



CLASSIQUES
GARNIER

HUMMEL (Antoine), BORNANCIN-TOMASELLA (Gabrielle), SCEPI (Henri),
« Comptes rendus », *Revue Nerval*, n° 5, 2021, p. 319-334

DOI : [10.15122/isbn.978-2-406-11511-3.p.0319](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-11511-3.p.0319)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2021. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

Nathalie QUINTANE, *Ultra-Proust*, Paris, La Fabrique, 2018, 182 p.

et nous tous posant à nouveau la question
volontariste
de la valeur d'usage de cette littérature,
de ce que fait Proust et de ce qu'il fait
faire ou ferait faire,
s'il n'était pas capturé par ces pédants¹.

« Il était juste que le Prix Nobel de la Paix [*sic*] couronnât Saint-John Perse qui, dans un monde en désespérance, a su inventer un lyrisme nouveau pour chanter la grande geste des hommes. » C'est en 1979, à l'occasion de l'inauguration d'une plaque commémorative, que le Maire de Paris, Jacques Chirac, commit ce lapsus. Le Prix Nobel de la Paix, médaille d'or du « monde en désespérance », venait couronner le poète, dans un discours empreint de cette « mimesis tonale² » chère aux panégyristes. Quelque vingt-cinq ans et quatre élections présidentielles plus tard, le plus lyrique de ses ministres, alors aux Affaires Étrangères, faisait référence au même poète, évoquant une « parole secourable » « convoqu[é]e au rendez-vous de l'Histoire³ ». Ces propos ne sont que deux exemples arrachés aux discours politiques où la poésie surgit, porteuse d'une eschatologie séculière : Paix Universelle et secours constituent le nouveau lexique de ce qui sauve – mais moins de l'Apocalypse que du présent fastidieux d'un « monde en désespérance ».

Il s'agit moins désormais de *se sauver* que de *sauver ce qui sauve*, mettre des *valeurs* en exergue du siècle et de ses affres ; ainsi placées, ces valeurs ont le caractère bifide des tutelles : elles sont mises à l'abri et elles-mêmes obombrantes, assurées et assurantes, institutrices de consensus. La poésie a dans ce canon une place de choix ; s'y montrer sensible est un argument dans le discours, mais moins parce qu'il s'agirait de se réclamer de ses *valeurs* que pour ce que cette sensibilité manifeste

1 Nathalie Quintane, « Le dernier chorégraphe, vers et prose », *Ultra-Proust*, Paris, La Fabrique, 2018, p. 89.

2 Nathalie Quintane, *Tomates*, Paris, P.O.L., 2010, p. 109.

3 D. de Villepin, *Éloge des voleurs de feu*, Paris, Gallimard, 2003, p. 768.

d'une capacité à *apprécier supérieurement*. En régime ordinaire marchand, la reconnaissance est automatique, elle tient du réflexe conditionné ; en régime somptuaire, une distinction s'opère dans le fait de *savoir* reconnaître, de *savoir* apprécier. Et dans un monde « en plein tournant mécénal » où l'art est devenu un « diffuseur d'aura⁴ », l'œuvre d'art tend au produit de luxe, le produit de luxe à l'œuvre d'art. Tous deux se portent, s'affichent.

Mais la poésie ne blanchit par l'argent des holdings aussi bien que l'art qui s'expose ou s'installe. Comme le sénéchal du cycle arthurien, figure latente chez Nathalie Quintane quand elle évoque la servilité supérieure de la littérature, et qui, blessé, meurt d'une trop forte étreinte du roi, la poésie est moins victime de ses plus riches acheteurs que de ses plus nobles enthousiastes ; elle crève d'être aristocratiquement chérie, ses débordements « calmés », ses excès rachetés par « un mot bien placé⁵ ». *Ultra-Proust*, livre de commande paru aux éditions La Fabrique (il devait, à l'origine, accompagner la republication du *Contre Sainte-Beuve*), est écrit contre ce type de chérissenement aristocratique – mais c'est ici la littérature, et non plus seulement la poésie, qui devient l'objet d'une critique. Une littérature pacifiée, dont la réception de l'œuvre proustienne est pour Quintane emblématique : du cours d'Antoine Compagnon au Collège de France jusqu'aux plateaux télé, où « dès qu'on parle de Proust, n'importe quelle émission [...] se change en plateau de duchesses, où les animateurs et leurs invités se métamorphosent sous les yeux ébahis des téléspectateurs et téléspectatrices en duchesses » (p. 15).

« Ni proustienne, ni spécialiste » (p. 8), pas plus « historienne de la littérature » (p. 11), Nathalie Quintane s'efforce précisément, dans ce livre, de ne pas parler de littérature en « duchesse », c'est-à-dire de ne pas faire de la littérature un objet de distinction, et du discours sur la littérature un vecteur de cette distinction. Elle travaille plutôt « à partir de ce qu'il est convenu de dire à partir de Proust⁶ » – un bouillon de

4 Olivier Quintyn, « La valeur somptuaire de l'art », in Nathalie Quintane, Jean-Pierre Cometti (dir.), *L'art et l'argent*, Paris, éditions Amsterdam, 2017, p. 82.

5 Nathalie Quintane, « La Sénéchale », *Vacarme*, n° 52, 2010. URL : <https://vacarme.org/article1926.html>. (consulté le 15/01/2021).

6 Nathalie Quintane, entretien avec Marie Richeux, « Nathalie Quintane : "Trahissons la littérature pour qu'enfin elle vive" », *Par les temps qui courent*, France Culture, diff. 29/03/2018. URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/nathalie-quintane>. (consulté le 15/01/2021).

culture, un corpus affermi de clichés, de formules à l'origine effacée et au ton d'emprunt. Quintane ne cherche pas spécialement à identifier les emprunts ; elle part du tissu des lieux communs et, matoise, demande : « Qu'est-ce qui là-dedans ne nous aide pas⁷ ? » Il sera donc question, à travers Sainte-Beuve et son *Contre*, du sauvetage, de la défense – autant dire du barrage, du barricadage – de la littérature par le discours qui est usuellement tenu sur elle.

QUESTION DE LA VALEUR D'USAGE DE LA LITTÉRATURE

L'œuvre critique récente de Nathalie Quintane (au moins depuis *Les années 10*, 2014) progresse à partir de questions souvent très claires, directes, « volontaristes » (p. 89), d'aucuns diront déplacées – une pétarade dans le Salon : *Comment la littérature peut-elle être socialement, politiquement effective ? Comment peut-elle agir « pour de vrai » ? Comment faire pour qu'elle prête à conséquence, à « conséquence réelle » ?* Cette série de questions, Quintane la substitue à la « question structurale » du « poéticien » des années 1970 – « Comment c'est fait ? » – qui, bien qu'elle ne fût longtemps « pas séparable de la question sociale et politique », est devenue, aujourd'hui, « pure mécanique » ; « le poéticien [étant] arrimé à une époque historique donnée », « quand [celle-ci] passe, il faut changer de question » (p. 24-25).

Mais parce que – formule récurrente dans l'œuvre de Quintane – *que ç'ait été fait une fois ne signifie pas que ça soit fait pour toutes*⁸, poser ces questions changées revient à reposer, sur nouveaux frais, une question lancinante, « toujours la même [...], passée comme un relais, celle de la valeur d'usage [de la littérature]. À quoi ça sert ? Qu'est-ce qu'on peut en faire ? » (p. 24) Sous cette catégorie, il ne s'agit pas de penser un génie civil de l'écrivain ou une profitabilité des œuvres, mais un rapport aux textes qui ne s'appuie plus sur une conception cléricale de la lecture, donc sur une conception propriétaire du sens, « index et effet du pouvoir social, celui d'une élite⁹ ». Perspective constructiviste – un sens, ça ne se trouve pas, ça se construit – et pragmatiste – un texte, c'est tout (et ça n'est jamais que) ce qu'on peut en faire, voire tout ce qu'il « fait faire » (p. 89).

7 *Ibid.*

8 Cf. par exemple Nathalie Quintane, *Crâne chaud*, Paris, P.O.L., 2012, p. 181 & *Descente de médiums*, Paris, P.O.L., 2014, p. 143-144.

9 Michel de Certeau, *L'invention du quotidien* [1980], t. 1 : *Arts de faire*, Paris, Gallimard, « Folio essais », p. 248.

La question « qu'est-ce qu'on peut en faire ? » est provocatrice ; elle s'apparente au modèle de question « Que faire de... ? », que Quintane, pour *Que faire des classes moyennes ?* (P.O.L., 2016), emprunte à Locke à propos des pauvres. Question symptomatique d'un *embarras de puissance* : il est acquis qu'on peut en faire quelque chose, mais quoi ? Ce qui revient à : on (vous, moi, les politiques, les professeurs, les animateurs télé, etc.) en dispose, mais comment ? C'est ce *comment*, latent dans le *quoi* de la « question de la valeur d'usage », qui appelle investigation – *comment* on parle de la littérature est un indice fort de l'usage qu'on en fait.

La valeur d'usage s'oppose traditionnellement à la valeur d'échange. En domaine littéraire, à lire Quintane, elle s'oppose surtout à la valeur somptuaire, voire sacrée : « La conception dominante de la littérature, qui la conserve et la préserve, en la donnant à apprécier gustativement (tel livre est "savoureux"), ou en en soulignant l'énormité (tel roman ou tel auteur sont "hors-normes", "éblouissants", voire "sidérants"), nous en prive. Nous ne savons quel usage ordinaire en faire¹⁰ ». On retrouve cette « privation » dans *Ultra-Proust*, et la même attention aux adjectifs souvent accolés, cette fois non plus particulièrement aux textes littéraires, mais aux hommes stylés (qui ont du style-c'est-l'homme) : « aimables », « gentils », « charmants », « ravissants », « exquis ». Autant d'adjectifs pacifiants, qui lissent le portrait pour mieux lisser la Lettre, désactiver les œuvres, ranger les débordements, racheter les « excès ». Or « cet acharnement séculaire à réaffirmer la bonté, la gentillesse et la bonhomie de certains auteurs est suspecte » (p. 31) ; en faisant des textes et des auteurs des « classiques », c'est-à-dire aussi bien en chérissant classiquement les œuvres et les noms, on nous, on se « prive » des textes. Cette privation est largement le fait d'une classe – duchesses télévisuelles, professionnels de la littérature, clercs jaloux de leur distinction – ; elle est fondée sur ce qu'on pourrait appeler une *intimidation de la capacité d'apprécier*. Dire un livre « savoureux », à cet égard, n'est qu'un effet de registre ; l'adjectif est une sorte de noblatif trivial du moins distingué *entertaining*. Où la culture de classe et la culture de masse apparaissent toutes deux dans leur qualité de *formats*¹¹.

10 Nathalie Quintane, « Une partie de l'extrême gauche lit davantage de littérature », *Le Monde*, 14/03/2018. URL : http://www.lemonde.fr/idees/article/2018/03/14/nathalie-quintane-une-partie-de-l-ex-treme-gauche-lit-davantage-de-litterature_5270608_3232.html. (consulté le 15/01/2021).

11 Cf. Nathalie Quintane, *Les Années 10*, Paris, La Fabrique, 2014, p. 156.

Comment, dans ce marasme, rendre des œuvres originales à leur démesure ? Une chose est certaine pour Quintane, pour « continuer à y croire c'est-à-dire à en faire¹² » (de la littérature, de la poésie), il faut refuser le démocratisme indolent qui transforme la littérature en *valeur*, le livre en sorte de pain d'émancipation, la lecture en vertu, le style en patrimoine, les œuvres en statues. Le pendant de la performance aristocratique d'une capacité supérieure à apprécier la littérature, c'est la littérature-pour-tous dans sa version *digest*, et « l'effort incessant et largement inconscient pour couper et lisser tout ce qui poétiquement dépasse les bornes en le changeant en élément de culture générale » (p. 38). La question de la valeur d'usage pose autant la question de l'usage que celle de la valeur, et force est de constater, pour Quintane, que la littérature se perpétue, aujourd'hui, coupée de la vie, selon un schème « classique » qui s'accommode très bien d'une coupure avec la vie sociale, et d'une division du travail discursif, disciplinaire, générique.

CONTRE UN NERVAL « CLASSIQUE »

« Classique » – un mot beuvien auquel s'attaque régulièrement Quintane dans *Ultra-Proust*. Rappelons que le terme est d'emblée réactionnaire ; il vient organiser rétrospectivement une série d'œuvres en canon contre-romantique, marquant une « francité » de l'art contre les impuretés étrangères. Lui sont associées les idées d'équilibre, de modération, de raffinement, et un continuum vertueux style-morale qui dessine un idéal de pureté, contre-forme de l'éclectisme post-révolutionnaire. Quintane voit, dans la perpétuation d'un rapport « classique » à la littérature, le maintien d'un « *statu quo* poétique », « reflet exact d'une aspiration à un *statu quo* social et général : que rien ne change¹³ ». C'est cet ordre – et notamment la persistance de l'élément ordinal, dans une société qui se vit comme ayant aboli les castes et dépassé les classes – que Quintane entend « déranger », et c'est dans le texte qu'elle consacre à Nerval (« Quel dérangement ? ») que le problème est posé le plus nettement.

12 Nathalie Quintane, « Un présent de lectures troublées », dans B. Gorrillot & A. Lescart (dir.), *L'illisibilité en questions*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2014, p. 51.

13 Nathalie Quintane, entretien avec Andrea Franzoni, « Intatti fantasmi chiedono il realismo : Jack Spicer », *Nazione Indiana*, 04/07/2018. URL : <http://www.nazioneindiana.com/2018/07/04/intatti-fantasmi-chiedono-il-realismo-jack-spicer>.

Ici encore, Quintane part du lieu commun – cette fois tel que, jadis, Proust le releva : « Il est convenu aujourd’hui que Gérard de Nerval était un écrivain du XVIII^e siècle attardé et que le romantisme n’influença pas un pur Gaulois, traditionnel et local, qui a donné dans *Sylvie* une peinture naïve et fine de la vie française idéalisée. Voilà ce qu’on a fait de cet homme, qui à vingt ans traduisait *Faust*, allait voir Goethe à Weimar, pourvoyait le romantisme de toute son inspiration étrangère¹⁴ ». Nerval doux fou, « fol délicieux » (Barrès), auteur d’une œuvre pleine d’une « grâce mesurée », voire « moyenne¹⁵ », emblématique d’une « beauté française¹⁶ » ; Nerval peintre délicat des états d’âme, dans les « tons aquarellés de leur France modérée¹⁷ » ; voilà le « contresens ».

C’est bien sûr l’ennemi proustien – Sainte-Beuve – qui ouvre par contraste à un discours moins pacifiant sur la littérature, et à une lecture moins lénifiante de l’œuvre proustienne elle-même. D’emblée, le lieu commun est retourné : Nerval est moins dérangé que *dérangeur*. Seul véritable Iénien en France, il a réussi « l’association de souffle divin et d’humour du *Witz*, celle qui donne assez de feu et de jeu pour incendier la poésie et le théâtre social *pour de vrai* » (p. 87). Son « ironie romantique » est manifeste dans « le passage vers-prose *dans les deux sens* » (p. 79), des *Filles du feu* aux *Chimères* et retour : la prose « anticipe les vers en les délyricisant par avance, cependant que les vers dégonflent rétrospectivement la prose en assénant une fois de plus, mais différemment, que tout cela n’est que comédie » (p. 82-83). Cette conversion – « double procès » d’une œuvre au caractère essentiellement « composite » et « disparate » (p. 83) – est une sorte d’inverse de la « conversion à la littérature » (p. 8) : elle inscrit l’œuvre nervalienne dans la poésie que Schiller disait « sentimentale », c’est-à-dire marquée par une conscience réflexive aiguë, une « critique intégrée¹⁸ », une volonté de sortir de la littérature comme métier ou spécialité, et l’inquiétude allègre, caractéristique des Iéniens, devant cet état de fait : faire de la littérature, de la poésie, c’est ne pas pouvoir

14 Marcel Proust, « Gérard de Nerval », dans *Contre Sainte-Beuve*, édition établie par Pierre Clarac, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 233.

15 *Ibid.*, p. 240.

16 *Ibid.*, p. 237.

17 *Ibid.*, p. 239.

18 Chez Quintane, l’expression « critique intégrée », récurrente, désigne une présence critique au texte en train de s’écrire, et la formulation explicite, dans le cadre du texte, des trajets et questions produits par cette veille et suscités par la recherche.

ignorer qu'on en fait, et c'est dès lors prendre la mesure de l'impossible *naturalité* de sa pratique. De ce point de vue, rien de moins romantique que l'idée de la *page blanche* : écrire, c'est toujours écrire à partir d'une jungle idiomatique, conceptuelle, et c'est tracer des voies dans cette jungle.

Quintane rappelle à cet égard le contexte politique de l'écriture des *Filles du feu* : l'amendement Riancey (juillet 1850)¹⁹, qui interdit le « roman-feuilleton ». C'est ce contexte qui, pour Quintane, suscite et révèle à lui-même un Nerval « irrégulier de la narration » (p. 77), jouant avec la censure, se réclamant – des *Nuits d'octobre* à *Angélique* – de Sterne, Swift, Rabelais, Pétrone, Lucien²⁰. Le flâneur des *Nuits* est un contrebandier en sens inverse : il quitte le centre lumineux (Paris ; le récit vraisemblant) pour son envers obscur et canaille (Pantin ; le récit trouble). Engagé dans la nuit des signes retournés, ses mauvaises rencontres sont des hommes en costume : des censeurs et des juges, des spectres classiques. « *Sapientia, Ethica, Grammatica* » l'admonestent en ces termes : « Fantaisiste ! réaliste !! essayste²¹ !!! » Adjectifs outrageants, ils font en tout cas de Nerval un « ultra », qui passe d'un péché à l'autre, de la tendance au crime, de Paris aux cercles toujours plus larges des banlieues, du « vagabondage » louche au « troubadourisme exagéré²² »...

C'est ce Nerval « contrebandier des Lettres », « écrivain libre parce que dé-francisé, affranchi par le romantisme allemand » (p. 84), faiseur de livres « infaisables » (selon l'appréciation de Dumas), qui intéresse Quintane. Un Nerval *ultra*, qui passe et fait passer outre les frontières (géographiques comme génériques) ; un Nerval « réaliste-fantaisiste » (p. 73), qui retourne l'outrage des juges et dérange l'ordre classique.

Antoine HUMMEL

19 L'amendement instaurait une taxe sur les romans-feuilletons (un centime par feuilleton), menaçant de fait l'existence des journaux qui continueraient d'en publier.

20 G. de Nerval, *Angélique*, OC XI (édition de Jean-Nicolas Illouz), p. 162 ; *Les Nuits d'octobre*, OC X bis (édition de Jean-Nicolas Illouz), p. 90.

21 *Ibid.*

22 « Du réalisme au crime, il n'y a qu'un pas ; car le crime est essentiellement réaliste. Le fantaisisme conduit tout droit à l'adoration des monstres. L'essayisme amène ce faux esprit à pourrir sur la paille humide des cachots. On commence par visiter Paul Niquet, on en vient à adorer une femme à cornes et à chevelure de mérinos, on finit par se faire arrêter à Crespy pour cause de vagabondage et de troubadourisme exagéré ! » (*Ibid.*).

*
* *

Michel COLLOT, *Gérard de Nerval, du réel à l'imaginaire*, Paris, Hermann, 2019, 214 p.

Récemment paru chez Hermann, ce bel ouvrage se situe dans la continuité de l'essai publié par Michel Collot en 1992, intitulé *Gérard de Nerval ou la dévotion à l'imaginaire*. Se livrant à nouveau à une analyse des textes nervaliens à la lumière de la conception psychanalytique de l'imaginaire qui avait été sienne dans son précédent ouvrage, l'auteur propose un approfondissement de ses travaux antérieurs. Comme il l'explique dans l'introduction générale, son objectif premier est de tenir compte des acquis récents de la recherche nervalienne en instaurant au cœur de son texte un dialogue étroit avec les propositions de lecture que l'œuvre de Nerval a suscitées au cours des dernières décennies. En raison même de l'ampleur du travail accompli en un quart de siècle, cette première intention en génère toutefois une seconde. Car, regrettant la tendance dominante de la critique à privilégier l'étude des sources et des *realia* pour produire une lecture souvent exclusivement contextuelle et référentielle des textes nervaliens, Michel Collot ose faire entendre une voix autre, et prendre le parti « de défendre et d'illustrer les droits de l'imaginaire dans la critique nervalienne » (p. 9). L'essai a ainsi vocation à souligner combien la place singulière que l'écriture nervalienne accorde à l'imaginaire a en définitive favorisé l'émergence d'une modernité littéraire qui « a su mettre l'imagination au pouvoir » (p. 9).

Il importait de commencer par souligner que la « dévotion à l'imaginaire » que manifeste l'œuvre de Nerval est le fruit d'une histoire – histoire de tentatives, de déceptions et de luttes. C'est ce à quoi Michel Collot s'emploie dans la première partie de l'ouvrage, justement intitulée « Du réel à l'imaginaire ». Dans un premier chapitre (« Gérard et Nerval »), le critique mesure adroitement les effets conjoints du contexte politique et du contexte littéraire pour rendre compte du tournant nervalien vers l'imaginaire. En proposant au lecteur de reparcourir les ruptures qui jalonnent la carrière de Nerval (fin de l'activité journalistique ou échec de *L'Imagier de Harlem*, par exemple), Michel Collot sait mettre en évidence

de manière très convaincante les événements successifs qui ont conduit l'écrivain à renoncer sur le tard au souci de compromis qui l'avait conduit dans sa jeunesse à privilégier les genres littéraires socialement valorisés et fortement médiatisés. Ayant le projet de démontrer la double ambiguïté qui caractérise chez Nerval les rapports entre autobiographie et fiction, Michel Collot s'intéresse dans le second chapitre (« Autobiographie et fiction ») non seulement à la composante autobiographique qui perce sous la fiction nervalienne, mais aussi à la propension de l'écrivain à enrichir, pour ainsi dire, sa propre biographie de faits imaginaires et de données prélevées à la fiction. Ces constats permettent de reconnaître en Gérard de Nerval le précurseur d'expérimentations modernes travaillant au brouillage des frontières entre autobiographie et fiction. Un texte comme *Aurélia*, véritable « biographie de l'imaginaire », paraît ainsi révélateur de l'avènement d'une nouvelle écriture de soi. Plus courts, les chapitres qui terminent cette première partie permettent à Michel Collot d'ouvrir à nouveau un débat qui a pu diviser la critique nervalienne, et qui s'attache à évaluer l'importance de la composante « réaliste » au sein de l'œuvre de Nerval. Le chapitre 3 (« Réalisme et fantaisie ») propose un retour efficace sur les emplois que Nerval a pu faire du terme « réalisme », montrant combien le mot prend sous la plume de l'auteur des nuances péjoratives. Il semble dès lors prudent de se garder de qualifier trop vite Nerval de « réaliste » – ou même de « fantaisiste », puisque l'on pourrait selon l'auteur appréhender la fantaisie comme « un exercice de l'imagination compatible avec le respect du réel et une manière très libre d'écrire » (p. 51). Michel Collot préfère donc prendre ses distances avec les interprétations « réalistes » ou « fantaisistes » que l'œuvre de Nerval a pu connaître, et justifie son choix en explorant avec minutie plusieurs situations où l'écriture de Nerval, bien que s'attachant à rendre compte de « choses vues », s'appuie avec insistance sur les ressources de l'impression subjective et de l'imaginaire : écriture du voyage (chapitre 4, « Voyages et mirages »); goût pour la description de lieux pittoresques, proches ou lointains (chapitre 5, « Pittoresque et fantastique »); évocation poétique, quasi impressionniste, de paysages (chapitre 6, « Pays et paysages »).

Pour explorer les « Structures de l'imaginaire » nervalien dans la seconde partie de l'ouvrage, Michel Collot déploie une approche inspirée par la psychanalyse, dont il pose au préalable les principes. Cette approche reprend à Lacan sa définition de l'Imaginaire comme « un certain mode

de constitution du sujet, de l'objet mais aussi de la forme et du sens » qui a pour centre le « rapport narcissique et leurrant que le sujet entretient avec son Moi » (p. 86). Selon Lacan, la prééminence de l'Imaginaire au sein des schémas mentaux d'un sujet se manifeste notamment à travers les principes de ressemblance et de répétition – principes que l'on retrouve chez Nerval, surtout vers la fin de son activité d'écrivain, lorsqu'il semble obéir, selon Michel Collot, à une « compulsion de répétition » (p. 87). Le concept lacanien d'« Imaginaire » est complété au fil des pages par des notions connexes, telles que la « lalangue » ou « l'objet *a* », qui favorisent une meilleure compréhension des phénomènes inconscients qui affleurent dans les textes nervaliens. Remontant aux « Origines », et creusant pour cela autant *du côté de la mère* que *du côté du père*, le premier chapitre propose une archéologie de l'Imaginaire nervalien qui autorise l'auteur à soutenir, preuves à l'appui, que c'est par son choix résolu en faveur des puissances de l'Imaginaire que Nerval manifeste son refus du modèle paternel. Vient alors un chapitre (« Objet ») où Michel Collot analyse les complexités vertigineuses du désir nervalien. Nerval met répétitivement en scène un narrateur qui tend à préférer tantôt le portrait, tantôt le double de la femme aimée à son modèle bien vivant – le désir s'égaré ainsi d'image en image, perdant tout contact avec le réel, dans une tentative éperdue pour « suturer un manque originel » (p. 111). Michel Collot se penche successivement sur les répercussions que l'instabilité fondamentale du désir peut avoir, chez Nerval, sur la représentation du sujet (chapitre 3), de l'espace (chapitre 4) et du temps (chapitre 5), tous affectés par un principe de dualité et de redoublement – qui devient, dans le cas du temps, principe de répétition. Il apparaît dès lors crucial de comprendre si l'écriture, lieu chez Nerval de la *mise en œuvre* de ces « enchevêtrements vertigineux suscités par le jeu de l'Imaginaire » (p. 156) ne contiendrait pas en elle-même la tentation de leur *mise en cause*. Les chapitres qui suivent ont pour projet de répondre à cette question. En premier lieu est abordée la « logique de la disjonction » (p. 157) qui consiste pour Nerval à introduire, pour mieux l'abolir parfois, une distance entre le plan de l'énoncé et le plan de l'énonciation, très fréquente dans ses œuvres tardives (chapitre 6, « Énonciation »). Ces tensions se jouent au niveau de la composition des textes puisque, malgré la tendance de l'écrivain à rechercher infatigablement l'unité, ses œuvres n'échappent pas tout à fait à la prolifération et à la fragmentation (chapitre 7, « Composition »).

Ce sont enfin en dernier lieu les splendeurs du style nervalien qui sont saisies dans leur capacité triomphante à *fixer* les visions suscitées par « les puissances de l'Image » (p. 181) et de l'Imaginaire (chapitre 8, « Figures »). Les dernières phrases de l'ouvrage peuvent dès lors saluer pleinement la réussite de Nerval, qui a su convertir son attirance tragique pour l'imaginaire « en un vecteur de poésie » (p. 197). Michel Collot invite donc le lecteur à écouter, simplement, ses textes.

L'on pourrait regretter, peut-être, que les raisons qui motivent la succession des chapitres dans une même partie ne soient pas davantage explicitées dans des transitions. Cette absence de liant garde cependant l'ouvrage de toute lourdeur et en autorise une consultation vagabonde. En définitive, par le parcours riche et varié qu'il met en place, l'auteur mène efficacement à bien son projet de défense et d'illustration des droits de l'imaginaire dans la critique nervalienne. En assumant la singularité de sa position dans le champ de la recherche actuelle, en faisant preuve d'une grande honnêteté intellectuelle et en veillant constamment à la clarté de sa démonstration, Michel Collot sait emporter l'adhésion sans réserve de son lecteur.

Gabrielle BORNANCIN-TOMASELLA
 Université Grenoble Alpes
 UMR Litt&Arts

*

* *

Gérard DE NERVAL, *Œuvres Complètes*, tome X bis : *Les Nuits d'octobre – Contes et Facéties*, édition de Gabrielle Chamarat et de Jean-Nicolas Illouz, Classiques Garnier, 2018, 211 p.

Ce volume de la série des *Œuvres Complètes* de Nerval, que dirige Jean-Nicolas Illouz, recueille deux textes publiés en 1852 et reflétant,

chacun à sa manière, les orientations poético-narratives de Nerval au tournant des années 1850, dans un climat littéraire, et plus largement esthétique, dominé par la querelle du réalisme et l'essor corrélatif de ce qu'il faut bien nommer la modernité. Sans nécessairement révéler une « crise », la période est riche d'options contradictoires, et porteuse de perspectives inédites qui semblent disqualifier à première vue au moins les tendances du romantisme historique au profit d'une approche du présent, de l'histoire immédiate, souvent confondue avec la frénésie de l'actualité ou le chaos de la vie contemporaine. L'intérêt premier de ce volume – en dehors du cadre de référence critique et des éléments de contextualisation qu'il apporte et sur lesquels il nous faudra revenir – consiste précisément dans la réunion éloquente, démonstrative, de deux postulats poétiques. La première – qu'illustre le récit des *Nuits d'octobre*, publié dans *L'Illustration – Journal universel* d'octobre à novembre 1852 – met l'accent sur le sujet du moment, à savoir le réalisme, ses visées et ses enjeux, tout en montrant combien le périmètre esthétique de la notion est extensible et poreux, accueillant en un mot aux séductions de la fantaisie et aux errances de la rêverie. Promeneur nocturne, visiteur inspiré des lieux les moins fréquentés de la capitale et de sa banlieue, attentif au petit peuple invisible et oublié, Nerval règle son observation sur des réalités et des phénomènes qui parce qu'ils sont le plus souvent occultés ou dénaturés se révèlent riches d'un pouvoir de décentrement tant idéologique que poétique. La médiation de l'imaginaire apparaît dès lors non pas comme un surcroît d'invention dont le monde réel pourrait être relevé, mais bien comme un prolongement nécessaire des indications parfois imprévues et des suggestions également déroutantes que ce même monde soumet à la conscience de l'écrivain observateur et penseur. Gabrielle Chamarat insiste avec justesse sur ce croisement fécond du nouveau credo réaliste et de la veine fantaisiste de 1830, puissamment renouée en 1850 dans les cercles bohèmes et journalistes, faisant ainsi la lumière sur la composante politique d'un geste d'insoumission à l'autorité impériale, qui ambitionne de cartographier de façon univoque la réalité et d'imposer à chacun un itinéraire contrôlé.

La deuxième postulation esthétique que donne à lire ce volume s'établit sur l'héritage du romantisme de 1830 et fait fructifier un fonds dont on pourra dire qu'il est constitutif du territoire nervalien. À la modernité de 1850, Nerval en effet entend faire contrepoids en réagençant dans

Contes et facéties des matières ordinairement affiliées à la tradition du pittoresque enchanteur. « La Main enchantée » (d'abord publié en 1832 sous le titre « La Main de gloire »), « Le Monstre Vert » et « La Reine des Poissons » trahissent des sources d'inspiration diverses qui ont le mérite cependant d'inviter à une réflexion sur l'historicité même des codes littéraires et des *écritures* emblématiques du romantisme de 1830 à 1850. Reprenant le fil d'un passé poétique récent – dont on sait par ailleurs qu'il entreprend de raconter les faits saillants dans *La Bohème galante* et les *Petits châteaux de Bohème* – Nerval réinscrit aussi son travail d'écrivain dans un continuum personnel que rend plus homogène encore la persistance d'une fantaisie polymodale, toujours prompte d'ailleurs à se convertir en fantastique. Dans son introduction, Jean-Nicolas Illouz montre comment opère dans ces trois histoires, « toutes plus ou moins *diaboliques* », le génie du conteur, qui excelle dans l'art de greffer le légendaire sur l'historique.

Gardons-nous donc de parler d'opposition en reconsidérant attentivement ces deux titres ; tout au contraire, la co-occurrence en 1852 de veines qui peuvent sembler si différentes, pour ne pas dire si divergentes, doit nous inspirer de reprendre, avec Nerval, le tracé des chemins bifurqués, qui brouillent les schémas simplistes d'une histoire linéaire et invalident la loi moderne de la rupture. La fantaisie – dont on peut affirmer à bon droit que *Les Nuits d'octobre* et les *Contes et facéties* sont l'illustration modulable – est une façon d'imaginer, certes, mais aussi une manière de conter, c'est-à-dire de représenter le réel sur le monde chimérique : il s'agit moins en somme d'affirmer le côté fabuleux proprement dit des histoires narrées, que de dessiner une configuration poétique et narrative à plusieurs embranchements, laissant toujours deviner, sous les discontinuités et les interruptions du surface, les linéaments d'un imaginaire partagé, apte à ressouder la communauté des rêveurs.

Précédés de deux introductions à la fois sobres et éclairantes – « Fantaisiste ! réaliste !! essayiste !!! » de Gabrielle Chamarat et « Nerval conteur » de Jean-Nicolas Illouz – *Les Nuits d'octobre* et *Contes et facéties* sont ainsi resitués efficacement dans la trame du parcours créateur de Nerval et replacés dans le cadre élargi d'une histoire générale des formes et des genres du romantisme. Les Annexes rassemblent des illustrations – les vignettes de « La Main de Gloire » de la *Revue pittoresque*, celles du « Diable vert » de *l'Almanach satirique, pittoresque et anecdotique*, et le

dessin de Gavarni paru dans *L'Illustration* pour *Les Nuits d'octobre* – qui ont la propriété de souligner par la vivacité du trait la prégnance de la fantaisie humoristique si caractéristique de ces textes. Le scénario de « La Main de Gloire » (1850), également annexé au volume, atteste la continuité d'un récit, et son déplacement dans la perspective créatrice de Nerval, de la nouvelle primitive (1832) à son projet d'adaptation pour la scène en 1850.

Henri SCEPI

*
* *

Gérard DE NERVAL, *Œuvres Complètes*, tome X, *La Bohême galante. Petits châteaux de Bohême*, édition de Jean-Nicolas Illouz, Classiques Garnier, 2020, 239 p.

En réunissant en un volume deux textes souvent considérés comme superposables, et donc interchangeables, ou parfois même abordés comme la succession à intervalle rapproché de deux versions d'un même texte dont la deuxième serait la bonne, Jean-Nicolas Illouz a fait un choix éditorial pertinent. Il rend lisible ainsi le « bougé » qui marque la différence entre *La Bohême galante* – publié en feuilleton dans *L'Artiste* de juillet à décembre 1852 – et les *Petits châteaux de Bohême* que publie Eugène Didier quelques semaines plus tard, avec le millésime de 1853 et le sous-titre *Prose et poésie*. Cette différence tient bien sûr à des aménagements du texte, immédiatement perceptibles d'un titre à l'autre (à commencer par la redistribution des chapitres), mais surtout à un déplacement concerté de l'optique personnelle de Nerval. C'est sur cet aspect, décisif en vérité, que repose l'organisation interne de ce volume X des *Œuvres Complètes* et que s'appuie l'excellente introduction, intitulée

« Bohême, Fugue et Rhapsodie », de Jean-Nicolas Illouz. Y concourent également les huit folios manuscrits d'une première version de *La Bohême galante* (manuscrit conservé au fonds Lovenjoul de l'Institut) et leur transcription, consignés dans l'Annexe de ce tome X.

C'est parce qu'il s'avise que ce qui, à l'origine, était une œuvre de commande, déterminée par des circonstances, des codes et des usages, peut légitimement se transformer en une occasion d'invention subjective et d'exploration poétique singulière, que Nerval fait paraître coup sur coup ou presque deux livres qui semblent si proches, par endroits même répétitifs, mais qui, en profondeur et substantiellement, n'ont pas la même visée. Si dans un premier temps, il répond à l'invitation d'Arsène Houssaye, qui le prie de rassembler ses souvenirs de la Rue du Doyenné et de faire revivre l'insouciant époque de la bohème d'alors, comme en un album nostalgique où défilent les profils enlevés et les anecdotes savoureuses, dans un deuxième temps, Nerval réajuste la perspective et agence un récit dans lequel le drame poétique qui est le sien, indissolublement mêlé au drame de la vie, prend un tour ferme et se moule dans un dessin plus nettement souligné. On n'insistera que ponctuellement sur ce qui est aujourd'hui un fait acquis : *La Bohême galante* offre à Nerval d'avancer dans un processus de réappropriation d'une matière dont il sent bien qu'elle ne pouvait lui rester durablement extérieure et pour l'exposé de laquelle une forme nouvelle devait être trouvée. La division en « châteaux » – amorcée dans le premier texte et systématisée dans le second – ainsi que le travail de disposition du contenu atteste que la logique du déplacement correspond bien à une entreprise de construction destinale d'une vie en poésie, ou plutôt d'une vie de poésie. Là où les extravagances et les délicatesses de la bohème du Doyenné n'étaient que motifs à feuilleton ou à chronique – toujours susceptibles d'ailleurs de prendre place dans une histoire de la vie romantique – les chapitres des *Petits châteaux de Bohême* réordonnent les faits et gestes d'une communauté en les élevant au rang d'un scénario symbolique et en les rendant solidaires d'une aventure singulière, qui revêt la forme d'une exploration de type autobiographique (notamment pour les pages concernant l'évocation de Jenny Colon) et même, pour être plus juste, autographique, tant il est vrai que dans ce récit Nerval s'écrit – se constitue par l'écriture en sujet poétique. Du lyrisme de la première heure aux vers enténébrés du troisième château, en passant

par les intermèdes dramatiques, c'est tout un itinéraire qui se donne à lire, marqué par la perte, la hantise de la mort et la mélancolie.

C'est pourquoi importe au premier chef dans cette entreprise de déplacement et de réajustement le dispositif choisi du texte. Forme éclatée, interrompue, discontinue, *patchwork* qui associe les ingrédients du récit à ceux de l'essai et qui emprunte la voie consacrée du prosimètre : tout concourt à différer, et pour ainsi dire, à rendre impossible toute espèce de fixation ou d'homogénéisation générique du texte. La voie est tracée qui mène au « Livre-Chimère ». Comme l'écrit Nerval dans le chapitre sur « Les poètes du seizième siècle » de *La Bohême galante*, il ne s'agit ni d'imiter ni de décrier « les grands écrivains à qui la France doit sa gloire, mais (...) de chercher à faire autrement ». C'est cette autre manière – d'inventer, de composer et de disposer – qui confère aux *Petits châteaux de Bohême* leur empreinte proprement nervalienne, une écriture entre fugue et rhapsodie, dans laquelle, comme le souligne si bien Jean-Nicolas Illouz, « tout agencement ne produit qu'une construction provisoire – éphémère autant que somptueuse ».

Henri SCEPI