inconnu*, comparable à l'effet que peuvent provoquer des apparitions fantastiques. La voix d'Aurélie devient, en quelque sorte, une *messagère de l'inconnu*. Elle engendre des sensations qui vont bien au-delà d'un divertissement musical, elle est plongée dans une dimension de *béatitude*:

Je me sentais vivre en elle, et elle vivait pour moi seul. Son sourire me remplissait d'une béatitude infinie; la vibration de sa voix si douce et cependant fortement timbrée me faisait tressaillir de joie et d'amour. ³⁸

La voix, le chant et la musique sont enfin liés à un retour aux origines, et c'est notamment la superposition de l'espace du passé dans le présent qui provoque un sentiment de nostalgie.

Ce qui traduit le mieux chez Nerval cette puissance de la voix incitant à la recherche de l'origine, c'est la voix des chansons populaires: la puissance évocatrice de leurs paroles et de leur sonorité fonctionne comme démarreur mnémonique. Dans *Sylvie*, la voix d'Adrienne est ainsi caractérisée par «ces trilles chevrotants» qui imitent «la voix tremblante des aïeules». En se superposant parfaitement elle-même aux voix disparues qui appartiennent au temps passé, elle réussit à représenter l'espace du passé dans le présent. ³⁹

Quelquefois, la voix prend les mêmes caractéristiques que les éléments naturels et rappelle une histoire, sans besoin de la raconter:

On s'assit autour d'elle, et aussitôt, d'une voix fraîche et pénétrante, légèrement voilée, comme celles des filles de ce pays brumeux, elle chanta une de ces anciennes romances pleines de mélancolie et d'amour, qui racontent toujours les malheurs d'une princesse enfermée dans sa tour par la volonté d'un père qui la punit d'avoir aimé. ⁴⁰

Souvent, en stricte liaison avec la nature, la voix participe à créer une «géographie magique toute personnelle». ⁴¹ Parfois, elle est aussi symbolisée par des ani-

³⁷ G. de NERVAL, *Œuvres complètes* cit., t. III, 1993, p. 178-179 (notre italique).

³⁸ *Ivi*, p. 535.

³⁹ T. YUTAKA, *La voix de la poésie nervalienne*, in «Romantisme», 123, 2004, p. 66.

⁴⁰ G. de NERVAL, *Œuvres complètes* cit., t. III, 1993, p. 541.

⁴¹ C. BAYLE, *Nerval et la musique. Le chant comme poésie idéale* cit., p. 90.

maux: sans qu'elle se révèle vraiment dans une scène musicale, la voix est allégorisée par des figures d'oiseaux. Par exemple, l'apparition d'Adrienne coïncide avec celle d'un «cygne éployé sur la porte»,⁴² alors que la tendresse de Sylvie est annoncée par l'apparition d'un «cygne sauvage»⁴³ et, de la même façon, le dépassement de la jeunesse de Sylvie est symbolisé par des canaris dans «la cage où jadis étaient les fauvettes».⁴⁴ Parfois, la voix fait plus que se mélanger avec la nature, elle *s'entretient* aussi avec elle, elle l'imité et, d'une certaine manière, elle l'influence comme si elle possédait une puissance magique:

La mélodie se terminait à chaque stance par ces trilles chevrotants que font valoir si bien les voix jeunes, quand elles imitent par un frisson modulé la voix tremblante des aïeules. À mesure qu'elle chantait, l'ombre descendait des grands arbres, et le clair de lune naissant tombait sur elle seule, isolée de notre cercle attentif.⁴⁵

L'acmé du pouvoir de la voix, c'est-à-dire la capacité d'agir sur la nature, tel qu'il est évoqué dans plusieurs traditions spirituelles, est ainsi décrit dans *Sylvie*: «On avait longtemps reproché au père Dodu la possession de quelques secrets bien innocents, comme de guérir les vaches avec un verset dit à rebours».⁴⁶

La lyre d'Orphée dans le récit symbolique

Deux approches narratologiques nous semblent dignes d'attention dans le contexte d'une exploration de la prose chimère et du récit symbolique de *Sylvie*. D'un côté, les études de Richer, qui envisage pour *Sylvie* une conception ternaire. De l'autre côté, la lecture de Léon Cellier qui a décrit tous les dénouements et les variations d'une alternance entre une structure binaire et ternaire,⁴⁷ et qui considère que dans *Sylvie* «importe davantage l'opposition des sept premiers chapitres aux sept derniers, puisque nous y retrouvons l'opposition du rêve et de la vie».⁴⁸ Selon Cellier, c'est plutôt une conception dualiste qui semble caractériser le récit, «car la con-

⁴² G. de NERVAL, *Œuvres complètes* cit., t. III, 1993, p. 553.

⁴³ Ivi, p. 546.

⁴⁴ Ivi, p. 559.

⁴⁵ Ivi, p. 541.

⁴⁶ Ivi, p. 563.

⁴⁷ L. CELLIER, *Variations sur le ternaire*, in ID., *De "Sylvie" à Aurélia, structure close et structure ouverte*, Éditions Lettres Modernes, coll. «Archives des Lettres Modernes» dir. par J. Minard n°131, «Archives nervalienne» n°11, Paris 1971, pp. 11-27.

⁴⁸ ID., *Où en sont les recherches sur Gérard de Nerval?*, Éditions Lettres Modernes, coll. «Archives des Lettres Modernes» dir. par J. Minard n°3, «Études critiques et d'histoire littéraire», Paris 1957, p. 16.

ception ternaire est une conception harmonieuse, alors que l'autre impose une vision du monde antagoniste». ⁴⁹ Nous prenons plutôt le parti de Richer, selon lequel une vision du monde ternaire s'incarnerait parfaitement dans la structure de *Sylvie* et correspondrait aussi, d'un point de vue euristique, à l'inspiration poétique et spirituelle de Nerval. Dans la perspective d'une lecture musicale du récit, cette approche se révèle séduisante et stimulante.

En alternant entre le double Adrienne/Aurélie et la figure de Sylvie, Nerval composerait une grande allégorie teintant une

conception ternaire de l'univers qui était celle des peuples de l'Orient sémitique et de la Kabbale, qui est aussi celle du catholicisme et, en général, de la Tradition occidentale: sphères célestes, esprits recteurs, univers visible, ou encore, d'un point de vue différent: ciel, terre, enfer; surhumain, humain, infra-humain, etc. Une telle vision de l'univers est liée à l'idée d'un être humain divisé en esprit, âme et corps. ⁵⁰

Aux sources de la tradition occidentale dont parle Richer, on trouve certainement les théories pythagoriciennes, platoniciennes et néoplatoniciennes. Ces idées fonctionneraient ici comme des dispositifs herméneutiques qui organiseraient ces analogies, empruntées d'une *conception ternaire*, à l'intérieur d'un système zodiacal où «la musique est censée régler le cours des astres et assurer l'harmonie de l'univers». ⁵¹

Comme le rappelle aussi Richer, «c'est l'ensemble des planètes du système solaire connues des anciens qui constitue la *Lyre d'Orphée*, ainsi que l'expose Lucien de Samosate au chapitre X de son traité *De l'astrologie*». ⁵² Orphée, par conséquent, «passe pour représenter la perfection de toute musique ou, si l'on veut, la musique absolue», ⁵³ comme l'a remarqué Pierre Brunel. En effet, la muse Calliope est l'inspiratrice d'Orphée, tant qu'elle est «la voix résultant de toutes les voix des sphères». ⁵⁴ Il s'agit par ailleurs d'une conception de la poésie très chère à la tradition néoplatonicienne. Selon Maril Ficin, par exemple,

[La poésie] ne procède ni du hasard ni de l'art, [mais] on l'attribue au dieu et aux Muses. En disant «le dieu», Platon désigne Apollon; par les Muses, il entend les

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ J. RICHER, *Nerval. Expérience et création* cit., p. 308.

⁵¹ J.-M. MAULPOIX, *La musique inconnue* cit., p. 37.

⁵² J. RICHER, *Gérard de Nerval, Expérience vécue et création ésotérique*, Guy Trédaniel Éditeur, Paris 1987, p.145.

⁵³ P. BRUNEL, *Orphée*, in *Dictionnaire des Mythes littéraires*, éd. P. Brunel, Éditions du Rocher, Paris 1988, p. 1138.

⁵⁴ M. FICIN, *Sur le dialogue de Platon: Ion* (trad. fr. par É. Mehl), in PLATON, *Ion*, éd. J.-F. Pradeau, Ellipses, Paris 2001, p. 101.

âmes du monde des sphères. Jupiter est l'intelligence du dieu. De celle-ci procèdent Apollon, intelligence de l'âme du monde, âme du monde tout entier, ainsi les huit âmes des sphères célestes. Et ces neuf âmes sont appelées les neuf Muses, parce qu'en mouvant de manière harmonieuse les cieux engendrent une mélodie musicale: celle-ci répartie en neuf sons, soit huit sons produits par les sphères et un accord produit par toutes, engendre neuf Sirènes qui chantent pour le dieu. C'est pourquoi Apollon procède de Jupiter ainsi que les Muses: Apollon, c'est-à-dire l'intelligence de l'âme du monde, conduit le chœur des Muses car il illumine les âmes du monde et des sphères comme Jupiter l'illumine lui-même. Voilà les degrés par lesquels ce délire descend. Jupiter ravit Apollon, Apollon illumine les Muses. Les Muses éveillent et transportent les âmes tendres et altières des devins poètes.⁵⁵

On remarquera que, dans le récit nervalien, la transfiguration des filles en *muses* est toujours décrite par un imaginaire musical/sonore. Par exemple, Adrienne est transfigurée en ange à l'abbaye de Chaalis. En même temps qu'elle chante, elle fait allusion à

un mystère des anciens temps [...] La scène se passait entre les anges, sur les débris du monde détruit. Chaque voix chantait une des splendeurs de ce globe éteint, et l'ange de la mort définissait les causes de sa destruction. Un esprit montait de l'abîme, tenant en main l'épée flamboyante, et convoquait les autres à venir admirer la gloire du Christ vainqueur des enfers. Cet esprit, c'était Adrienne transfigurée par son costume, comme elle l'était déjà par sa vocation. Le nimbe de carton doré qui ceignait sa tête angélique nous paraissait bien naturellement un cercle de lumière; sa voix avait gagné en force et en étendue, et les fioritures infinies du chant italien brodaient de leurs gazouillements d'oiseau les phrases sévères d'un récitatif pompeux.⁵⁶

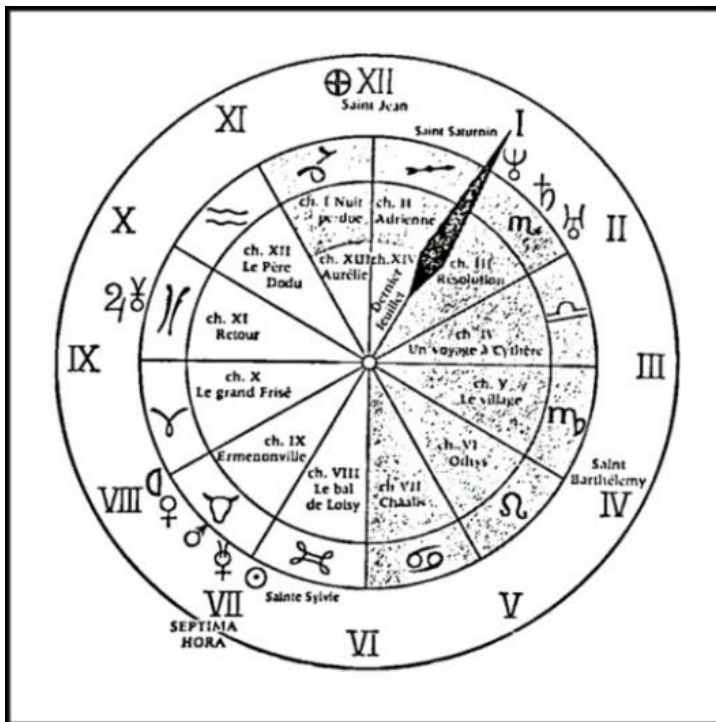
Quand l'inconnu se révèle, au moyen d'une voix féminine, d'une voix de muse, il s'agit toujours d'un rappel aux origines («un mystère des anciens temps»), que l'on peut considérer, au prisme d'une lecture néoplatonicienne, comme une réintégration de l'âme à l'harmonie de l'univers. Considérant l'importance des muses dans ce récit, *Sylvie* se construirait comme un parcours qui mène le poète, étape par étape, à une réintégration, à un retour sur soi-même. Autrement dit, c'est l'histoire d'un parcours spirituel, un récit initiatique.

Si l'on considérait l'hypothèse d'un parcours par étapes, le complexe système symbolique de *Sylvie* pourrait faire l'objet de plusieurs lectures et spéculations. Par

⁵⁵ Ivi, p. 99.

⁵⁶ G. de NERVAL, *Œuvres complètes* cit., t.III, 1993, p. 553.

exemple, selon Richer, *Sylvie* serait organisée sur une «remontée du zodiaque»⁵⁷ et à chaque chapitre Nerval ferait allusion à un signe zodiacal, en particulier en se référant à son propre thème de natalité. Chaque personnage du récit correspondrait à un imaginaire symbolique et musical spécifique dans un parcours qui fait penser au jeu de l'oie.



La roue zodiacale de 'Sylvie' selon l'étude de Jean Richer (1987)

Un autre exemple nous est offert par Ginette Michaud qui a émis l'hypothèse qu'un paradigme ordonne tout le récit et s'articule autour des deux catégories: l'image et la réalité.

Le mirage formé par les doubles que sont Adrienne et Aurélie s'oppose donc à la douce réalité que représente Sylvie. Ce paradigme ordonne tout le récit: Adrienne est noble, Sylvie est une paysanne; Adrienne/Aurélie sont des «images», Sylvie, la «réalité». Adrienne et Aurélie sont blondes et pâles, elles apparaissent la nuit; Sylvie, fille du jour, est une brune aux yeux noirs, hâlée; les unes représentent l'amour impossible, voire funeste, l'autre un amour possible. La disjonction rejoint celle, déjà évoquée, qui régit l'espace-temps: Adrienne est liée au Valois des XV^e et XVI^e

⁵⁷ Pour une lecture zodiacale de *Sylvie*, voir J. RICHER, *Gérard de Nerval, Expérience vécue et création ésotérique* cit., p. 251.

siècles, à la musique italienne et religieuse, à Pétrarque, Dante et Francesco Colonna; Sylvie au Valois du XVIII^e siècle, celui de Jean-Jacques Rousseau et de *La nouvelle Héloïse*, du retour à l'Antiquité grecque, au Valois païen avec ses temples d'Uranie, de la Sagesse, de Minerve souriante.⁵⁸

Dans une perspective semblable, selon une réflexion d'Yves Bonnefoy, on pourrait affirmer que «Sylvie représente l'expérience de l'immédiat, du plein du monde, [alors qu'] Adrienne est [...] troublée désormais par le travail des mots sur le monde».⁵⁹ Voici, par exemple, comment se prononce le poète face à Adrienne: «De ce moment, un trouble inconnu s'empara de moi».⁶⁰ En effet, Adrienne représente une expérience de la nature qu'on pourrait définir de deuxième niveau. Alors que Sylvie représente l'expérience de *l'immédiat*, Adrienne sera celle du *détachement* et, d'une certaine façon, de l'artifice. Son chant rappelle «les malheurs d'une princesse enfermée dans sa tour»⁶¹ et évoque aussi une condition adamique à l'intérieur de laquelle l'homme domine le paysage naturel grâce au pouvoir de la parole: «À mesure qu'elle chantait, l'ombre descendait des grands arbres, et le clair de lune naissant tombait sur elle seule, isolée de notre cercle attentif».⁶² De fait, Adrienne «devait chanter pour avoir le droit de rentrer dans la danse».⁶³ En d'autres termes, c'est à travers le pouvoir du chant que l'être humain s'accorde aux rythmes de la nature (symbolisée par le *cercle*), à la *danse des heures*, au rythme cosmique dont il s'est éloigné. En revanche, le chant de Sylvie renvoie à la nostalgie d'un passé mythique, mais il se manifeste d'une manière plus impromptue, sans préparation et toujours en dehors du plateau, c'est-à-dire en dehors de l'espace de l'art et de l'artifice. Sylvie vit dans un espace plus naturel, «l'espace du monde». On remarquera aussi que le caractère non affecté du chant de Sylvie est parfois signalé par le fait qu'elle ne semble pas chanter vraiment: elle chantonne, elle «module quelque sons».⁶⁴ À la différence du chant d'Adrienne/Aurélie, le sien est joyeux, avec parfois la capacité de faire revenir au réel: «Vous êtes dans vos réflexions? dit Sylvie, et elle se mit à chanter».⁶⁵

Le chant, dans toutes ses évocations, acquiert une valeur à la fois sacrée et mondaine, mais c'est surtout la dimension du sacré qui semble la plus présente et c'est précisément cette dimension qui garde toujours une certaine complicité avec le

⁵⁸ G. MICHAUD, *De Sophocle à Proust, de Nerval à Boulgakov: essai de psychanalyse lacanienne*, Éditions Érès, Ramonville-Saint-Agne 2008, pp. 95-95.

⁵⁹ Y. BONNEFOY, *La Poétique de Nerval*, in «Cahiers Gérard de Nerval», 10, 1987, p. 6.

⁶⁰ G. de NERVAL, *Sylvie*, in ID., *Œuvres complètes* cit., t. III, 1993, p. 541.

⁶¹ Ivi, p. 541.

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ Ivi, p. 560.

⁶⁵ Ivi, p. 562.

rêve. Lisons par exemple l'évocation d'un chant qui mélange le rêve au sacré, le souvenir personnel à l'évocation d'un passé mythique, à travers un procédé qui va du subjectif au collectif⁶⁶ et qui «porte des événements privés et biographiques au niveau de l'universel».⁶⁷

Que me font maintenant tes ombrages et tes lacs, et même ton désert? Othys, Montagny, Loisy, pauvres hameaux voisins, Chaâlis, — que l'on restaure, — vous n'avez rien gardé de tout ce passé ! Quelquefois j'ai besoin de revoir ces lieux de solitude et de rêverie. J'y relève tristement en moi-même les traces fugitives d'une époque où le naturel était affecté; je souris parfois en lisant sur le flanc des granits certains vers de Roucher, qui m'avaient paru sublimes, — ou des maximes de bienfaisance au-dessus d'une fontaine ou d'une grotte consacrée à Pan. Les étangs, creusés à si grands frais, étalent en vain leur eau morte que le cygne dédaigne. Il n'est plus, le temps où les chasses de Condé passaient avec leurs amazones fières, où les cors se répondaient de loin, multipliés par les échos !...⁶⁸

Cette nostalgie du passé semble toujours être nourrie par la recherche d'éléments qui puissent survivre au cours du temps, des échos archétypaux comme ceux que l'on peut retrouver dans d'autres passages:

[...] c'était un souvenir de la province depuis longtemps oubliée, un écho lointain des fêtes naïves de la jeunesse. — Le cor et le tambour résonnaient au loin dans les hameaux et dans les bois; les jeunes filles tressaient des guirlandes et assortissaient, en chantant, des bouquets ornés de rubans. — Un lourd chariot, traîné par des bœufs, recevait ces présents sur son passage, et nous, enfants de ces contrées, nous formions le cortège avec nos arcs et nos flèches, nous décorant du titre de chevaliers, — sans savoir alors que nous ne faisons que répéter d'âge en âge une fête druidique survivant aux monarchies et aux religions nouvelles.⁶⁹

⁶⁶ On rappellera les réflexions de Pierre Champion à ce sujet: «Dans Nerval, comme dans le chamanisme selon Augé, le narrateur appartient, par son récit, à l'histoire de l'espèce, à celle de ses mythes et de ses dieux et même à celle de l'univers physique et cosmique, et c'est pour cela que le récit d'*Aurélia* voudrait réunir de manière syncrétique tous les mythes de l'humanité: l'autobiographie du sujet nervalien est celle de toute son époque (dans *Aurélia* mais aussi dans *Sylvie*), de l'humanité entière, vivants et morts, de l'univers depuis sa création, et aussi des dieux (dans *Aurélia* et dans *Les Chimères*). L'écriture de soi est une théologie et même une théogonie, une cosmographie et une anthropologie: on est ici dans l'esprit de Goethe et de la *Naturphilosophie*» (P. CAMPION, *Nerval: Une crise dans la pensée*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 1998, p. 43).

⁶⁷ Ivi, p. 75.

⁶⁸ G. de NERVAL, *Œuvres complètes* cit., t. III, 1993, p. 567-568.

⁶⁹ Ivi, p. 540.

Si la lyre d'Orphée semble avoir imposé sa marque à la structure du récit symbolique, il existe une autre dimension musicale à l'intérieur du récit, une dimension cachée dans la *matière sonore du langage*.⁷⁰

La matière sonore du langage

La *matière sonore du langage* peut être définie comme l'essence d'un texte qui cherche à produire, à travers les sons des mots et le rythme donné par la scansion de syllabes, un effet qui peut rappeler l'impression d'une poésie ou d'une écoute musicale. Maulpoix charge aussi cette notion d'une valeur sémantique. C'est-à-dire qu'il y aurait en poésie «une certaine façon d'aller vers le sens à travers la matière sonore de la langue». ⁷¹ Approfondir la valeur symbolique de la sonorité des mots dans *Sylvie* serait un travail trop vaste, mais on peut essayer d'offrir aux lecteurs quelques exemples.

Selon une réflexion de Kriss Sándor, la dimension musicale dans la prose de Nerval correspondrait à la recherche d'immatérialité, autrement dit l'expérimentation d'une prose musicale permettrait à Nerval d'exprimer, à travers des impressions matérielles, la réalité d'un monde qui échappe aux lois de la matière.

En relisant maintenant les textes que Proust consacre à Nerval, nous entrevoyons deux pistes qui guident sa réflexion et en particulier sa réinterprétation de *Sylvie*: le désir de déchiffrer un mystère – le secret de l'écriture nervalienne – et la recherche d'une sorte d'immatérialité, que la musique est la seule à pouvoir offrir. En effet, Proust est convaincu que l'inexprimable a été exprimé par Nerval – pour preuve cette brève remarque, qui, même sans être suivie de commentaire, parle d'une espèce d'acceptation philosophique de Nerval par Proust: «ces mystérieuses lois de la pensée que j'ai souvent souhaité d'exprimer et que je trouve exprimées dans *Sylvie*» [...] Or, si selon Nerval, la musique permet de partir pour un monde dont les lois diffèrent de celles de la matérialité familière qui nous entoure [...] on comprend l'attrance de Proust pour la représentation de ce relâchement des liens matériels, amené par des impressions mélodiques.⁷²

⁷⁰ C'est une expression que nous empruntons à Maulpoix (*La musique inconnue*, cit, p. 43).

⁷¹ *Ibid.*

⁷² K. SANDOR, *Proust et Nerval*, in «Revue d'Études Françaises», Revue annuelle publiée par le département d'Études Françaises et le Centre Interuniversitaire d'Études Françaises de l'Université Eötvös Loránd de Budapest, avec le concours du Service culturel de l'Ambassade de France en Hongrie, Numéro hors-série *Mélanges littéraires offerts à Judit Karafiáth pour ses 70 ans*, Budapest 2013, pp. 34-35.

On pourrait, dans ce contexte, schématiser ces *impressions mélodiques* en deux dimensions: la dimension du *son* et celle du *rythme*. Concernant la dimension du rythme, on rappellera les études de Raymond Jean, qui envisage une dualité de l'expression rythmique. D'un côté, il y a un rythme à l'intérieur des phrases:

Pour montrer, d'ailleurs, que ce dessin de phrase est profondément «structurel» chez Nerval et correspond à un véritable mouvement de l'écriture, nous rapprocherons deux fragments semblables où sont décrites les eaux de la Thève: I. La Thève bruissait de nouveau parmi les grès et les cailloux, *s'amincissant* au voisinage de sa source, où elle repose dans les prés...; II. La Thève bruissait à notre gauche, *laissant* à ses coudes des remous d'eau stagnante où s'épanouissaient les nénuphars...⁷³

Par ailleurs, dans cet exemple, comme pour d'autres choisis par Jean, on remarquera que Nerval réutilise le rythme de la phrase I pour réécrire la phrase II, en engendrant un *mouvement* dialogique entre deux parties du récit.

D'un autre côté Nerval se sert d'un rythme micro-structurel, soit un rythme

entre les phrases dont les rapports sont réglés avec exactitude syntaxiquement aussi bien que mélodiquement. Un exemple très simple. Lorsqu'il présente Sylvie, Gérard note: «Sylvie une petite fille du hameau voisin, *si vive* et *si fraîche*...»; il nous décrit ensuite «une blonde grande, et belle, qu'on appelait Adrienne». L'opposition des rythmes est une opposition des structures.⁷⁴

On rappellera aussi que, selon une expression de Eco, le récit de Nerval se *fait sentir* dans la mesure où il introduit à l'intérieur de la prose des solutions prosodiques:

Se si recita il racconto ad alta voce, ci si accorge che in certe scene ad alta tensione onirica [...] Nerval fa una cosa che un prosatore dovrebbe evitare di fare: inserisce versi, talora alessandrini completi, talora emistichi, e il procedimento è stato ampiamente notato [...] Non intendo citarli tutti, caso mai lascio al lettore il piacere della ricerca, ma ricorderò un endecasillabo («*J'étais le seul garçon dans cette ronde*»), accenni alessandrini («*Je ne pus m'empêcher – de lui presser la main*») e vari emistichi («*La belle devait chanter, Les longs anneaux roulés*»). Inoltre vi sono delle rime interne (*placée, embrasser, baiser, m'empêcher* – tutto nel giro di tre righe).

⁷³ R. JEAN, *La poétique du désir. Nerval, Lautréamont, Apollinaire, Éluard*, Éditions du Seuil, Paris 1974, p. 188.

⁷⁴ *Ibid.*

Si l'on récite la nouvelle à haute voix, on remarque que dans certaines scènes de haute tension onirique [...] Nerval fait quelque chose qu'un prosateur devrait éviter de faire: il insère des vers, tantôt des alexandrins complets, tantôt des hémistiches, et le procédé a été largement examiné [...] Je n'ai pas l'intention de les citer tous, je laisse plutôt au lecteur le plaisir de la recherche, mais je rappellerai un endécasyllabe («J'étais le seul garçon dans cette ronde»), des alexandrins («Je ne pus m'empêcher – de lui presser la main») et divers hémistiches (La belle devait chanter, Les longs anneaux roulés). Il y a aussi des rimes internes (*placée, embrasser, baiser, m'empêcher* – toutes en trois lignes).⁷⁵

Quant à la dimension du *son*, il sera suffisant d'évoquer les analyses ponctuelles de Michaud par rapport à la *sonorité de la lettre*. Il démontre, à travers plusieurs exemples, comment certaines sonorités engendrent un sens métaphorique.

Admirons aussi, dans la première page, le terme de *soupirant* suivi de «quelquefois tout était plein, quelquefois tout était vide», qui peut marquer une scansion, celle du *soupir* et du chant. Phrase elle-même suivie de: «elle rendait la *vie* d'un *souffle* à ces vaines figures qui m'entouraient». Où les termes *soupirant, souffle, vie* alternent leur sens métaphorique ou littéral. Ce qu'on retrouve dans *Adrienne*, avec le mot «cœur» et le mot «chœur» avec ou sans «h»: «on se sentait bien exister dans ce vieux pays du Valois, où, pendant plus de mille ans, a battu le cœur de la France» (rappel du souffle et de la vie), et tout de suite après: «le chœur tournait plus vivement que jamais». «C'est un entraînement fatal où *l'inconnu* vous attire (III, p. 543)». Plus loin, il signe *l'inconnu* [...]

C'est la sonorité de la lettre que met en valeur Nerval: les échos du son au sens parcourent tout le texte et se présentent en série; ainsi, dans les deux premières pages: «Tout était vide [...] l'espace vide, la vibration de sa voix, comme il fallait y vivre, portraits sur ivoire, vivions, avide, asile, isole, ivre». Suivi, à la troisième page, de: «apparition, parer, paresse» et de «Turcomans, cosaques, correctement, or, corrupteur, le cor et le tambour, cortège, décorant». Ou encore, au troisième chapitre: «forme, fou, fatal, feu follet, fuyant». Les échos du son, autant que le tournoiement du sens, interpellent. Une présence inouïe se lève dans cette voix revivifiée par la lettre. L'arbitraire du signe, loi de la langue, est remis en cause dans l'écrit. Là, Nerval réalise la fugace fusion du son et du sens dans une langue nouvelle où poésie est musique.⁷⁶

Dans le contexte de cet article, il nous semble intéressant de remarquer les modalités dont le rythme participe à ce «passage de l'individuel au collectif [qui] semble

⁷⁵ U. ECO, *Quando il testo si fa sentire* in G. de Nerval, *Sylvie, ricordi del Valois*, trad. it. par U. Eco, Einaudi, Torino 1999, pp. 162-163 (notre traduction).

⁷⁶ G. MICHAUD, *De Sophocle à Proust, de Nerval à Boulgakov...* cit., p. 98-100.

être fait par le moyen des chansons et des contes populaires».77 Comme l'a noté Pierre Lartigue, par exemple au sujet des marches cérémonieuses qu'on peut retrouver dans *Sylvie*, ceux-ci dictent «la structure musicale de cette phrase où le moi nervalien se fond dans le collectif. La répétition du pronom personnel accompagne le battement des tambours».78 Le rythme devient alors, de cette façon, le *lieu* d'une affirmation de l'être, moyen d'abstraction et d'attachement au réel en même temps, soit instrument de méditation soit mécanisme générateur de la dynamique (du *drama*) dans le récit, enfin dimension d'une «affirmation de soi» qui n'est possible «que dans le cadre du cortège mythique de la collectivité idéalisée *en mouvement*».79

Conclusions: vers une analyse holistique

Les recherches nervaliennes les plus célèbres aujourd'hui – en plus d'analyser⁸⁰ les *moments* cliniques et littéraires de la pathologie mentale – sont liées surtout à la narratologie, à la psychocritique, et à toutes leurs nombreuses déclinaisons. Par exemple, Eco⁸¹ a accordé beaucoup d'attention à l'étude narratologique, en se concentrant surtout sur le thème du Double (Nerval/Labrunie). Or, alors qu'Eco se limite à une analyse proprement narratologique, et considère celle de Richer comme une «lecture délirante», nous avons voulu tenter une approche qui souhaite réhabiliter, dans le cadre de la recherche nervalienne, certaines intuitions de Richer et, plus généralement, les approches symboliques de l'œuvre. D'un point de vue général, les études de Richer nous intéressent dans la mesure où elles nous offrent des vastes fondations pour une lecture symbolique. Nous avons notamment cherché à analyser certaines «idées mystiques»⁸² dont parle Richer par une approche qu'on pourrait qualifier de mythopoétique.⁸³ De plus, alors que Charles Mauron n'a voulu voir dans

⁷⁷ J. RICHER, *Nerval. Expérience et création* cit., p. 322-325.

⁷⁸ P. LARTIGUE, *Le rythme, le bonheur et la danse dans Sylvie*, in «Europe», 559-560, 1975, pp. 161-162.

⁷⁹ *Ivi*, p. 162.

⁸⁰ Cf. M. JEANNERET, *La lettre perdue. Écriture et folie dans l'œuvre de Gérard de Nerval*, Flammarion, Paris 1978; Laure MURAT, *La Maison du docteur Blanche. Histoire d'un asile et de ses pensionnaires, de Nerval à Maupassant*, Éditions J.-C. Lattès, Paris 2001.

⁸¹ Cf. U. ECO, *Lector in fabula*, Bompiani, Milano 1979; ID., *Sulla letteratura*, Bompiani, Milano 2008; ID., *Sei passeggiate nei boschi narrativi. Harvard University, Norton Lectures, 1992-1993*, Bompiani, Milano 2011.

⁸² J. RICHER, *Gérard de Nerval. Expérience vécue et création ésotérique* cit., p. 27.

⁸³ Pour ce terme, voir P. BRUNEL, *Mythe et création*, in *Mythe et littérature*, sous la dir. de S. Parizet, Éditions Lucie, Société Française de Littérature Générale et Comparée, Paris 2008.

les «équivalences mythiques» rien d'autre que des «déguisements»,⁸⁴ nous y avons cherché les «racines de la signification symbolique»,⁸⁵ dans le sillage de Giovanni Cacciavillani.

Le genre de la prose chimère nous permet d'analyser, dans un même cadre théorique, plusieurs aspects de la prose nervalienne, dans une perspective holistique qui ne néglige pas les aspects formels comme la charge symbolique de l'œuvre. La prose chimère serait ainsi construite autour d'un paradigme qui décrit, à l'unisson, des composantes langagières et des éléments abstraits. Parmi les composantes langagières, on peut rappeler la matière sonore du langage (notamment rythme et prosodie). Les éléments abstraits, quant à eux, concerneraient un certain nombre de thèmes et motifs qui constituent les sources de la mythopoétique et de l'auto-mythologie nervaliennes: la lyre d'Orphée; les représentations de la voix; le mythe du génie primitif de la langue; la symbolique de chaque personnage (notamment Sylvie, Aurélie et Adrienne), etc.

L'effort consacré à une analyse holistique procède de la conviction que seule une lecture à la fois formelle et symbolique peut permettre de sonder les profondeurs de l'œuvre nervalienne. Ce type de lecture nous semble être la plus cohérente par rapport aux intentions de notre prosateur-poète. Ainsi, nous avons ouvertement choisi de développer notre réflexion en suivant une approche qui vise à valoriser la volonté de l'Auteur et ses aspirations par rapport à l'œuvre. Chaque discours littéraire, en utilisant les mots de Giorgio Bárberi Squarotti, ne pourrait que «viser l'identification de ce rapport entre les composantes du texte et l'intention stratégique de l'auteur dans l'usage de celles-ci».⁸⁶

** Ce projet a reçu un financement du programme de recherche et d'innovation Horizon 2020 de l'Union européenne dans le cadre de la convention de subvention Marie Skłodowska-Curie n. 841844.*

⁸⁴ Ch. MAURON, *Nerval*, in ID., *Des métaphores obsédantes au mythe personnel, introduction à la Psychocritique*, Librairie José Corti, Paris 1995, p. 65. Voir aussi ID., *Psychocritique du genre comique*, José Corti, Paris 2000, p. 31.

⁸⁵ Cf. «*radici della significazione simbolica*», notre traduction (G. CACCIAVILLANI, *Le radici della significazione simbolica: Nerval-Baudelaire*, in *Il Simbolismo francese come struttura sincronica: la poetica, le strutture tematiche, i fondamenti storici: atti del convegno tenuto all'Università Cattolica di Milano dal 28 febbraio al 2 marzo 1992*, Sugarco Edizioni, Varèse 1992, p. 301).

⁸⁶ Cf. «*non può che essere rivolto all'identificazione di questo rapporto fra le componenti del testo e l'intenzione strategica che l'autore ha avuto nell'usarle*», notre traduction (G. BÀRBERI SQUAROTTI, *I miti e il sacro. Poesia del Novecento*, Luigi Pellegrini Editore, Cosence 2003, p. 32-34).