

Bohème, fugue, et rhapsodie : *La Bohème galante et les Petits châteaux de Bohème*

Nerval publie *La Bohème galante* en feuilleton dans *L'Artiste* du 1^{er} juillet au 15 décembre 1852 ; et, à la fin de cette même année, soit deux semaines plus tard, il fait paraître chez Eugène Didier (avec la date de l'année 1853), les *Petits châteaux de Bohème*, sous-titrés *Prose et poésie*.

Les deux textes sont issus d'une même matrice ; ils participent d'un même geste d'écriture ; mais, pris dans le jeu de ce constant *déplacement* qui préside à la création nervalienne, ils ne se superposent pas. De l'un à l'autre, un dessin, de vie autant que d'écriture, s'improvise, se reprend, et se médite.

Le point de départ est le même : il s'agit de répondre à une sollicitation d'Arsène Houssaye, ami du temps du Doyenné, devenu directeur de *L'Artiste* et administrateur du Théâtre-Français, qui invitait Nerval à ressusciter ses années de bohème, le contraignant de la sorte à se raconter lui-même, en l'incitant à récapituler son cheminement poétique.

La Bohème galante et les *Petits châteaux de Bohème* sont donc d'abord des œuvres de circonstance, où Nerval, en répondant à Arsène Houssaye – « Mon ami, vous me demandez si... » –, retrouve la manière dialogique qui a déjà été la sienne dans le feuilleton des *Faux Sauniers*, et qui vaut, ironiquement, comme un instrument de fuite ou d'esquive, afin que les détours, les caprices ou les zigzags conduisent à quelque but plus profond.

La ligne serpentine, toute de digressions concertantes, de *La Bohème galante*, prend l'allure, dans les *Petits châteaux de Bohème*, d'un parcours plus balisé, où, sous le couvert de la fantaisie, trois fils d'écriture s'entremêlent savamment et vibrent ensemble : – un fil historique, qui fait de la bohème le *lieu commun* d'une génération ; – un fil autobiographique, qui est pour Nerval l'occasion, moins d'un dévoilement, que d'une *fugue* perpétuelle ; – et un fil poétique, qui change la forme ancienne du prosimètre en une *rhapsodie* de vers et de prose, – Nerval cousant ensemble ses textes passés, pour chercher dans la diversité de leurs combinaisons possibles celle-là seule qui délivrerait le chiffre d'un « Destin ».

Bohème nervalienne

Arsène Houssaye, donc, invite Nerval à raconter les souvenirs de leurs communes années de bohème au temps du Doyenné.

Cet épisode de l'histoire du romantisme est connu. Le quartier du Doyenné appartient à la topographie du « vieux Paris » romantique : déjà détruit au moment où Nerval entreprend de le ressusciter poétiquement (« Notre palais est rasé. J'en ai foulé les débris l'automne passé¹ »), il était situé à l'emplacement actuel de la place du Carrousel et de la pyramide du Louvre, – non loin alors des ruines de l'église Saint-Thomas-du-Louvre et de l'hôtel de Longueville, telles qu'on peut les voir sur un tableau de Lina Jaunez exposé au salon de 1833². En 1834, Camille Rogier, bientôt rejoint par Gérard et par Arsène Houssaye, avait loué un appartement au 3 impasse du Doyenné, tout près du pied-à-terre qu'occupait Théophile Gautier, situé quant à lui, non pas impasse, mais rue du Doyenné. Abrisé « sous une aile du Louvre » (comme l'écrit Arsène Houssaye cité par

¹ *La Bohème galante*, NPI III, p. 236 ; *Petits châteaux de Bohème*, NPI III, p. 402. La démolition du quartier du Doyenné avait commencé en 1851, ce qui valut à Nerval d'être expulsé du logement qu'il occupait alors rue Saint-Thomas-du-Louvre : il reproduit l'ordre d'expulsion dans *Les Faux Sauniers*, NPI II, p. 95-96. Les travaux qui transforment le quartier du Carrousel nourrissent aussi la mélancolie de Baudelaire dans « Le Cygne » : « (La forme d'une ville / Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel) ».

² On peut voir une reproduction du tableau de Lina Jaunez, *Vues des ruines de la chapelle du Doyenné*, conservé au musée Carnavalet, dans le catalogue de l'exposition *Gérard de Nerval*, Bibliothèque historique de la ville de Paris, 1996, p. 25.

Nerval³), ce coin de Paris, chargé d'histoire, n'en ressemblait pas moins à un « coupe-gorge », si l'on en croit la description qu'en donne Balzac dans *La Cousine Bette* (1846)⁴, – bien éloignée de l'évocation bucolique que lui préfère Nerval, citant Virgile (« *Arcades ambo* »), après le *Pastor fido* de Guarini, au début de ses deux « *Bobème* ». Là, en tout cas, autour du groupe formé par Gautier, Nerval, Rogier et Houssaye, passaient artistes, poètes et journalistes. Les noms diffèrent selon les témoignages, mais l'on y voit, notamment, Pétrus Borel, Henry d'Egmont, Alphonse Esquiros, Hippolyte Lucas, Alexandre Weill, Frédéric Villot, Paul Chenavard, Roger de Beauvoir, Édouard Ourliac, Alphonse Karr, Gabriel Laviron, Victor Loubens, Prosper Marilhat, Célestin Nanteuil... Les décorations du « vieux salon du doyen », confiées aux « soins de tant de peintres, nos amis, qui sont depuis devenus célèbres⁵ », sont restées dans les mémoires : les témoignages divergent⁶ ; mais Nerval pour sa part mentionne des peintures de Rogier, Nanteuil, Wattier, Corot, Châtillon, Chassériau, Lorentz, Théodore Rousseau, et même un *Ribeira*. On y donnait « des bals, des soupers, des fêtes costumées » ; on y « jouait de vieilles comédies⁷ » ; mais on y travaillait aussi : c'est l'époque où Nerval fonde *Le Monde dramatique* et développe à qui veut l'entendre ses théories sur le théâtre nouveau (qui est aussi le plus ancien) ; où Gautier lit les premiers vers de *La Comédie de la mort* ; où l'on projette souvent des œuvres en collaboration : Nerval avec Dumas, pour *Une Reine de Saba*, qui, abandonnée de Meyerbeer, tomba bientôt « dans le troisième dessous⁸ » ; ou encore Nerval avec Gautier, pour *Les Confessions galantes de deux gentilshommes périgourdiens*, qui ne virent pas davantage le jour⁹. Dans *Aurélia*, Nerval, évoquant sa chambre à la clinique du docteur Blanche où il a rassemblé les « débris de [ses] diverses fortunes », mentionnera des restes du Doyenné sauvés des démolisseurs, avec notamment ces « panneaux de boiseries [...] couverts de peintures mythologiques exécutées par des amis aujourd'hui célèbres¹⁰ » : il dessinera ainsi le parcours d'une vie de poète, qui, des années 1830 aux années 1850, l'aura conduit, symboliquement, de la bohème à l'asile.

Au moment où Nerval écrit *La Bobème galante* et les *Petits châteaux de Bobème*, le Doyenné a fait l'objet de plusieurs témoignages rétrospectifs et réélaborations littéraires : – Il y a, bien sûr, le (très mauvais) poème d'Arsène Houssaye, que Nerval cite au début de son texte pour se conformer à la manière dialogique qu'impose la commande que lui a passée Houssaye et pour donner un équivalent textuel à la nature intrinsèquement communautaire de la bohème : ce poème remonte à

³ *La Bobème galante*, NPI III, p. 236 ; *Petits châteaux de Bobème*, NPI III, p. 401.

⁴ Balzac, *La Cousine Bette*, *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. V, 1936, p. 99-100 : « La rue et l'impasse du Doyenné, voilà les seules voies intérieures de ce pâté sombre et désert où les habitants sont probablement des fantômes, car on n'y voit jamais personne. [...] Enterrées déjà par l'exhaussement de la place, ces maisons sont enveloppées de l'ombre éternelle que projettent les hautes galeries du Louvre, noircies de ce côté par le souffle du Nord. Les ténèbres, le silence, l'air glacial, la profondeur cavernieuse du sol concourent à faire de ces maisons des espèces de cryptes, des tombeaux vivants. Lorsqu'on passe en cabriolet le long de ce demi-quartier mort, et que le regard s'engage dans la ruelle du Doyenné, l'âme a froid, l'on se demande qui peut demeurer là, ce qui doit s'y passer le soir, à l'heure où cette ruelle se change en coupe-gorge, et où les vices de Paris, enveloppés du manteau de la nuit, se donnent pleine carrière ? [...] Voici bientôt quarante ans que le Louvre crie par toutes les gueules de ces murs éventrés, de ces fenêtres béantes : Extirpez ces verrues de ma face ! On a sans doute reconnu l'utilité de ce coupe-gorge, et la nécessité de symboliser au cœur de Paris l'alliance intime de la misère et de la splendeur qui caractérise la reine des capitales. »

⁵ *La Bobème galante*, NPI III, p. 237 ; *Petits châteaux de Bobème*, NPI III, p. 402.

⁶ Voir, outre la notice très complète sur le Doyenné dans le *Dictionnaire Nerval* de Claude Pichois et Michel Brix, l'article de Michel Brix, « Le musée imaginaire de Gérard de Nerval », *French Studies*, n°52/4, 1998, p. 425-435.

⁷ *La Bobème galante*, NPI III, p. 236 ; *Petits châteaux de Bobème*, NPI III, p. 402. – Dans ses *Confessions* (1885), Houssaye insère une illustration de Camille Rogier représentant « Un déjeuner dans le salon de la rue du Doyenné » (voir une reproduction dans l'*Album Nerval* de la Pléiade, p. 75). – Nerval donna au Doyenné un bal costumé le 18 novembre 1835 : Gautier y était vêtu en costume Moyen Âge (voir le catalogue de l'exposition *Gérard de Nerval*, Bibliothèque historique de la ville de Paris, 1996, p. 27). Maurice Tourneux rapporte ce goût des bals costumés à « l'horreur de l'habit noir », caractéristique du bourgeois (*L'Âge du Romantisme. – Gérard de Nerval*, 1887, p. 4).

⁸ *Petits châteaux de Bobème*, NPI III, p. 419.

⁹ Sur ce projet, voir Michel Brix, *Nerval journaliste*, Namur, Presses Universitaires de Namur, 1986, p. 109-110.

¹⁰ *Aurélia*, NPI III, p. 742. À noter que Nerval évoque encore les décorations du Doyenné dans une lettre à Dumas du 14 novembre 1853 (NPI III, p. 823).

l'année 1840, et, au fil de ses reprises (de l'album au journal et du journal au recueil), il s'est successivement intitulé « Les Belles Amoureuses », « Le Beau Temps des poètes », et enfin « Vingt ans »¹¹ ; il faut noter que le poème comporte une allusion très directe (et peu subtile) aux amours de Nerval et de Jenny Colon, et qu'il est aussi implicitement lié à la crise de folie de 1841, puisque Houssaye l'avait republié, avec une brève notice, à la suite de l'article de Jules Janin qui, dans le *Journal des Débats* du 1^{er} mars 1841, avait révélé au public la folie de Nerval. – Il y a, par ailleurs, avant 1852, au moins deux textes de Théophile Gautier consacrés au Doyenné : le plus long, publié dans *La Revue des Deux Mondes* du 1^{er} juillet 1848, est le bel hommage funèbre que Gautier consacre au peintre orientaliste Prosper Marilhat, évoquant en commençant « la petite colonie d'artistes » et le « campement de bohèmes littéraires et pittoresques » qui se réunissaient au Doyenné¹² ; le second se trouve dans le compte rendu de la pièce de Murger et Barrière, *La Vie de Bohème*, publié dans *La Presse* le 26 novembre 1849, où Gautier met explicitement en parallèle la bohème de Murger et celle « que nous avons installée, il y a quelque quinze ans, au fond de la rue du Doyenné, ce désert en plein Carrousel, Camille Rogier, Arsène Houssaye, Gérard de Nerval, votre serviteur [écrit Gautier], et ce pauvre Ourliac, le *gracioso* de la troupe, mort de mélancolie dans les pratiques de la plus austère dévotion : un cénacle de rapins ayant l'amour de l'art et l'horreur du bourgeois ; fous, les uns de poésie, les autres de peinture ; celui-ci de musique, celui-là de philosophie ; poursuivant bravement l'idéal à travers la misère et les obstacles renaissants¹³ ».

Après la mort de Nerval, d'autres textes feront renaître les souvenirs du Doyenné, alimentant sa légende. – Il faut citer à nouveau Arsène Houssaye, qui, dans ses *Confessions* (1885), sous-titrées *Souvenirs d'un demi-siècle*, tente de se donner la part belle dans l'invention de la bohème ; il faut mentionner aussi Maurice Tourneux, dans le portrait qu'il fait de Nerval dans *L'Âge du Romantisme* (1887). Mais le texte le plus poignant, et le plus en accord avec la note funèbre sourde que Nerval fait entendre dans *La Bohème galante* et les *Petits châteaux de Bohème*, est le poème de Théophile Gautier, « Le Château du Souvenir », publié d'abord dans *Le Moniteur universel* du 30 décembre 1861, et repris dans l'édition de 1863 d'*Émaux et Camées* : il s'agit d'une évocation hallucinée des « vaillants de dix-huit cent trente », de ceux du « Petit Cénacle » et de ceux du Doyenné. Cydalise I^{re}, amie de Camille Rogier et de Gautier, y apparaît comme la figure d'un tableau qui sortirait de son cadre :

Ma main tremblante enlève un crêpe
Et je vois mon défunt amour,
Jupons bouffants, taille de guêpe,
La Cidalise en Pompadour !

Son fantôme côtoie alors celui de Nerval, reconnaissable sous le pseudonyme de Fritz, aux côtés d'un autre compagnon du « Petit Cénacle », Napoléon Thomas, surnommé Tom, – dans ce quatrain aux rimes virtuoses :

Tom, qu'un abandon scandalise,
Récite « Love's labours lost »,
Et Fritz explique à Cidalise
Le « Walpurgisnachtstraum » de Faust¹⁴.

¹¹ Le poème d'Arsène Houssaye s'est en effet d'abord intitulé « Les Belles Amoureuses » dans le collectif *Les Belles Femmes de Paris et de la Province*, 2^e série, 1840, p. 76-77 ; – puis « Le Beau Temps des poètes », dans *L'Artiste* en mars 1841 (2^e série, t. VII, p. 168), où Houssaye le republie avec une notice censée rassurer les lecteurs sur la santé de Nerval dont Janin a dévoilé la « folie » dans le *Journal des Débats* du 1^{er} mars 1841 ; – cette version est reprise la même année dans les *Poésies d'Arsène Houssaye. Les Sentiers perdus*, Masgana, 1841, p. 78-83 ; – le poème prend ensuite le titre « Vingt ans » dans les *Poésies complètes*, publiées en 1850, et rééditées en 1852 au moment où Nerval compose *La Bohème galante*. – À noter qu'un autre poème d'Arsène Houssaye, « Adieu au bois » (première publication en 1845), évoque également plusieurs des noms de ceux qui formèrent la « poétique Bohème » (*Poésies complètes*, p. 164).

¹² Théophile Gautier, *Histoire du Romantisme* suivi de *Quarante portraits romantiques*, édition d'Adrien Goetz, Paris, Gallimard, Folio classique, 2011, p. 185-215.

¹³ Théophile Gautier, *Œuvres complètes. Critique théâtrale*, tome VIII, 1849 - juin 1850, édition Patrick Berthier, Paris, Champion, 2016, p. 505-506.

¹⁴ Théophile Gautier, « Le Château du Souvenir », *Émaux et Camées*, dans *Poésies complètes*, édition Michel Brix, Paris, Bartillat, 2004, p. 545 et p. 550.

Les textes se font échos ; de telle sorte que cette intertextualité, toute carnavalesque, en augmentant les diaprures propres au texte de Nerval, signale aussi le caractère fondamentalement *littéraire* de la bohème, laquelle est, au moins autant qu'une réalité sociologique s'imposant aux jeunes gens qui entreprennent de vivre de leur plume ou de leur art, *l'effet*, toujours déjà poétique, des chroniques, biographies, récits héroï-comiques ou poèmes cénaculaires qui en content l'histoire et en façonnent la légende.

C'est dans ce contexte qu'il convient d'interroger la valeur que revêt la reprise, en 1852, par Nerval, de ce *lieu commun* qu'est donc devenue la bohème.

Pour Arsène Houssaye, les choses sont simples, et les enjeux tout pragmatiques. En bon « *impresario* des lettres », écrit Jean-Didier Wagneur¹⁵, Houssaye a vu dans la bohème un filon à exploiter et une « scie » journalistique à faire chanter. La commande qu'il passe à Nerval vient peu de temps après le succès rencontré par les *Scènes de la vie de bohème* d'Henry Murger, lesquelles ont d'abord été publiées dans *Le Corsaire-Satan* en 1845, puis adaptées à la scène en 1949, sous le titre *La Vie de Bohème*, avec le concours de Théodore Barrière, enfin reprises en volume en 1851 chez Lévy. Arsène Houssaye est d'autant mieux placé pour entretenir cet engouement du public que bien des « bohèmes », précisément, se sont rencontrés dans les colonnes de son journal, – aussi bien la génération déjà ancienne, dont il fait lui-même partie, avec Pétrus Borel, Nerval ou Gautier, – que la génération plus récente, celle de Murger, Champfleury, Privat d'Anglemont, ou encore Théodore de Banville. Entre ces deux générations, se joue une sorte de querelle de prééminence : pour les aînés, il s'agit de rappeler leur antériorité en matière de bohème, et donc d'instituer les Jeunes-France, le Petit Cénacle, ou, surtout, le Doyenné, comme des « bohèmes » par anticipation, ayant existé avant que le mot ne connaisse la vogue qui est la sienne dans les années 1840 ; pour les cadets, il s'agit de trouver dans cette filiation rétrospective une caution d'authenticité artistique, – le Doyenné faisant figure d'« Âge d'or » de la bohème selon un poncif mythologique que Nerval fait jouer avec beaucoup d'élégance au début de son texte. Arsène Houssaye, dans ses *Confessions*, énonce cette captation symbolique qu'il entend opérer sur la vogue de la bohème que Murger a instituée, quand il présente le Doyenné comme « le rendez-vous de la *première* bohème littéraire¹⁶ », rapportant en outre un dialogue entre Nerval et Murger, – celui-ci idéalisant un Doyenné qu'il n'a pas connu directement, – tandis que celui-là accueille volontiers ses nouveaux compagnons de poésie... et, en vérité, désormais, de misère :

[Murger] disait à Gérard, qui lui parlait sans cesse de notre terre promise abandonnée : « Votre bohème était l'idéal, sa sœur cadette n'est qu'une catin et ne reçoit que de la mauvaise compagnie. – Qu'importe, répliquait Gérard, puisque la mauvaise compagnie est souvent meilleure que la bonne¹⁷.

La sociologie littéraire n'a pas manqué de souligner la différence d'état entre ces deux âges de la bohème. La misère du Doyenné était en quelque sorte une misère dorée, où chacun cultivait plutôt un luxe esthète, bien décidé, comme l'écrit Houssaye, à *vivre richement quitte à mourir pauvrement*, – tout à l'inverse des principes de vie de la bourgeoisie économe¹⁸. Au contraire, la pauvreté des bohèmes de 1840 s'impose comme une réalité économique plus objectivement contraignante, signalant à la fois la « perte d'auréole » de l'écrivain-journaliste soumis au « joug du feuilletonisme », et son *aliénation* dans « la littérature industrielle¹⁹ ». L'élaboration d'une mythologie de la bohème *monnaie* en quelque sorte cette situation objective de l'écrivain, en échangeant une précarité de vie bien réelle contre un « capital symbolique » de contrebande – une « fausse monnaie » dirait Baudelaire –, qui réinscrit le *poétariat* de 1840 dans la lignée légendaire de « la tribu prophétique aux prunelles ardentes²⁰ ».

¹⁵ Jean-Didier Wagneur, « L'invention de la Bohème : entre Bohème et Bohême », dans Pascal Brisette et Anthony Glinier (dir.), *Bohème sans frontière*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 85-102.

¹⁶ Arsène Houssaye, *Les Confessions. Souvenirs d'un demi-siècle*, tome I, 1885, p. 283.

¹⁷ Arsène Houssaye, *Les Confessions. Souvenirs d'un demi-siècle*, tome III, p. 413.

¹⁸ *Ibid.*, « L'Art et la poésie », *Poésies complètes*, 1851, p. 185.

¹⁹ Sainte-Beuve, *Revue des Deux Mondes*, 1839, t. 19, p. 675-691.

²⁰ Baudelaire, « Les Bohémiens en voyage » [première publication en 1851], *Les Fleurs du mal, Œuvres complètes*, édition Claude Pichois, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1975, p. 18. – Le terme de « poétariat » se trouve chez

L'originalité de la position de Nerval tient à ce qu'il réunit ces deux bords de la bohème, selon un unique chemin de vie et d'écriture, qui, déroutant le lieu commun, n'appartient finalement qu'à lui seul.

Sollicité par Arsène Houssaye, Nerval est sans doute le mieux placé pour raviver, face à la bohème misérable d'aujourd'hui, le souvenir de la bohème artiste d'autrefois. Cette préférence s'indique dans une inflexion orthographique perceptible dans le titre même de *La Bohème galante* : sur le manuscrit, le titre était de la main d'Arsène Houssaye, qui l'avait orthographié avec un accent grave, *La Bohème galante* ; pour la publication, Nerval, corrigeant probablement sur épreuves, préfère l'accent circonflexe, *La Bohème galanté*²¹, – afin de rattacher sa propre vie de bohème à une lignée plus ancienne que la lignée immédiate de Murger : la lignée ravivée par Nodier, auteur de l'*Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux* (1830), sans rapport sans doute avec la bohème littéraire au sens étroit, mais référent exemplaire de tout « bohémianisme²² ». Le titre, *Petits châteaux de Bohême*, souligne davantage encore la dette de Nerval envers Nodier ; mais il est intéressant de remarquer que le titre de Nerval retourne comme un gant un titre que Privat d'Anglemont avait annoncé en 1848 (sans que l'annonce ne soit suivie d'effets) : *La Vie interlope. Histoire des sept bohèmes qui n'ont pas de châteaux*²³ : face à la bohème « réaliste » des années 1840, bien représentée par Privat d'Anglemont, Nerval maintient les droits de la « bohème » « fantaisiste » des années 1830, – même s'il est vrai que chez Nodier déjà, comme, à sa suite, chez Nerval, ou, plus littéralement, chez Privat, aucun « château » véritable n'est jamais à l'horizon de l'errance poétique, qu'elle soit fastueuse ou misérable.

Pour autant, Nerval n'ignore pas la face « réaliste » de la bohème, qu'il dévoile dans le feuilleton des *Nuits d'octobre*, exactement contemporain de l'élaboration et de la publication des *Petits châteaux de Bohême* : loin de la légende dorée du romantisme et loin des excentricités des jeunes gens de 1830, Nerval, explorant à son tour la « Basse-Bohème » déjà racontée par Privat d'Anglemont²⁴, met en scène une marginalité plus trouble, plus inquiétante, moins aisément « poétisable », peut-être aussi plus « politique » même si la charge insurrectionnelle qu'elle contient est alors violemment refoulée, pour vingt ans, juste à l'orée du Second Empire²⁵.

Ni tout à fait « fantaisiste », ni tout à fait « réaliste », mais oscillant entre ces deux bords opposés comme entre le rêve et la vie, la bohème nervalienne trouve *son lieu et sa formule* (dirait Rimbaud) dans les dernières lignes de *Promenades et souvenirs*. On y voit le narrateur s'abriter de la pluie dans une roulotte de saltimbanques ; écoutant chanter des jeunes filles et les regardant jouer la comédie, il songe à « Mignon et Philine dans *Wilhelm Meister* » ; un moment tenté d'élire domicile dans cette « maison errante », il reprend seul son chemin :

Jean-Claude Pinson (*Poétique, une autothéorie*, Champ Vallon, 2013), qui l'applique cependant à la situation actuelle de la poésie contemporaine. Mais le terme gagnerait beaucoup à être resitué dans le contexte de 1848, alors que Karl Marx, en exil à Paris, publie le *Manifeste du Parti communiste*.

²¹ Le manuscrit appartient au Fonds Lovenjoul de la Bibliothèque de l'Institut (D 741, f^{os} 36-43). Sur cette variante orthographique, voir, outre l'article déjà cité de Jean-Didier Wagneur, Michel Brix, « Nerval, Houssaye et *La Bohème galante* », *Revue Romane*, n°26, 1, 1991, p. 69-77.

²² Le néologisme « Bohémianisme » est de Baudelaire, *Mon cœur mis à nu, Œuvres complètes*, édition Claude Pichois, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976, t. I, p. 701 : « Glorifier le vagabondage et ce qu'on peut appeler le Bohémianisme, culte de la sensation multipliée, s'exprimant par la musique. En référer à Liszt. »

²³ L'annonce se trouve au dos du livre de Privat d'Anglemont, *La Closerie des Lilas : quadrille en prose*, Paris, Typographie de J. Frey, 1847 (nous remercions Jean-Didier Wagneur qui nous a indiqué cette piste).

²⁴ Privat d'Anglemont, « Album d'un flâneur. Une excursion en Basse-Bohème », *La Sylphide*, 30 mai 1849, – texte recueilli dans l'anthologie de Jean-Didier Wagneur et Françoise Cestor, *Les Bohèmes. 1840-1870, écrivains, journalistes, artistes*, Seyssel, Champ Vallon, 2012, p. 292-303.

²⁵ Sur la politique de Nerval, voir Jean-Nicolas Illouz, « “Tu demandes pourquoi j'ai tant de rage au cœur” : écriture et opposition, entre mythe et histoire, des *Faux Saulniers* à *Angélique* », dans Gabrielle Chamarat, Jean-Nicolas Illouz, Mireille Labouret, Bertrand Marchal, Henri Scepi, Gisèle Séginger (dir.), *Nerval : histoire et politique*, Paris, éditions Garnier, à paraître.

Pourquoi ne pas rester dans cette maison errante à défaut d'un domicile parisien ? Mais il n'est plus temps d'obéir à ces fantaisies de la verte Bohême ; et j'ai pris congé de mes hôtes, car la pluie avait cessé²⁶.

Fugue du sujet

En demandant à Nerval d'évoquer la bohème du Doyenné, Arsène Houssaye l'invitait aussi à se raconter lui-même, en sollicitant de lui quelques confidences autobiographiques.

Plus qu'aucun autre, Nerval sait à quel point les voies de l'écriture de soi sont périlleuses. D'autant qu'en ce premier âge « médiatique » de la littérature, l'homme de lettres, dans le petit monde des journaux et des théâtres, est devenu un « homme public », écrit Nerval²⁷, exposé de ce fait à toutes sortes de « biographies directes ou déguisées²⁸ », qui colportent sur son compte légendes fabuleuses ou couplets malveillants. Nerval en a fait douloureusement l'expérience quand Jules Janin déjà, Alexandre Dumas bientôt, ou encore Eugène de Mircourt ont parlé de sa maladie ou de ses excentricités : « on m'y traite en héros de roman », écrira-t-il à son père, ajoutant qu'il a bien fait de mettre à part sa « vie poétique » et sa « vie réelle²⁹ ». Dans *Promenades et souvenirs*, il analysera très lucidement le champ nouveau dans lequel se trouve objectivement situé le genre subjectif de l'autobiographie, quand l'écrivain ne peut plus se prévaloir de la solitude que réclamait Rousseau, mais quand il se sait désormais crûment exposé à la « publicité » et, en ce sens, « aliéné » dans le regard des autres :

Qu'on nous pardonne ces élans de personnalité, à nous qui vivons sous le regard de tous, et qui, glorieux ou perdus, ne pouvons plus atteindre au bénéfice de l'obscurité³⁰ !

Il est certain qu'Arsène Houssaye, en passant commande à Nerval, entend profiter de l'exposition « médiatique » dont celui-ci, malgré lui, fait l'objet. Il a d'ailleurs été lui-même l'un des premiers à faire courir quelques anecdotes « galantes », puisque, dans le poème « Vingt ans », il évoque, sans finesse, en des termes à peine voilées, les amours de Gérard et Jenny Colon³¹. L'indiscrétion circule dans les rédactions de presse ou les coulisses des théâtres, puisqu'on en trouve un écho direct sous la plume de Baudelaire, qui, dans un article du *Corsaire-Satan* du 24 novembre 1845, désigne Nerval comme « un nom bien connu de la Bohème d'alors pour ses amours de matous et d'Opéra-Comique³² », reprenant des images venues du poème d'Arsène Houssaye. Chacun ira de son couplet. De Janin à Balzac, de Mircourt à Houssaye, ou de Gautier à Hippolyte Lucas, on brodera à plaisir sur « le lit Renaissance » que Nerval avait installé au Doyenné pour y accueillir Jenny Colon, sans y dormir jamais lui-même³³. Et l'on glosera sur cette « autre reine du

²⁶ *Promenades et souvenirs*, NPI III, p. 691.

²⁷ Lettre à J.-A. Bamps, fin mars 1854, NPI III, p. 848 : « Vous savez la manière de vivre des écrivains français ; journalistes ou auteurs dramatiques, nous sommes pour ainsi dire des hommes publics [...] ».

²⁸ *Promenades et souvenirs*, NPI III, p. 686 : « N'est-on pas aussi, sans le vouloir, le sujet de biographies directes ou déguisées ? »

²⁹ Lettre à son père, 12 juin 1854, NPI III, p. 864.

³⁰ *Promenades et souvenirs*, NPI III, p. 686. Sur cette exposition « médiatique » de Nerval, voir aussi Jean-Nicolas Illouz, « Nerval et Baudelaire devant Nadar », dans *Baudelaire et Nerval : poétiques comparées*, actes du colloque international de Zürich (25-27 octobre 2007), Études réunies par Patrick Labarthe et Dagmar Wieser, avec la collaboration de Jean-Paul Avice, Paris, Honoré Champion, 2015, p. 83-102.

³¹ Il s'agit de ces vers, que Nerval reprend (sans les deux premiers) dans *La Bohème Galante* et les *Petits châteaux de Bohème* : « Et Gérard survenant s'asseyait près de nous, / Et le chat en gaieté sautait sur ses genoux. / D'où vous vient, ô Gérard ! cet air académique ? / Est-ce que les beaux yeux de l'Opéra-Comique / S'allumeraient ailleurs ? La reine de Saba, / Qui, depuis deux hivers, dans vos bras se débat, / Vous échapperait-elle ainsi qu'une chimère ? / Et Gérard répondait : "Que la femme est amère" ».

³² Baudelaire, « Comment on paie ses dettes quand on a du génie », *Le Corsaire-Satan*, 24 novembre 1845, dans *Œuvres complètes*, édition Claude Pichois, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976, t. II, p. 8.

³³ Ce lit Renaissance, qui fait partie de la « légende Nerval », est évoqué par Janin (*Journal des Débats*, 1^{er} mars 1841), par Balzac dans *Honorine* (1843), par Eugène de Mircourt (*Les Contemporains*, 1854), par Houssaye après la mort de Nerval (*L'Artiste*, 4 février 1855), par Gautier dans la préface du tome I des *Œuvres complètes* parues chez Lévy (1868), ou encore par Hippolyte Lucas (*Portraits littéraires et souvenirs*, 1890).

matin » qu'il s'agissait de « faire débiter à l'Opéra³⁴ » : « Cette autre reine de Saba, dont l'image tourmentait ses journées, c'était une charmante amie à moi, qui ne fut jamais que mon amie, c'était la rieuse aux belles dents, la chanteuse à la voix de cristal, l'artiste aux cheveux d'or. / C'était Jenny Colon³⁵ », écrit Dumas dans ses *Nouveaux Mémoires*. Bref, le texte est mis *en forme de serrure* pour que chacun se flatte d'en connaître la *clef*³⁶.

Face à ces rumeurs, légendes ou ragots, qui façonnent l'image, ou la « mythologie », de l'homme de lettres dans le champ qui est alors le sien, Nerval préfère l'esquive ironique, même s'il porte parfois quelques pointes plus directes contre Arsène Houssaye, à qui il est redevable et dont il est dépendant³⁷.

Mais l'esquive réside surtout dans la sorte de *fugue* selon laquelle Nerval entrelace la « vie poétique » et la « vie réelle », dévoilant allusivement celle-ci, pour mieux tenter de déployer symboliquement celle-là, – entre la confession autobiographique et la transposition poétique.

Dans le « Premier Château » un souvenir insiste : il s'agit du souvenir de Cydalise I^{re}, qui fut l'amie de Camille Rogier et de Théophile Gautier, et qui mourut jeune de tuberculose. Camille Rogier a laissé un portrait d'elle³⁸. Gautier en fixera le souvenir dans plusieurs sonnets, dont celui que Nerval évoque dans son récit³⁹. Un *Album amicorum* d'offrandes poétiques à Cydalise est passé en vente chez *Sotheby's* le 16 décembre 2008⁴⁰ : il contient, à côté d'un dessin de Gautier daté de 1833 représentant la jeune malade, et parmi des vers de Hugo, Gautier, et Lamartine, un poème autographe de Nerval, qui est en réalité une traduction d'Uhland, titré « La Malade », où l'agonie de la jeune fille se change en la promesse de sa résurrection : « Adieu le monde, adieu ! / Maman, ces sons étranges / C'est le concert des anges / qui m'appellent à Dieu ! » Le thème funèbre attaché à la jeune fille est présent en outre dans « Vingt ans » d'Arsène Houssaye, qui le développera plus tard, en un long récit d'un pathétique tout conventionnel, dans ses *Confessions*. Nerval quant à lui ne dit presque rien de Cydalise et de sa mort. Mais la prégnance de ce deuil s'indique *obliquement* dans son texte, – si l'on s'avise que le poème « La Malade », jadis offert à Cydalise, et maintenant titré « La Sérénade (d'Uhland) », referme le recueil des *Petits châteaux de Bobême*. Entretemps, la figure féminine, sans rien perdre de son incarnation passagère, a revêtu une généralité plus grande dans l'odelette « Les Cydalises » : « Où sont nos amoureuses ? Elles sont au tombeau : Elles sont plus heureuses / Dans un séjour plus beau⁴¹ ! » Le nom de « Cydalise », d'abord emprunté au nom des jeunes premières dans les pièces du XVIII^e siècle, y désigne toute femme « aimée et perdue », comme le nom d'« Aurélia »⁴², entrant ainsi dans une cryptonymie poétique, reprise à la lyrique

³⁴ *La Bobême galante*, NPI III, p. 238 ; *Petits châteaux de Bobême*, NPI III, p. 403.

³⁵ Alexandre Dumas, *Nouveaux Mémoires*, texte publié dans *Le Soleil*, 4 avril 1866, – dans Alexandre Dumas, *Sur Gérard de Nerval – Nouveaux Mémoires*, préface de Claude Schopp, Éditions Complexe, 1990, p. 60.

³⁶ Cf. Julien Gracq, *Lettrines*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1995, p. 161 : « Que dire à ces gens qui, croyant posséder une clé, n'ont de cesse qu'ils aient disposé votre œuvre en forme de serrure ? »

³⁷ Sur les pointes subtiles que Nerval porte contre Houssaye, voir Michel Brix, « Nerval, Houssaye et *La Bobême galante* », *revue Romane*, n°26, 1, 1991, p. 69-77.

³⁸ On peut voir une reproduction de ce dessin dans le catalogue de l'exposition *Gérard de Nerval*, Bibliothèque historique de la ville de Paris, 1996, p. 27.

³⁹ *La Bobême galante*, NPI III, p. 238 ; *La Bobême galante*, NPI III, p. 403. Le poème de Gautier en question est le poème intitulé « Sonnet » que Gautier reprendra en 1838 dans *La Comédie de la mort* (*Œuvres poétiques complètes*, édition Michel Brix, Paris, Bartillat, 2004, p. 316).

⁴⁰ Cet *Album amicorum*, en partie visible dans le catalogue de *Sotheby's* 2017 que nous a communiqué Jean-Didier Wagneur (« Books, manuscripts, and photo books », 16 décembre 2008), est analysé par Corinne Bayle, « Gautier, Nerval, et les Cydalises. Figurations de la poésie, entre image et voix », dans *Gautier et Nerval : Collaborations, solidarités, différences*, Dossier dirigé par Anne Geisler-Szmulewicz et Sarga Moussa, *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n°38, 2016, p. 47-62.

⁴¹ *La Bobême galante*, NPI III, p. 270 ; *Petits châteaux de Bobême*, NPI III, p. 417-418. Recueilli dans les « Odelettes », le poème « Les Cydalises » ne date pourtant pas des années 1830, mais est sans doute composé pour les deux « *Bobême* » de 1852, – signe que Nerval donne un sens rétrospectif à ses œuvres de jeunesse en accentuant la note funèbre qui émerge après-coup.

⁴² *Aurélia*, NPI III, p. 696-697 : « Une dame que j'avais aimée longtemps et que j'appellerai du nom d'Aurélia était perdue pour moi ».

courtoise, mais proprement nervalienne. Si donc il y a bien une manière autobiographique chez Nerval – lui qui est parmi les très rares écrivains à s’impliquer aussi entièrement dans son œuvre⁴³ –, celle-ci, évitant toute forme de *pathos* narratif, réside, moins dans ce qui est dit explicitement, que dans *l’agencement* des textes, qui donne au recueil une valeur intime, peut-être perceptible seulement à Nerval, mais nullement cachée pour autant, – évidente et mystérieuse à la fois. Une telle disposition formelle signale en outre que la vérité du sujet se loge dans l’oscillation que Nerval instaure entre le « je » autobiographique et le « je » lyrique, lesquels ne se confondent pas, mais se répondent et se correspondent, dans la forme hybride du prosimètre.

Ce *tremblé* entre lyrisme et autobiographie est perceptible encore quand il s’agit d’évoquer Jenny Colon. Dans la partie narrative du « Premier Château », Nerval ne dit rien de plus que ce que chacun connaît déjà : Jenny, jamais nommée directement, est celle pour laquelle il projette, avec Dumas, d’écrire une *Reine de Saba*, qui la ferait débiter à l’Opéra-Comique. Pourtant, tout comme Aurélie dans *Sylvie*, l’actrice semble n’exister qu’à travers les masques qu’elle doit incarner au théâtre. La manière dont la Reine de Saba est désignée est d’ailleurs singulièrement instable, comme si le nom, tel un masque, se ressentait de l’absence en lui d’une identité assignable : « reine de Saba » – et non pas « du Sabbat » comme l’a écrit Houssaye dans un lapsus qui change de surcroît la reine en sorcière⁴⁴ –, elle est encore « la fille des Hémiarites », telle qu’elle apparut à Salomon, et telle qu’elle est représentée dans un tableau de Charles Gleyre, lequel vaut pour Nerval, raconte Arsène Houssaye, comme le souvenir d’une « vie antérieure »⁴⁵ ; mais elle est aussi « la reine du matin » ; ou encore « l’immortelle Balkis »⁴⁶. Dans tous les cas, elle est un « fantôme » qu’il s’agit de faire coïncider avec une « image », en réunissant « dans un trait de flamme », écrit Nerval, « les deux moitiés de mon double amour⁴⁷ », – l’idéal et la réalité, comme dans *Sylvie*, – le rêve et la vie, comme dans *Aurélia*, – ou encore « les deux rendez-vous », selon le premier titre que Nerval avait d’abord donné à *Corilla*, – qu’il insère dans le « Second » de ses *Châteaux de Bobême*. C’est seulement dans la brève partie narrative qui ouvre le « Troisième Château » que Nerval confie, en à peine deux lignes, le nœud d’un drame intime, autour duquel vont bientôt tourner *Pandora* et *Aurélia* :

Ma cydalise, à moi, perdue, à jamais perdue !... Une longue histoire, qui s’est dénouée dans un pays du Nord, — et qui ressemble à tant d’autres⁴⁸ !

Ce « pays du Nord » est la Belgique, où, à Bruxelles lors de l’hiver 1840, Nerval revoit, en même temps que Jenny Colon, Marie Pleyel. Cette rencontre nourrit le rêve d’un roman impossible qui relaterait « l’histoire d’un cœur épris de deux amours simultanés⁴⁹ » ; elle attend sa relève dans le mythe : « Je n’ai revu la Pandora que l’année suivante, dans une froide capitale du Nord⁵⁰ » ; elle attend son élucidation dans le rêve : « Ce fut en 1840 que commença pour moi cette – *Vita nuova*. Je me trouvais à Bruxelles [...] », lit-on dans la première version d’*Aurélia*⁵¹, – avant que, dans la version finale, le narrateur choisisse de voir dans la rencontre des deux femmes à Bruxelles, dont

⁴³ « Je suis du nombre des écrivains dont la vie tient intimement aux ouvrages qui les ont fait connaître », écrit Nerval dans *Promenades et souvenirs* (NPI III, p. 686).

⁴⁴ *La Bobême galante*, NPI III, p. 240 ; *Petits châteaux de Bobême*, NPI III, p. 406.

⁴⁵ Le tableau de Charles Gleyre, dont le nom (mal orthographié par Nerval) est indiqué dans *La Bobême galante* (NPI III, p. 241) s’intitule *Entrée de la reine de Saba à Jérusalem* (1838-1839). On peut en voir une reproduction dans le catalogue de l’exposition *Gérard de Nerval*, Bibliothèque de la ville de Paris, 1996, p. 27. Arsène Houssaye, sans ses *Confessions*, rapporte l’anecdote suivante : « Si Gérard eût choisi sa patrie et son siècle, il serait né en Grèce au temps d’Hélène ou en Syrie, au temps où la reine de Saba venait, comme une épouse du soleil, rayonner à la cour de Salomon. Gleyre avait une belle et lumineuse esquisse de l’entrée à Jérusalem de la reine de Saba. Quand Gérard de Nerval a vu cette esquisse, il s’est écrié : “Ah ! je m’en souviens.” » (*Confessions. Souvenirs d’un demi-siècle*, Dentu, 1885, t. I, p. 323).

⁴⁶ Sur la Reine de Saba chez Nerval, voir Aurélia Hetzel, *La Reine de Saba : des traditions au mythe littéraire*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

⁴⁷ *La Bobême galante*, NPI III, p. 241-242 ; *Petits châteaux de Bobême*, NPI III, p. 438.

⁴⁸ *Petits châteaux de Bobême*, NPI III, p. 438.

⁴⁹ *Sylvie*, NPI III, p. 564.

⁵⁰ *Pandora*, NPI III, p. 663.

⁵¹ NPI III, p. 751.

l'une est « l'amour-écran » de l'autre, le signe, compréhensible par lui seul, de quelque « pardon du passé⁵² ».

Dans les *Petits châteaux de Bobême*, l'histoire, à peine énoncée, est suspendue, comme réservée, selon un geste de discrétion que l'on trouve souvent dans l'écriture nervalienne. Comme celle de « tant d'autres », cette histoire est une histoire « d'amour et de mort », – la plus ordinaire qui soit, en même temps que la seule fondatrice de l'expérience poétique dans son exigence la plus haute. Son sens, infiniment personnel (c'est-à-dire *romantique*), se joue *entre* un récit autobiographique, que Nerval esquive ou retient, et une élaboration symbolique, qui décline la vie du poète en trois âges, selon une progression en trois châteaux. Il se joue aussi *entre* la prose et la poésie, entre le « je » autobiographique et le « je » lyrique », dans le battement qu'institue la forme renouvelée du prosimètre.

Rhapsodie de vers et de prose

Plutôt en effet que de se raconter directement dans une autobiographie qui corrigerait les histoires plus ou moins romancées que l'on fait courir sur son compte, – plutôt, aussi, que de se dire dans un « volume de poésies » où l'auteur trahirait « ses plus intimes émotions⁵³ » sous le voile de l'énonciation lyrique parant le « je » d'images fabuleuses, Nerval, dans les *Petits châteaux de Bobême*, choisit, plus impersonnellement en quelque sorte⁵⁴, de composer une anthologie de ses poèmes, insérée à la fois dans un discours et dans un récit, afin que la vie – une *vie de poète* en vérité – s'apparaisse *prismatiquement*, toujours déjà réfléchi dans le jeu déformant et pourtant seul véridique de la littérature : il en résulte des « petits mémoires littéraires⁵⁵ », qui mêlent non seulement tous les genres – récit, poésie, théâtre⁵⁶ –, mais aussi trois niveaux dans l'instance énonciative : un « je » narrateur qui conte ses souvenirs, un je « lyrique » qui s'énonce poétiquement en se multipliant dans le miroir des fables, et un je « critique » qui évalue rétrospectivement son cheminement poétique, – selon une tripartition qui présidait déjà à la *Vita nuova* de Dante, modèle exemplaire du prosimètre, sur la trame de laquelle s'écrira bientôt *Aurélia*⁵⁷.

Dans ce cheminement qui a conduit le poète à devenir « un humble prosateur⁵⁸ », la forme du prosimètre trahit, contradictoirement, un retour intempestif de la poésie, qui *résiste* à sa « tombée⁵⁹ » dans la prose⁶⁰. Nerval recueille, et en ce sens conserve, quelques-uns de ses vers anciens, odelettes

⁵² *Aurélia*, NPI III, p. 697.

⁵³ *Promenades et souvenirs*, NPI III, p. 686.

⁵⁴ Sur la tentation de l'impersonnalité dans le lyrisme « moderne », voir Aurélie Foglia, « Nerval ou la chimère du moi », *Revue Nerval*, n°1, 2017, p. 59-76.

⁵⁵ *Petits châteaux de Bobême*, NPI III, p. 418.

⁵⁶ Le mélange des genres est un principe de la révolution romantique, et Nerval le réaffirme souvent avec force : « La division absolue des genres est une convention tout académique qui, au point de vue où nous en sommes venus, ne supporte guère l'examen » (*La Presse*, 23 septembre 1850, NPI II, p. 1192). Sur l'hybridation générique des recueils de Nerval, voir Jean-Nicolas 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 avec la participation de Jean-Luc Steinmetz, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 9-24.

⁵⁷ Sur Nerval et Dante, et sur la réécriture de la *Vita nuova* dans *Aurélia*, voir Jean-Nicolas Illouz, « “Un mille-pattes romantique” : *Aurélia* de Gérard de Nerval ou le Livre et la Vie », *Romantisme*, n° 161, 2013, p. 73-86 ; article repris dans Nerval, *Œuvres complètes*, tome XIII, *Aurélia*, édition de Jean-Nicolas Illouz, Paris, Classiques Garnier, Bibliothèque du XIX^e siècle, 2013, p. 7-25.

⁵⁸ *La Bobême galante*, NPI III, p. 235 ; *Petits châteaux de Bobême*, NPI III, p. 399.

⁵⁹ *Petits châteaux de Bobême*, NPI III, p. 418.

⁶⁰ Sur le prosimètre que forment les *Petits châteaux de Bobême*, voir Jean-Nicolas Illouz, « Nerval, entre vers et prose », dans *Crise de Prose*, Jean-Nicolas Illouz et Jacques Neefs (dir.), Saint-Denis, PUV, 2002, p. 73-88 ; Lieven D'Hulst, « Fonction de la citation poétique dans *La Bobême galante* et *Petits châteaux de Bobême* de Nerval », dans *Aux origines du poème en prose français (1750-1850)*, Nathalie Vincent-Munnia, Simone Bernard-Griffiths et Robert Pickering (dir.), Paris, Champion, 2003, p. 416-429 ; Marie Frisson, « *Petits châteaux de Bobême. Prose et poésie* de Gérard de Nerval : un prosimètre fantaisiste ? », *Fabula / Les colloques, Générations fantaisistes (1820-1939)* : www.fabula.org/colloques/document2615.php.

ou poèmes « opéradiques » (dirait Rimbaud) dispersés, avec ses projets de théâtre, dans les travaux et les jours de la bohème d'antan ; et il esquisse, pour ceux de ses poèmes nés « dans la fièvre et dans l'insomnie⁶¹ », un premier agencement en *laisse*, qui conduira au dévoilement des *Chimères*, – lesquelles seront annexées au recueil des *Filles du feu* avec ce même *contretemps* qui maintient jusque dans la prose – serait-ce comme une « dernière folie⁶² » – les droits de la poésie.

Comme l'a montré Jean-Luc Steinmetz⁶³, les poèmes tirent leur sens des *combinaisons*, multiples et changeantes, dans lesquelles ils sont pris, – les « châteaux » de Nerval (comme les « saisons » de Rimbaud) valant comme autant de « demeures d'écriture », précaires autant que fastueuses. Tout se passe comme si Nerval disposait ses textes comme on tirerait des cartes afin d'y déchiffrer un « Destin⁶⁴ ». Certaines cartes parlent plus clairement que d'autres : ainsi, par exemple, le poème « Fantaisie » dont les principaux motifs – le château, la dame, la chanson –, en remontant, en abyme, le titre des *Châteaux de Bohême*, continueront ensuite leur migration dans la prose. Mais c'est la séquence que Nerval intitule « Mysticisme » qui prend une valeur particulière du fait de son rapport aux futures *Chimères* : on y lit « Le Christ aux Oliviers », « Daphné », « Vers dorés », dont le regroupement signale que quelque chose de la folie (depuis la crise de 1841) est désormais partie prenante de l'expérience poétique, tandis que la disposition des poèmes donne au chagrin sentimental, énoncé d'abord très elliptiquement en prose, une dimension nouvelle, le projetant, selon un langage symbolique, dans le domaine mystique, quand la perte de la femme aimée – dont le nom se cache maintenant sous celui de « Daphné⁶⁵ » – est éprouvée comme un retrait du divin hors du monde (d'où la « nuit mystique » narrée dans le « Christ aux Oliviers ») ou, inversement, comme sa diffusion dans la nature entière (d'où la sagesse panthéiste proférée dans « Vers dorées »). Le parcours qui s'écrit ainsi – du « désespoir » à la « résignation⁶⁶ » – dans une série de sonnets encore fragmentaire au regard aussi bien des poèmes du manuscrit Dumesnil de Gramont de 1841 que des futures *Chimères* de 1854 – préfigure le parcours initiatique qui sera, en prose, celui d'*Aurélia* ; mais le sens, peut-être incertain pour Nerval lui-même (tant le poème excède toute intention d'auteur), est aussi fulgurant qu'hypothétique, tremblant entre sens et non-sens, intermittent, – d'autant que Nerval choisit d'arrêter le petit recueil qu'il vient de composer sans tenir compte de la chronologie de ses textes, sur les vers beaucoup plus légers de la section intitulée « Lyrisme », – écartant de la sorte l'éthos du poète fou ou inspiré, pour lui préférer le « rythme sautillant⁶⁷ » de quelques vers d'opéra, plus en accord avec l'éthos du poète-bohème qu'il a fixé au début du recueil.

La forme du prosimètre exige en outre que les vers ainsi recueillis soient insérés dans un récit et fassent l'objet d'un commentaire, qui en contera et en expliquerait le sens, « si la chose était possible⁶⁸ ». Le modèle le plus illustre de cette forme est, nous l'avons dit, la *Vita nuova*, dont l'un de ses traducteurs, Delécluze, soulignait la triple dimension tout à la fois « narrative, poétique et philosophique⁶⁹ ». Nerval reprend ce modèle et fait jouer la même tripartition énonciative : – un récit de souvenirs, ceux du Doyenné, et, plus allusivement, ceux d'une histoire d'amour perdu ; – des poèmes : odelettes, sonnets mystiques, ou vers d'opéra ; – une réflexion critique enfin, présente dans les *Petits châteaux de Bohême*, mais plus appuyée dans *La Bohême galante* qui comportait des

⁶¹ *Petits châteaux de Bohême*, NPI III, p. 438.

⁶² Préface aux *Filles du feu*, NPI III, p. 458.

⁶³ Voir Jean-Luc Steinmetz, « La non-révélation des *Chimères* », dans *Gérard de Nerval et l'esthétique de la modernité*, Paris, Hermann, 2010, p. 19-32 ; ainsi que « Le dispositif des *Chimères* », dans Nerval, *Œuvres complètes*, tome XI, *Les Filles du feu*, édition de Jean-Nicolas Illouz avec la participation de Jean-Luc Steinmetz, Paris, éditions Garnier, 2015, p. 25-42.

⁶⁴ Rappelons que « Le Destin » est le premier titre du sonnet « El Desdichado » sur le manuscrit Éluard.

⁶⁵ « Daphné » deviendra « Delfica » dans *Les Filles du feu* ; mais le sonnet est aussi relié, par ses quatrains, au poème dédié « À J—y Colonna » (sur le manuscrit Dumesnil de Gramont), dont le titre-dédicace laisse encore percevoir le nom, italianisé, de Jenny Colon.

⁶⁶ *Petits châteaux de Bohême*, NPI III, p. 438.

⁶⁷ *Petits châteaux de Bohême*, NPI III, p. 438.

⁶⁸ Préface aux *Filles du feu*, NPI III, p. 458.

⁶⁹ Dante, *La Divine Comédie*, précédée de *La Vie nouvelle*, traduite par J. Delécluze, Charpentier, 1841, p. 1.

digressions sur des questions d'esthétique portant sur les poètes du XVI^e siècle, sur Richard Wagner, ou encore sur les chansons du Valois. Cependant, entre le récit, les poèmes, et la réflexion critique, l'alliage n'est plus aussi *pur* que dans le prosimètre médiéval. Les trois fils – narratif, poétique et critique – s'enroulent plutôt en *tresse*, dans une rhapsodie de vers et de prose, laquelle engendre un texte relevant plus du « rapiécage » bigarré que de l'organisation clairement hiérarchisée qui, chez Dante, échelonnait les quatre sens – littéral, allégorique, tropologique, anagogique – que l'écriture poétique reprenait à la tradition de l'exégèse biblique. La manière rhapsodique de Nerval a donc à voir avec la « fantaisie » romantique, d'autant que le mélange, tout carnavalesque, que Nerval accomplit au fil de son « vagabondage poétique⁷⁰ » emprunte autant au modèle « sublime » de Dante qu'au modèle « grotesque » de Chapelle et Bachaumont, en passant par quelques autres formes ironiques d'hybridation générique, comme le *Wilhelm Meister* de Goethe ou comme les *Tableaux de voyage* de Heine⁷¹. Mais le jeu que Nerval insinue entre les trois modes énonciatifs du prosimètre indique que l'expérience poétique dans ce qu'elle a de plus élevé – quand la lyrique amoureuse rejoint la lyrique sacrée – ne se laisse plus aussi simplement raconter ni aussi simplement expliquer, tandis que la part secrète d'une vie éprouvée par le deuil et par la folie demeure intraduisible dans le langage de la raison.

Si le prosimètre fantaisiste qu'expérimente Nerval a donc encore à voir avec le romantisme de la jeunesse que ravivait le « Premier Château », et si, en ce sens, la forme inventée par Nerval se tient à l'écart de la forme poétique que Baudelaire donnera bientôt à la prose, c'est dans la relative *discordance* entre poésie, récit et discours, que s'indique, ici, le statut *moderne* de la littérature, – quand l'énigme qu'encrypte le poème, et à laquelle le poète suspend sa vie, est devenue à la fois inénarrable et inexplicable, – non communicable, sinon symboliquement (à qui saurait encore l'entendre), au sein d'un texte qui demeure cependant adressé (désespérément) « à un ami ».

Jean-Nicolas ILLOUZ

Université Paris VIII

Équipe de recherche « Littérature, histoires, esthétique »

⁷⁰ *La Bohème galante*, NPI III, p. 309.

⁷¹ Le *Voyage* de Chapelle et Bachaumont, publié en 1663, lance la vogue du récit de voyage humoristique, mêlant vers et prose ; Nodier, qui voit dans ce « badinage » « un monument », en a préfacé une réédition en 1825 ; Nerval évoque cet ouvrage dans un article du *Messageur*, 18 septembre 1838 (NPI III, p. 454). Dans ce même article, qui dresse un panorama de la littérature de voyage, Nerval mentionne également les *Reisebilder* de Heine qui sont aussi une forme hybride, mêlant récit et poésie. Quant au *Wilhelm Meister* de Goethe, il contient la « Chanson de Mignon », qui donne son rythme à « Delfica » dans *Les Filles du feu*, c'est-à-dire « Daphné » dans les *Petits châteaux de Bohême*.