

Zeitschrift: Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Herausgeber: Association suisse de littérature générale et comparée

Band: - (2007)

Heft: 38: Literarische Landschaftsbilder = Images littéraires du paysage = Immagini letterarie del paesaggio = Images of literary landscapes

Artikel: Au pays de Sylvain : la mythologie de l'espace selon Gérard de Nerval

Autor: Häfner, Ralph

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1006445>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 13.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Ralph Häfner

Au pays de Sylvain

La mythologie de l'espace selon Gérard de Nerval

Le “Voyage à Cythère”

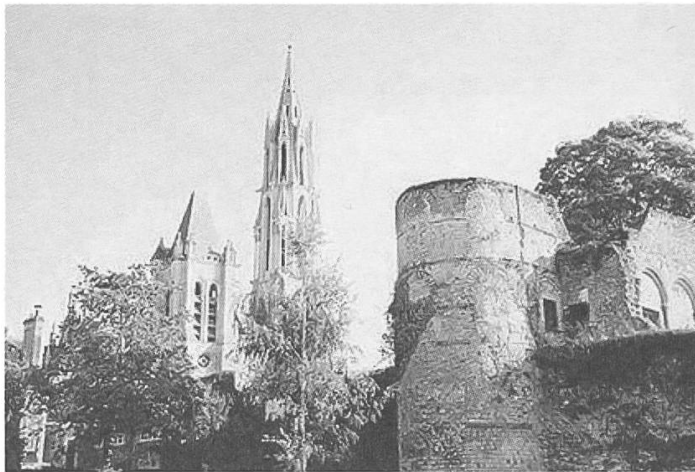
Gérard de Nerval¹ était fasciné par le paysage aux confins de l'Île-de-France, du Valois et de la Picardie. Ayant été élevé au château de son oncle, à Mortefontaine, il y retrouvait en partie son pays natal dont il dira plus tard qu'il y tenait par une certaine fatalité. Dans les fragments du roman *Les Faux Sauniers*, le narrateur-voyageur – derrière lequel on reconnaît Nerval lui-même –, arrivé à Senlis, le jour des Morts, s'aperçoit de ce qu'il appelle “ce culte éternel des souvenirs” qu'il porte à sa “terre maternelle”. C'est

1 On se référera notamment aux ouvrages suivants: Frank Paul Bowman, *Gérard de Nerval. La conquête de soi par l'écriture*, Orléans, Paradigme, 1997; Michel Brix, *Les Déesses absentes. Vérité et simulacre dans l'œuvre de Gérard de Nerval*. Préface de Max Milner, Paris, Klincksieck, 1997; id., *Le romantisme français. Esthétique platonicienne et modernité littéraire*, Louvain, Peeters, Paris, Société des études classiques, 1999; Françoise Chenet-Faugerat, “Géographie chimérique de Nerval”, *Gérard de Nerval. Les Filles du Feu, Aurélia, “Soleil noir”, Actes du Colloque d'Agrégation des 28 et 29 novembre 1997*, éd. par José-Luis Diaz, Paris, SEDES, 1997, pp. 81–90; Charles Dédéyan, *Gérard de Nerval et l'Allemagne*, Paris, Société d'enseignement supérieur, 1957; Jean-Nicolas Illouz, *Nerval. Le “rêveur en prose”. Imaginaire et écriture*, Paris, PUF, 1997; Michel Jeanneret, *La lettre perdue. Écriture et folie dans l'œuvre de Nerval*, Paris, Flammarion, 1978; Hans Peter Lund, “Distance de la poésie. Heine, Nerval et Gautier en 1848”, *Orbis Litterarum* 38, 1983, pp. 24–40; Claude Pichois et Michel Brix, *Gérard de Nerval*, Paris, Fayard, 1995; Jean Richer, *Nerval. Expérience et création*, Paris, Hachette, 1963; id., *Nerval au royaume des archétypes. “Octavie”, “Sylvie”, “Aurélia”, (“Archives des lettres modernes” vol. 130)*, Paris, Lettres modernes, 1971; Meryl Tyers, *Critical Fictions. Nerval's Les Illuminés*, Oxford, Legenda, 1998.

alors qu'il construit – pour ainsi dire – une image très complète d'un paysage d'automne dont les détails déclenchent des souvenirs bien précis. Plus encore, à travers toute une gamme de couleurs l'ensemble de ses observations déploie une mythologie de l'espace qui sera désormais déterminé par le souvenir du temps perdu. Nerval écrit ainsi:

Ceux qui ne sont pas chasseurs ne comprennent point assez la beauté des paysages d'automne. – En ce moment, malgré la brume du matin, nous apercevons des tableaux dignes des grands maîtres flamands. Dans les châteaux et dans les musées, on retrouve encore l'esprit des peintres du Nord. Toujours des points de vue aux *teintes roses ou bleuâtres* dans le ciel, aux arbres à demi effeuillés, – avec des champs dans le lointain ou sur le premier plan des scènes champêtres.²

Au cours d'une "méditation distraite" sur le paysage, le vécu se transforme en réminiscence d'un pays pittoresque qui semble être bien présent, mais qui n'existe pourtant plus que dans l'imagination de l'observateur. D'une certaine manière, l'observateur devient un artiste qui recompose la réalité. Quant aux couleurs – Nerval évoque les "teintes roses ou bleuâtres" du ciel – elles remplissent la fonction de motif au sens strictement musical, motif que l'auteur va développer plus tard. Comme un chimiste, il découvre dans la présence des faits, les éléments et les liens d'un ensemble de données depuis longtemps dissolues ou "dispersées".



Pourtant, la fuite du vécu lui fait particulièrement horreur dans la mesure où la réalité qui n'est plus se perd dans le gouffre d'un avenir qui n'est pas encore. À la différence de l'artiste, le voyageur se trouve entre ces deux états de conscience extrêmes.

2 Gérard de Nerval, "Les Faux Saulniers", *Œuvres complètes*, éd. par Jean Guillaume et Claude Pichois, vol. II, Paris, Gallimard, 1984, p. 55 (c'est moi qui souligne).

C'est pour cela qu'il s'aperçoit bientôt qu'il n'a littéralement rien à chercher dans ces contrées auxquelles il avait l'illusion d'appartenir. La réalité, pour lui, s'est perdue dans l'oubli, et c'est ainsi qu'il se raccroche aux débris d'une civilisation qui n'offre plus de consistance. Seule la matière brute a survécu, sans mémoire ni souvenir, comme Nerval nous donne à entendre en citant un vers de Ronsard: "La matière demeure et la forme se perd!" Pour Nerval, donc, c'est l'œuvre d'art qui rendra désormais le vécu en lui donnant une forme persistante et consistante. Le paysage, lui, ressemble au tableau d'un peintre de l'école flamande. Nerval superpose à la réalité des faits la réalité de ses illusions, lesquelles lui donne l'impression d'une intentionnalité inhérente à l'ensemble de ses aperceptions. C'est ce qui se passe juste après le passage cité:

Le voyage à Cythère de Watteau a été conçu dans les brumes transparentes et colorées de ce pays. C'est une Cythère calquée sur un îlot de ces étangs créés par les débordements de l'Oise et de l'Aisne, – ces rivières si calmes et si paisibles en été.³

La description d'un paysage d'automne près de Senlis, si simple et si 'naturaliste' de prime abord, nous donne l'occasion d'observer un procédé cher à Nerval que j'appellerai ici la mythologie de l'espace. Le paysage se transforme en une image capable d'offrir tout le plaisir d'une vie qui n'avait peut-être jamais existé. À travers le tableau d'Antoine Watteau, "L'Embarquement pour l'île de Cythère", probablement conçu dans le Valois, le paysage du pays natal de Nerval devient une image rappelant des souvenirs lointains non seulement des œuvres des "peintres du Nord" mais aussi de la civilisation méditerranéenne. Il s'agit donc d'un dédoublement qui s'opère dans la perception de l'observateur: "C'est comme un manuscrit palimpseste dont on fait reparaître les lignes par des procédés chimiques."⁴ Toutes les observations du voyageur font preuve de ce procédé chimique. Le moindre geste fait apparaître la présence d'une civilisation fort reculée: "Les petites filles – écrit-il – se levèrent de l'escalier et dansèrent

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 57.

une danse singulière qui m’a rappelé celle des filles grecques dans les îles.”⁵

Le manichéisme, principe de la réalité apparente

Par ailleurs, cette mythologie de l’espace implique en même temps une mythologie du temps. Le rapprochement avec le “Voyage à Cythère” de Watteau transporte l’observateur dans les siècles passés; il le ramène successivement à l’époque de Catherine de Médicis et de Louis XIV. Ainsi Nerval interprète les gestes, les danses et la musique des jeunes filles observées à Senlis comme une habitude d’“autrefois”, un état de vie civilisée qui s’est conservé à travers les siècles, en nous rassurant:

La musique, dans cette contrée, n’a pas été gâtée par l’imitation des opéras parisiens, des romances de salon ou des mélodies exécutées par les orgues. On en est encore, à Senlis, à la musique du XVI^e siècle, conservée traditionnellement depuis les Médicis. L’époque de Louis XIV a aussi laissé des traces. Il y a, dans les souvenirs des filles de la campagne, des complaintes – d’un mauvais goût ravissant. On trouve là des restes de morceaux d’opéras, du XVI^e siècle, peut-être, – ou d’oratorios du XVII^e.⁶

Par rapport à la superposition des civilisations successives, la nature est pourtant d’un caractère ambigu. Le paysage est une écriture palimpseste qui cache sous le lierre – emblème de l’oubli et de la mort – le souvenir d’une civilisation antérieure qui vient s’opposer à l’époque de Nerval ou à la civilisation moderne tout court. Disons plus exactement: en voyageant, Nerval est en quête de la source primitive de la réalité de laquelle surgit l’apparence ambiguë des choses. Cette ambiguïté consiste en la présence de la civilisation romaine au milieu d’une civilisation issue de la tradition franque et donc *opposée* en quelque sorte à celle-là. Pour Nerval, le paysage qu’il visite est précisément témoin d’une opposition ou d’un combat à l’issue incertaine entre deux principes contraires, entre la civilisation gallo-romaine, d’une part, et la civilisation franque, de l’autre, un combat qui unit et sépare en même temps l’Occident et l’Orient, opposition qui met en jeu les

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 58.

relations intimes entre l'ancien paganisme et le christianisme. À travers un paysage pittoresque Nerval fait surgir l'antagonisme décidément manichéen qu'il a lui-même vécu et qui l'a finalement déchiré.

Le récit d'inspiration autobiographique *Les Faux Saulniers* est beaucoup moins connu que les œuvres plus tardives de Nerval. En proposant une relecture de ce texte, on entend souligner le fait qu'il marque bien un point décisif dans l'évolution intellectuelle de l'auteur. Il s'agit d'une source d'où surgiront successivement les autres récits des dernières années de sa vie. Rappelons que *Les Faux Saulniers*, resté inachevé, raconte le voyage humoristique d'un narrateur en quête de documents relatifs à la vie d'un certain abbé de Bucquoy qui aurait existé au XVII^e siècle. La recherche d'un livre portant sur l'histoire de cet abbé bizarre donne au narrateur beaucoup d'occasions de digresser de son sujet principal. En fait, au cours de la lecture, les digressions deviennent le sujet proprement dit du roman. Toutefois il faut distinguer deux niveaux de narration bien différents: 1/ la référence permanente à la réalité banale à laquelle le narrateur est confronté: en faisant une recherche historique, l'auteur du récit se joue de la censure contemporaine ne permettant plus la publication de romans, voire de romans historiques; 2/ la référence, aussi constante, à une réalité imaginaire: comme le lierre couvrant les monuments d'une ancienne civilisation, la relation des faits historiques, d'ailleurs souvent ambigus ou mal attestés, vient se superposer au récit du voyage.

Tout en s'inscrivant dans la tradition de Laurence Sterne, de Jean Paul Richter et d'E.T.A. Hoffmann, le récit *Les Faux Saulniers* est pourtant plus qu'un simple jeu littéraire. Il s'agit plutôt d'une recherche des limites qui sépare la réalité apparente de la fiction; plus encore, le récit présente une exploration du principe d'identité tant personnelle que civilisatrice. Au cours de la narration, le personnage de l'abbé portant le nom de Bucquoy prend l'allure d'un véritable fantôme issu d'un "récit fantastique",⁷ genre assez cher aux contemporains de Nerval. En passant en revue les documents concernant la vie d'un abbé porteur du nom de Bucquoy, notre prétendu historien se demande: "Serait-ce un faux Bucquoy, – qui se

7 Cf. *ibid.*, p. 19.

serait fait passer pour l'autre ... dans un but qu'il est bien difficile aujourd'hui d'apprécier?"⁸ Selon d'autres documents l'abbé de Bucquoy appartiendrait à la famille de Longueval, ce qui donne au narrateur l'occasion d'intercaler l' "histoire charmante d'amour" d'Angélique de Longueval qui "était fille d'un des plus grands seigneurs de Picardie".⁹ Tout à coup, avec l'histoire de "cette belle aventurière", le lecteur se trouve transféré en ce pays "où l'Île-de-France, le Valois et la Picardie se rencontrent".¹⁰ Nous savons déjà que c'est aussi le paysage où les deux civilisations contraires se rejoignent et se superposent. Pour le narrateur, les lettres d'Angélique en témoignent: "Il y a aussi dans les tournures de phrases quelque chose d'italien, – ce qui tient sans doute au long séjour qu'ont fait les Médicis et leur suite florentine dans ces contrées, divisées autrefois en apanages royaux et princiers."¹¹ Alors que le principe 'occidental' fait irruption dans la civilisation 'orientale', le paysage gagne de la couleur et se change justement en un rêve de l'art florentin. Dans la "rêverie" du voyageur cette belle contrée autour de Senlis se transforme en un paysage qui rappelle les trois couleurs principales de la cathédrale de Florence: le rouge, le vert et le blanc. L'œil de l'observateur rêveur "recompose" le paysage en l'interprétant à la lumière de ses souvenirs. L'interprétation ambiguë de la nature transforme le paysage en une œuvre d'art, ou, plus simplement, la nature, pour l'observateur ingénieux, devient un tableau artificiellement inventé et disposé. Nerval écrit en effet:

Arrivé à Senlis la veille, j'ai passé par les paysages les plus beaux et les plus tristes qu'on puisse voir dans cette saison. La teinte *rougeâtre* des chênes et des trembles sur le *vert* foncé des gazons, les troncs *blancs* des bouleaux se détachant du milieu des bruyères et des broussailles, – et surtout la majestueuse longueur de cette route de Flandre, qui s'élève parfois de façon à vous faire admirer un vaste horizon de forêts brumeuses, – tout cela m'avait porté à la rêverie.¹²

La lumière colorée de l'automne – le rouge, le vert, le blanc – fait éclater l'identité cachée des deux principes déjà évoqués. La route qui

8 *Ibid.*, p. 12.

9 *Ibid.*, p. 39.

10 *Ibid.*, p. 42.

11 *Ibid.*

12 *Ibid.*, p. 56.

mène vers le Nord, vers la Flandre, signifie aussi le chemin vers Florence, et plus généralement, vers la civilisation méditerranéenne.

Pourquoi donc cette identité de la beauté et de la tristesse dont l'observateur s'aperçoit face à son paysage chéri? Toute interprétation occasionne un dédoublement de la réalité: elle révèle et cache à la fois l'être intime du paysage. Plus encore, en retrouvant l'identité secrète des civilisations contraires l'observateur lui-même se dédouble. Celui qui survit est aussi celui qui n'existe plus que dans le souvenir. L'identité du "moi" se perd dans l'antagonisme des principes primitifs. Ce n'est pas par hasard que Nerval cite une chanson écrite et mise en musique par Jean-Jacques Rousseau, chanson composée "dans le style marotique"¹³ qui illustre parfaitement bien ce "moi" qui se désespère:

Celui plus je ne suis que j'ai jadis été,
Et plus ne saurais jamais l'être:
Mon doux printemps et mon été
Ont fait le saut par la fenêtre, etc.¹⁴

Nerval se met à interpréter le printemps et l'été face à la lumière de l'automne. Les couleurs fraîches du printemps se sont fanées; ce qui reste est un paysage qui apporte les souvenirs de ce qui n'est plus. Les couleurs d'automne *contrefont* les couleurs du printemps. Le voyage à Cythère, évoqué justement au jour des Morts, signifie donc aussi un pèlerinage en Arcadie, ce royaume des ombres et des ténèbres. Même ambiguïté à l'égard de ces petites filles de Senlis: en rappelant les "filles grecques dans les îles", elles jouent pourtant un "mystère" médiéval, "la descente du Christ dans les enfers": "Anges! descendez promptement, / Au fond du purgatoire! ..." ¹⁵

Bien loin de s'être substitué à la civilisation païenne, le christianisme a lui aussi développé une dualité enracinée dans les deux principes fonciers. Au lieu d'abolir le culte païen, il a su l'intégrer en provoquant plus tard la réaction du protestantisme. Ce dualisme entre catholiques et protestants, Nerval le poursuit à travers l'antagonisme des Valois et des Médicis, d'une part, et des Bourbons, de l'autre. Se-

¹³ *Ibid.*, p. 42.

¹⁴ *Ibid.*, p. 43.

¹⁵ *Ibid.*, p. 18.

lon Nerval, cet antagonisme se retrace jusque dans les débris des civilisations les plus reculées. Le récit nervalien devient ici une archéologie du paysage. Nerval archéologue retrouve dans les Sylvanectes celtiques et les Francs venus du Caucase une opposition qui aurait laissé ses traces dans l'apparence géologique même du pays:

Les pierres druidiques d'Ermenonville, les haches de pierre et les tombeaux, où les squelettes ont toujours le visage tourné vers l'Orient, ne témoignent pas moins des origines du peuple qui habite ces régions entrecoupées de forêts et couvertes de marécages, – devenus des lacs aujourd'hui.¹⁶

Nerval s'étonne de la survivance des mœurs et coutumes des peuples, témoignage de l'efficacité civilisatrice ou destructrice des deux principes contraires. Après tant de siècles, rien a changé, à moins que ses contemporains ne soient devenus les fantômes de ses aïeuls. "Les femmes allemandes – écrit-il – sont encore celles de l'époque des Romains. Trusnelda combattait avec Hermann. À la bataille des Cimbres, où vainquit Marius, il y avait autant de femmes que d'hommes."¹⁷

Il faut bien se rappeler que le peintre Alexandre-Gabriel Decamps avait choisi le sujet de la bataille des Cimbres pour une de ses plus grandes peintures d'histoire. Presque à la même époque, Eugène Delacroix projette lui aussi un paysage guerrier pour le plafond de la bibliothèque du palais Bourbon, représentant les hordes barbares d'Attila dévastant la civilisation italienne, peinture à laquelle il oppose la vigueur civilisatrice d'Orphée apportant les arts de la paix:¹⁸ opposition qui confronte la réalité banale de la guerre et la magie rare – disons 'surnaturaliste' – d'une vie civilisée.

Nerval utilise donc un modèle d'histoire de la civilisation assez répandu à l'époque dont les stéréotypes remontent à la climatologie de

16 *Ibid.*, p. 74.

17 *Ibid.*, p. 77.

18 Il s'agit des deux peintures intitulées "Orphée vient policer les Grecs encore sauvages et leur enseigner les arts de la paix" (1845–1847), et d'"Attila suivi de ses hordes barbares foule aux pieds l'Italie et les Arts" (1843–1847). Pour plus d'information on se référera au catalogue raisonné de Lee Johnson, *The Paintings of Eugène Delacroix*, vol. 5, n° 540 et 541. Cf. Barthélémy Jobert, *Delacroix*, Paris, Gallimard, 1997, pp. 196–201, et Pierre Michel, *Un mythe romantique. Les Barbares 1789–1848*, Lyon, 1981.

l'esprit humain inventée au XVIII^e siècle et élaborée par Germaine de Staël au début du XIX^e. Mis à part les autres inspirations littéraires dont Nerval aurait pu se servir, il faut toutefois insister sur le fait que la doctrine manichéenne est restée pour lui essentielle dans l'interprétation de l'ambiguïté de la réalité. Il se croit membre d'une société de revenants au sein de laquelle s'opèrent les deux principes opposés. Rappelons une digression curieuse intercalée dans le carnet de voyage qu'est le roman des *Faux Saulniers*. À un certain point de l'évolution du récit, Nerval parle d'un bibliophile qui, lui aussi, est en quête d'un livre rare. D'une certaine manière, il s'agit donc d'un étrange dédoublement du narrateur. Nous sommes en pleine révolution de février 1848. Dans les rues de la capitale on brûle les voitures. Nerval continue: "Le bibliophile dont je parle se rendit ce soir-là au Palais-National. Sa préoccupation ne s'adressait pas aux voitures; il était inquiet d'un ouvrage en quatre volumes in-folio intitulé *Perceforest*."¹⁹ Il s'agit d'un roman du cycle d'Arthur, comme Nerval nous l'explique, "où sont contenues les épopées de nos plus anciennes guerres chevaleresques". Accompagnée par la concierge le bibliophile réussit à monter au premier étage; on constate qu'il y manque le quatrième volume.

"Trois volumes! ... – s'écrie le bibliophile – Quelle pertel! ... Je m'en vais trouver le gouvernement provisoire, – il y en a toujours un... Le *Perceforest* incomplet! Les révolutions sont épouvantables!" Le bibliophile courut à l'Hôtel de Ville. – On avait autre chose à faire que de s'occuper de bibliographie. Pourtant il parvient à prendre à part M. Arago, – qui comprit l'importance de sa réclamation et des ordres furent donnés immédiatement. Le *Perceforest* n'était incomplet que parce qu'on en avait prêté précédemment un volume.²⁰

Certes, l'épisode est une des innombrables digressions dont est composé le récit nervalien. Pourtant il faut constater que le roman chevaleresque médiéval joue un rôle assez important dans la géographie intellectuelle de Nerval. Juste au début du roman de *Perceforest*, le narrateur du XIV^e siècle nous raconte la conversion de son héros païen au christianisme. Tout cela se déroule dans un paysage assez pittoresque et qui pourrait avoir servi de modèle à Nerval. Par la

19 Gérard de Nerval, "Les Faux Saulniers", *op. cit.*, p. 88.

20 *Ibid.*, pp. 89–90.

conversion du chevalier Perceforest le “Dieu Souverain” remporte la victoire sur les dieux du paganisme. Le paysage, ici, est l’emblème du combat des deux principes. Perceforest, c’est celui qui ‘perce la forêt’ afin de trouver le temple du Dieu souverain.

L’apparition de Sylvain

Le cas de Nerval est quand même plus compliqué. Il ressemble au chevalier médiéval en ce qui concerne la recherche d’une vérité absolue qui ne se perdrait point dans la fuite du temps. Mais sa recherche n’aboutit pas à une conversion parce que le combat auquel il est assujéti est un combat intérieur incessant. Il est à la fois lui-même et l’autre. Nerval a symbolisé ce dédoublement en introduisant le personnage fantomatique de l’autre qui s’appelle *Sylvain*. C’est bien dans ce paysage du Valois qu’il le rencontre. L’introduction du personnage de Sylvain provoque une multiplication remarquable d’allusions dans la mythologie nervalienne de l’espace. Nerval porte l’interprétation du paysage au niveau d’une dialectique des souvenirs en tant que reflets les plus immédiats du vécu: “Aussi – écrit-il – je ne voyage jamais dans ces contrées sans me faire accompagner d’un ami, que j’appellerai, de son petit nom, Sylvain.” En faisant semblant d’avoir à se justifier, l’auteur continue: “C’est un nom très commun dans cette province, – le féminin est le gracieux nom de Sylvie –, illustré par un bouquet de bois de Chantilly, dans lequel allait rêver si souvent le poète Théophile de Viau.”²¹

Nerval construit un réseau d’allusions très dense. Commençons par la référence à Théophile de Viau. Le poète huguenot du début du XVII^e siècle est un des personnages qui figurent dans le recueil des *Grotesques* de Théophile Gautier; il s’agit d’un article que celui-ci avait déjà publié en 1834. Gautier apprécie dans son homonyme justement le premier poète du “mouvement romantique”.²² Ce poète déraciné qui végète dans la “chambre noire du souvenir”²³ est aussi un précurseur de lord Byron. “Il est mort jeune; il a été persécuté toute sa vie et

21 *Ibid.*, p. 83.

22 Théophile Gautier, *Les Grotesques*, éd. par Cecilia Rizza, Fasano Schena; Paris, Nizet, 1985, p.140.

23 *Ibid.*, p. 114.

méconnu après sa mort. On voit que sa destinée de malheur a été complète, aussi dit-il lui-même qu'il fallait qu'il fût né sous une étoile enragée."²⁴

Or c'est dans le jardin du château de Chantilly – un paysage typique du Valois – que Théophile de Viau a situé la plainte des dix odes qu'il publie en 1625 sous le titre de *La Maison de Sylvie*. Nerval s'intéresse à ce cycle à divers titres. Comme dans le roman médiéval du *Perceforest*, le cycle raconte une conversion au "Dieu Souverain" qui a subjugué et banni "tous ces Dieux de bronze et d'airain."²⁵ Mais ces "fantômes" qui "n'ont plus de lieu" (I, v. 25) mènent désormais une vie étrange. La déesse Diane y renaît en la personne de Sylvie aux "yeux noirs" (II, v. 69) qui se reflètent "dans le Soleil" (I, v. 115).²⁶ Au "bruit charmeur" des vers du poète la nature prend "une seconde vie" pour "conserver la mémoire" (I, v. 70) "des âmes et des voix" d'un siècle disparu. (I, v. 69) Pourtant les aventures que ce 'martyr d'Amour' (cf. III, v. 9) poursuit dans ce paysage animé de démons ne débouchent pas sur une vie heureuse: le Dieu qui "a fait le Tout du néant" (X, v. 81) est aussi celui qui "peut d'un trait d'œil seulement / Effacer toute la Nature" (X, v. 89–90). La vie, donc, signifie la mort. Les démons – tout ce peuple de Tritons, Naiades et Faunes – se sont changés en bêtes sauvages (cf. II, v. 31–50). La mythologie païenne renaît en des figures bizarres et inattendues. Gautier admirera ce monde métamorphosé en écrivant à propos du style de Théophile de Viau: "c'est d'un mauvais goût ingénieux, et amusant, plein de brillants et de facettes, curieux et inattendu, un mauvais goût à la manière du cavalier Marin, et qui ne provient, les trois quarts du temps, que de la recherche du neuf."²⁷

D'autre part, Sylvain était un personnage réellement existant qu'on associait, au temps de Nerval, à un paysage très reconnu. Sylvain est

²⁴ *Ibid.*, p. 111.

²⁵ Théophile de Viau, "La Maison de Sylvie", *Œuvres choisies*, éd. par Jean-Pierre Chauveau, Paris, Poésie/Gallimard, 2002, pp. 149–191, ode I, v. 31–34. – On citera ce poème en indiquant le numéro de l'ode et le vers correspondant.

²⁶ Concernant le motif des "yeux noirs" chez Nerval je me permets de renvoyer le lecteur à mon article "Images of the Black Sun. Notes on the relationship between Heinrich Heine and Gérard de Nerval", *Revue de littérature comparée* 80, 2006, pp. 285–298.

²⁷ Théophile Gautier, "Les Grotesques", *op. cit.*, p. 159.

le petit nom de Claude François Denecourt qui, dès 1832, s'occupait de la mise en valeur de la forêt de Fontainebleau. Le paysage cher à des peintres aussi divers que Célestin Nanteuil, Théodore Rousseau, Narcisse Diaz de la Peña et Alexandre-Gabriel Decamps rassembla déjà les artistes de l'école de Barbizon²⁸ qui se prolongera quelques années plus tard dans l'école dite de Fontainebleau. On se souviendra surtout de ce petit texte autobiographique, "La rue du Doyenné", inséré dans le recueil *Petits Châteaux de Bohème*, où Nerval donne une description très complète de cet appartement qui a vu les réunions et les fêtes données par la jeune génération romantique. On y voit, entre beaucoup d'autres peintures, quelques paysages de Camille Corot et de Théodore Rousseau, ainsi que les *Bacchantes* de Théodore Chassériau, un *Neptune* de Camille Rogier et le portrait de Watteau par Vattier.²⁹ À l'égard des paysages, on pourrait parler d'un réalisme visionnaire dans la mesure où il donne lieu à une "rêverie" au sens hallucinatoire que Nerval lui prête. Pour l'œil de l'observateur le paysage peint devient un espace où renaissent les dieux païens.

Gautier avait bien compris cette mythologie nervalienne de l'espace en consacrant un bref article à Denecourt. Denecourt, pour lui, c'est "le Sylvain", c'est-à-dire, 'l'homme des bois' ou 'le démon qui court les bois'. De quelque manière il s'agit donc d'une réincarnation du chevalier Perceforest. L'article de Gautier est de 1855, donc postérieur aux textes de Nerval qui nous intéressent, mais il reflète parfaitement bien la façon de percevoir le paysage qui est – voire *a fortiori* – celle de Nerval.

Par ailleurs, Gautier avait beaucoup admiré le traité *Les Dieux en exil* (1853), issu de la plume du poète allemand Henri Heine.³⁰ En admettant le principe universel de métamorphose, Heine y démontre de manière humoristique que les dieux païens, après l'avènement du christianisme, ont survécu en jouant des rôles banals du peuple et en

28 Cf. les articles rassemblés dans *L'école de Barbizon. Peindre en plein air avant l'impressionnisme, Exposition de Lyon, musée des Beaux-Arts, 22 juin – 9 septembre 2002*, Paris, rmn, 2002. (Ce volume contient d'amples références bibliographiques).

29 Cf. Gérard de Nerval, "Petits Châteaux de Bohème", *Œuvres complètes*, vol. III, pp. 402–403; cf. aussi "La Bohème galante", *ibid.*, pp. 237–238.

30 Cf. Ralph Häfner, *Die Weisheit des Silen. Heinrich Heine und die Kritik des Lebens*, ("spectrum Literaturwissenschaft" vol. 7), Berlin, New York, de Gruyter, 2006, pp. 359–360.

se chargeant de professions de la vie moderne assez médiocres. Au début de son article, Gautier explique que c'est par son ami Heine, "que nous avons appris le sort d'Hermès-Psychopompos, actuellement entrepreneur du transport des âmes sous l'habit de ratine d'un négociant hollandais, ainsi que celui de la sage Pallas-Athénée, réduite à ravauder des bas, et de la dévergondée Aphrodite, arrivée, comme une lorette vieillie, à faire des ménages et à poser des sangsues."³¹ Cependant, Heine ne dit rien du dieu Sylvain dont Gautier se vante d'avoir retrouvé la trace. "Les hommes s'imaginent" – continue Gautier – que Denecourt aurait été soldat de Napoléon; "mais examinez-le de plus près, et vous verrez se dessiner sous la vulgaire face de l'homme la physionomie du dieu sylvestre".³² Pour Gautier le paysage de la forêt de Fontainebleau est l'espace d'une mythologie comparée: "Quelquefois, la nuit, il rencontre Irmensul, le dieu gaulois rentré depuis des siècles dans le cœur des chênes, où l'on taillait à coups de serpe sa grossière image, et ce sont entre eux de touchants dialogues sur la dureté des temps, sur les ravages que fait la hache dans les bois sacrés, sur la moqueuse impiété et la noire ingratitude des mortels."³³

On ne saurait identifier tout simplement le personnage de Sylvain, introduit par Nerval, avec Denecourt, si étroitement lié à l'appréciation contemporaine de la forêt de Fontainebleau. Il serait plus juste de parler de la réincarnation d'un type, voire de l'apparition d'un véritable fantôme qui se fait apercevoir à travers les siècles et à des lieux différents.³⁴ C'est précisément cet aspect du temps qui fait irruption dans la mythologie nervalienne de l'espace. À l'instigation de l'ami Sylvain, on se décide à partir pour Ermenonville, en passant par les ruines de l'ancien monastère de Châalis. Ici, à Châalis, la technique nervalienne du palimpseste parvient à son comble. Les saisons de la nature et la suite des civilisations s'interpénètrent en se cachant et en se dévoilant mutuellement. Le sujet du récit se reflète dans un style plein d'arabesques: ici encore les couleurs emblématiques de l'art florentin. Le paysage animé se change en une mythologie de l'espace:

31 Théophile Gautier, *Portraits contemporains*, Paris, Charpentier, 1874, p. 214.

32 *Ibid.*

33 *Ibid.*, p. 216.

34 En ce qui concerne le principe d'incarnation structurant l'histoire des civilisations cf. Ralph Häfner, *Die Weisheit des Silen*, op. cit., chap. 4/2, 4/5 et 6/5.

Les allées qui entourent Senlis et qui remplacent les antiques fortifications romaines, – restaurées plus tard, par suite du long séjour des rois carlovingiens, – n’offrent plus aux regards que des feuilles rouillées d’ormes, et de tilleuls. Cependant la vue est encore belle, aux alentours, par un beau coucher de soleil. – Les forêts de Chantilly, de Compiègne et d’Ermenonville; – les bois de Châalis et de Pont-Armé, se dessinent avec leurs masses rougeâtres sur le vert clair des prairies qui les séparent. Des châteaux lointains élèvent encore leurs tours, solidement bâties en pierres *de Senlis*, et qui, généralement, ne servent plus que de pigeon-niers.³⁵

C’est dans la description de la chapelle du monastère de Châalis que Nerval développe toute une dialectique du temps dans l’espace. Dû au “style Médicis”, les anges et les saintes peintes par le Primatice qui ornent les murailles du sanctuaire “faisaient l’effet d’amours et de nymphes aux gorges et aux cuisses nues.”

C’est aussi dans ce contexte que le narrateur se sent contraint de constater qu’ “en Orient, les bois sont toujours verts”. La nature est – pour une “méditation distraite” – une mythologie qui nous raconte la fortune bizarre des civilisations: “chaque arbre a sa saison de mue; mais cette saison varie selon la nature de l’arbre. C’est ainsi que j’ai vu, au Caire, les sycomores perdre leurs feuilles en été. En revanche, ils étaient verts au mois de janvier.”³⁶

Le paysage modulé

Nerval déploie une dialectique de deux principes opposés qui se retrouvent, dans la réalité apparente, dans le contraste du blanc et du noir, de l’été et de l’hiver, de la lumière et des ténèbres, du souvenir et de l’oubli, de la vie et de la mort. La vie n’est jamais sans la présence de la mort, voire *des* morts; la mort, elle, n’est jamais absolument déstituée de vie. En témoigne la toute dernière phrase de Nerval, devenue fameuse, qu’il a écrite dans une lettre à sa tante, datée du 24 janvier 1855: “Ne m’attends pas ce soir. La nuit sera noire et blanche.”³⁷ Dès ses premières poésies, Nerval avait commencé à

35 Gérard de Nerval, “Les Faux Saulniers”, *op. cit.*, p. 90.

36 *Ibid.*

37 Lettre de Nerval à Mme Alexandre Labrunie, Paris, 24 janvier 1855, *Œuvres complètes*, vol. III, Paris, Gallimard, 1993, p. 912.

développer cette dialectique qu'il retrouvera dans les poèmes de Théophile de Viau ainsi que dans la lumière contrastée des tableaux du Caravage. On se souviendra des quelques vers de la "Mélodie imitée de Thomas Moore" – de ce contemporain du lord Byron – qu'il publia en 1828 dans l'*Almanach des Muses*, poème qui fait déjà éclater cette dialectique du déclin et du réveil, du soir et du matin.³⁸

Pour Nerval, il s'agit désormais d'une dialectique qui lui explique son propre destin. Le pèlerinage qu'il entreprend accompagné par l'ami Sylvain, pèlerinage au tombeau de Jean-Jacques Rousseau dans l'île des Peupliers du château d'Ermenonville, est aussi une tentative de percer les couches des civilisations. C'est pour cela qu'il dessine un autre paysage, après avoir traversé cette étrange contrée qu'on a coutume d'appeler "le désert d'Ermenonville", autre souvenir de l'Orient:

Des carrières *rougeâtres* se dessinaient encore ça et là à travers les bois effeuillés, et ravivaient la teinte *verdâtre* des plaines et des forêts, – où les bouleaux *blancs*, les troncs tapissés de lierre et les dernières feuilles d'automne se détachaient encore sur les masses *rougeâtres* des bois encadrés de teintes *bleuâtres* de l'horizon.³⁹

Ce n'est pas par hasard si ce passage entretient des ressemblances avec les descriptions des autres paysages que nous avons déjà évoqués. Seulement ici, la gamme des couleurs – le rouge, le vert, le blanc – est élargie par les "teintes bleuâtres de l'horizon", couleur que l'auteur avait introduite dès le début du récit, en évoquant le ciel des peintres du Nord. Dans le jardin du château d'Ermenonville la mythologie païenne s'annonce plus fortement que jamais. En rappelant les allégories païennes d'une fontaine "que surmontaient un Neptune et une Amphitrite – légèrement *décolletés*, comme les anges et les saints de Châalis", on est évidemment arrivé au pays de Sylvain.⁴⁰

Qu'est-ce qui se passe ici précisément? On peut proprement parler d'une modulation permanente du motif, au sens strictement musical, qui crée peu à peu l'ensemble d'une symphonie pastorale. La référence à la sixième symphonie de Ludwig van Beethoven est de Nerval lui-même, qui insiste sur la nécessité "de faire revenir de temps en

38 Gérard de Nerval, "Mélodie imitée de Thomas Moore", *Œuvres*, éd. par Henri Lemaître, Paris, Classiques Garnier, 1966, p. 55.

39 Gérard de Nerval, "Les Faux Saulniers", *op. cit.*, p. 98 (c'est moi qui souligne).

40 Cf., *ibid.*, p. 99.

temps le motif principal, gracieux, tendre ou terrible, pour enfin le faire tonner au finale avec la tempête graduée de tous les instruments”.⁴¹ On pense également à la technique du ‘leitmotiv’ inventée par Richard Wagner dont Nerval admirait le drame lyrique de *Tannhäuser*. D’ailleurs, même au niveau du simple sujet, on peut noter une coïncidence étonnante entre la dialectique nervalienne des principes opposés et la construction de *Tannhäuser* dans la mesure où le conflit des deux principes se trouve aussi au cœur de cette œuvre.

À l’égard du paysage pictural – et le paysage nervalien fait référence aussi bien à l’art visuel qu’à la musique –, les plans du paysage décrit ici, successivement introduits, se superposent en alternant avec d’autres motifs – celui de l’histoire de l’abbé de Bucquoy notamment, mais aussi celui du chevalier Perceforest qui n’est qu’une variation de la vie de l’aventurier Sylvain, lequel n’est lui-même qu’un dédoublement de Nerval ou du narrateur. D’un autre côté, “la forme se perd” (Ronsard) et ne laisse que les débris d’une civilisation désormais incomprise: “Au bord des eaux – observe le narrateur – des temples ronds, à colonnes de marbre, consacrés soit à Venus génitrice, soit à Hermès consolateur. – Toute cette mythologie avait alors un sens philosophique et profond.”⁴²

En appréciant cette structure complexe du récit nervalien, le lecteur ne saurait plus s’étonner du fait que l’auteur a utilisé les divers motifs, une fois introduits, dans de multiples circonstances – on dirait plutôt: dans de multiples tonalités. Toute l’histoire de l’abbé de Bucquoy, qui occupait déjà une très grande partie du récit fragmentaire des *Faux Saulniers*, se retrouvera quelques mois plus tard dans la suite des *Illuminés*; jointe à l’histoire d’Angélique de Longueval, elle réapparaît dans la partie intitulée “Angélique” de la suite des *Filles du Feu*. Les promenades dans le paysage du Valois feront une nouvelle entrée en scène dans les souvenirs de *La Bohème galante*, dans les *Petits châteaux de Bohème*, puis dans le chapitre “Sylvie” des *Filles du Feu*, cette fois explicitement intitulées de “souvenirs du Valois”.

On sait que ‘Sylvie’ est le chiffre de l’actrice Jenny Colon que Nerval avait admirée aux Théâtre des Variétés et à l’Opéra Comique dès 1834. La rencontre avec l’ami Sylvain éveille les souvenirs de la

⁴¹ *Ibid.*, p. 93.

⁴² *Ibid.*, p. 103.

femme aimée, Sylvie, morte d'ailleurs depuis 1842. Comme Sylvain, elle incarne, dans cette mythologie du paysage, le principe italien de la dialectique nervalienne, présent dans le 'style Médicis', souvent mentionné. Gautier, quant à lui, avait donné un portrait d'elle, dans un article de 1837. C'est dans cet article qu'il écrit cette phrase étonnante qu' "au premier coup d'œil", Jenny Colon rappellerait "les figures des nymphes allégoriques de la vie de Catherine de Médicis".⁴³ Ici, l'allusion renvoie évidemment au cycle splendide de Rubens, exécuté pour la galerie du palais du Luxembourg, représentant la vie de Marie de Médicis. Une fois changée en nymphe des bois, Jenny Colon rappelle à Gautier ce "type vénitien" dont est imprégnée l'époque de l'auteur de *La Maison de Sylvie*, Théophile de Viau: "toute la toilette abondante et fantasque du seizième siècle, s'adapte merveilleusement à la physionomie de madame Leplus, que l'on prendrait dans un de ces costumes capricieux, pour une de ces belles dames des gravures d'Abraham Boss, qui marchent gravement une tulipe à la main, suivie du petit page nègre qui porte leur queue, leur chien et leur manchon, dans les allées bordées de buis d'un parterre du temps de Louis XIII."⁴⁴

Il n'est pas dépourvu d'intérêt de considérer aussi la place que Nerval a réservé au motif des nymphes et autres fées dans l'ensemble de ses œuvres majeures. Alors que le récit *Les Faux Saulniers* aboutit à l'histoire de l'abbé de Bucquoy, *La Bohème galante* se perd dans une féerie, racontée par Sylvain, qui met en valeur, une dernière fois, le principe universel de métamorphose. Cette "jolie légende" qui se déroule dans un paysage transformé en pays peuplé d'esprits élémentaires est proprement destinée par l'auteur à "mettre fin à ce vagabondage poétique, que nous reprendrons plus tard sur un autre terrain."⁴⁵ En d'autres termes, le 'motif' des esprits élémentaires, si cher d'ailleurs à Henri Heine dès la première moitié des années trente, reparaîtra soit dans la tonalité des paysages hallucinatoires des *Nuits*

43 Cf. Théophile Gautier, "Madame Jenny Colon-Leplus", publié d'abord dans *Le Figaro*, 9 novembre 1837, et repris dans: Gautier, *Portraits contemporains*, op. cit., p. 383.

44 *Ibid.*, p. 386. Gauthier se réfère ici évidemment au tableau allégorique "L'Odorat" de la série "Les cinq sens" (vers 1638) du peintre-graveur Abraham Bosse.

45 Gérard de Nerval, "La Bohème galante", *Œuvres complètes*, vol. III, p. 309 (c'est moi qui souligne).

d'octobre soit, finalement, dans ce “roman-vision”⁴⁶ qu’est *Aurélia*. L’énigme du paysage nervalien, donc, se déploie à travers de multiples modulations qui font renaître toute une mythologie du vécu.

46 Cf. la lettre de Nerval à Franz Liszt, Nuremberg, 23 juin 1854, *Œuvres complètes*, vol. III, p. 871.

Abstract

Gérard de Nerval hat in seinem unvollendet gebliebenen Erzählwerk *Les Faux Saulniers* eine Denkform entfaltet, die das Leben in der Form der Erinnerung umgreift. In der Farbigkeit der Herbstlandschaft erkennt er eine mythologische Struktur, die dem Wanderer uralte Bewusstseinszustände in Erinnerung ruft. Die Mythologie des Raums gründet in dem Ineinanderwirken widerstreitender Kräfte, die die Individualität zivilisatorischer Zustände façonnieren. Sylvain (Sylvanus) ist für den Erzähler eine Figur, in der sich eine alte mythische Struktur lebensvoll aktualisiert. Sylvain ist das *andere* Ich des Erzählers, der in der Doppelung der eigenen Persönlichkeit die Spannung der widerstreitenden Prinzipien lebt. Die mythologische Figur des Waldgottes lässt sich indes zugleich als eine 'reale' Persönlichkeit identifizieren: Es handelt sich um Claude François Denecourt, der wesentlich zur Wertschätzung des Waldes von Fontainebleau beigetragen hat. Mit ihm wird die 'reale' Landschaft selbst zur Reminiszenz.

