Nerval, écrivain voyageur : une nouvelle forme de voyage littéraire

Thèse de doctorat
Langue et littérature françaises
Présentée par Chang Hwa PARK
Sous la direction de Madame le Professeur
Gabrielle CHAMARAT
Soutenue le 15 février 2012

Membres de jury :
Mr Jacques BONY, Professeur Emérite, Université Paris Est Créteil Val de Marne, rapporteur
Mr Michel BRIX, Professeur d’Enseignement Supérieur, Université de Namur, rapporteur
Mr Jean-Louis CABANES, Professeur Emérite, Université Paris Ouest Nanterre La Défense
Mme Gabrielle CHAMARAT, Professeur Emérite, Université Paris Ouest Nanterre La Défense
Mr Philippe DESTRUEL, Professeur - HDR, Rectorat Dijon - Bourgogne
Titre : Nerval, écrivain voyageur : une nouvelle forme de voyage littéraire

Mots clés : voyage, intertextualité, autobiographie, référence, réécriture, recomposition

Résumé
Cette étude est consacrée aux procédés narratifs du récit de voyage de Nerval, du point de vue de l’intertextualité et de l’autobiographie. Dans la première partie, nous abordons le récit de voyage en général, en centrant l’attention sur le voyage littéraire subjectif et autobiographique : son statut spécifique en tant que genre littéraire, son évolution chronologique, ses formes, son intertextualité et son caractère autobiographique. Dans la deuxième partie, nous étudions la spécificité du récit de voyage de Nerval sur le plan narratif, sur celui de l’intertextualité et sur celui de l’écriture autobiographique, selon les différents types des voyages nervaliens : voyage réaliste (Voyage en Orient, Lorely), voyage excentrique (Les Faux Saulniers), voyage parodique (Les Nuits d’octobre), voyage autobiographique (Promenades et Souvenirs) et voyage intérieur (Aurélia). Enfin, dans la troisième partie, nous analysons la poétique du voyage littéraire de Nerval dans la perspective de la modernité de son écriture, en considérant le mélange des formes, les pratiques intertextuelles (référence, réécriture et recomposition), l’originalité du voyageur fantaisiste, le récit poétique et dialogique et l’écriture réaliste.

Title : Nerval, traveler writer : a new form of literary travel

Summary
This study focuses on the narrative processes of travel story of Nerval, in terms of intertextuality and autobiography. In the first part, we discuss of the travel story in general, with a focus on the subjective and autobiographical literary travel : its special status as literary genre, its chronological development, its forms, its intertextuality and its autobiographical nature. In the second part, we study specificity of the travel story of Nerval on the narrative level, that of intertextuality and that of autobiographical writing, according to different types of Nerval’s travels : realistic travel (Voyage en Orient, Lorely), eccentric travel (Les Faux Saulniers), parodic travel (Les Nuits d’octobre), autobiographical travel (Promenades et Souvenirs) and interior travel (Aurélia). Finally, in the third part, we analyse the poetics of travel writing of Nerval in the context of the modernity of his writing, considering the mixture of forms, the intertextual practices (reference, rewriting and reorganization), the originality of fanciful traveler, the poetic and dialogic story and realistic writing.
# INTRODUCTION

PREMIERE PARTIE : RECIT DE VOYAGE ET ECRITURE DU VOYAGE  19

Chapitre 1. Problématique du récit de voyage ................................................... 21
  Études sur le récit de voyage ................................................................. 21
1. Évolution historique ................................................................................. 22
   1) Du voyage antique au voyage de découverte ........................................ 25
   2) Naissance de l’art du voyage ................................................................. 31
   3) Diversification du modèle de voyage ..................................................... 37
   4) Prise de conscience du littéraire ......................................................... 48
   5) Voyage littéraire .................................................................................. 61
   6) Fin de voyage ? .................................................................................. 69
2. Problématique du récit de voyage ............................................................. 74
   1) Récit de voyage, un genre hybride ? .................................................... 74
   2) Lettre, journal et récit .......................................................................... 76
   3) Contrat de sincérité ou déguisement du mensonge ................................ 84
   4) Poétique du récit de voyage ................................................................. 89
3. Le récit de voyage au XIX° siècle .............................................................. 93
   1) Typologie du récit de voyage au XIX° siècle ........................................ 93
   2) Modèles de récits de voyage des écrivains voyageurs .......................... 101
   « Naissance du voyage littéraire » ...................................................... 101
   Itinéraire de Paris à Jérusalem : modèle du récit de voyage littéraire .......... 105
   Lamartine, *Voyage en Orient* : journal d’impressions de voyage .......... 110
   Hugo, *Le Rhin* : lettres de voyage fictionnelles .................................... 115

Chapitre 2. Écriture du voyage ..................................................................... 122
1. Référence au modèle littéraire ............................................................... 122
2. Intertextualité et écriture instable .......................................................... 127
   1) Définition, concept et problématique ............................................... 127
   2) Écriture instable : variations des titres chez Nerval ............................. 136
3. Récit de voyage et autobiographie .......................................................... 141
   1) Le pacte autobiographique ............................................................... 141
   2) Le récit de voyage et l’autobiographie .............................................. 149
DEUXIEME PARTIE : RECIT DE VOYAGE DE NERVAL................. 155

L’évolution du voyage : du *Voyage en Orient* à *Aurélia*. ........................................ 156

Chapitre 1. Voyage réaliste ........................................................................................................ 157
1. *Voyage en Orient* .............................................................................................................. 157
   1) Voyage réel et voyage imaginaire ................................................................................. 160
   2) Voyage réaliste et voyage romanesque ...................................................................... 166
   3) Clichés du voyage ......................................................................................................... 169
   4) Mythe oriental ............................................................................................................... 172
2. *Lorely* : bricolage de quatre voyages .............................................................................. 174
   1) Récit recomposé ........................................................................................................ 174
   2) Récit autobiographique ............................................................................................. 177
   3) Voyage littéraire référentiel, refus de la description .................................................. 180
   4) Voyage artistique : voyageur fantasiste .................................................................... 185

Chapitre 2. Voyage excentrique ................................................................................................ 190
1. Méta-récit hybride : *Les Faux Saulniers* ...................................................................... 190
   1) Récit excentrique et digression .................................................................................. 190
   2) Micro-récits en abyme ............................................................................................... 201
   3) Écriture oppositionnelle ........................................................................................... 206
   4) Confusion d’identité .................................................................................................. 215
   5) Autobiographie fragmentaire .................................................................................... 218
   6) Quête du Livre et quête du récit ............................................................................... 225
2. Voyage parodique : *Les Nuits d’octobre* ....................................................................... 234
   1) Voyage excentrique ou anti-voyage ....................................................................... 234
   2) Mosaïque des micro-récits ......................................................................................... 238
   3) Voyage humoristique .................................................................................................. 242
   4) Réalisme nervalien ..................................................................................................... 245

Chapitre 3. Voyage littéraire ................................................................................................... 250
1. Voyage autobiographique : *Promenades et Souvenirs* .............................................. 250
   1) Autobiographie ? .................................................................................................... 250
   2) Mosaïque de l’autoportrait ....................................................................................... 253
   3) Voyage à la recherche du moi .................................................................................. 256
   4) Voyage fantasiste ...................................................................................................... 258
2. Voyage intérieur : *Aurélia* .............................................................................................. 262
   1) Référence et effacement de référence .................................................................. 262
   2) Souvenirs et ressouvenirs ....................................................................................... 265
   3) Errance ...................................................................................................................... 269
   4) Dédoublément .......................................................................................................... 271
TROISIEME PARTIE : POETIQUE DU VOYAGE NERVALIEN .......... 275

Chapitre 1. Formes du voyage nervalien ......................................................... 276
1. Récits de voyage par lettres ........................................................................... 276
   1) Lettre, journal et récit dans Voyage en Orient ........................................... 278
   2) Forme épistolaire dans Les Faux Saulniers ............................................... 285
2. Récit de voyage et feuilleton ......................................................................... 287

Chapitre 2. Structure en abyme ......................................................................... 291
1. Voyage en Orient : voyage à double structure .............................................. 291
2. Récits dans le récit ......................................................................................... 295
   1) « Le Songe de Polyphile », modèle du récit nervalien ................................. 296
   2) « Les Pyramides » .................................................................................... 306
   3) « Histoire du calife Hakem » ..................................................................... 309
   4) « Histoire de la reine du Matin et de Soliman prince des génies » ............... 312
   5) Récits d’aventures et micro-récits anecdotiques ......................................... 316

Chapitre 3. Macrotextualité dans le récit nervalien ............................................. 322
1. Macrotextualité nervalienne ......................................................................... 322
   1) « Les Amours de Vienne » et Pandora ....................................................... 322
   2) La Bohême galante et Petits Châteaux de Bohême .................................... 328
   3) Évolution des Odelettes ............................................................................ 331
   4) Théâtre, sonnet, chanson et légende .......................................................... 336
2. Intertextualité et macrotextualité dans le récit nervalien ................................. 339
   1) Inertextualité nervalienne ........................................................................... 339
   2) Référence .................................................................................................. 341
   3) Réécriture et recomposition ...................................................................... 343
   4) Ressouvenirs .............................................................................................. 346

Chapitre 4. Modernité du voyage nervalien ........................................................ 348
1. Voyage littéraire nervalien .......................................................................... 348
   1) Voyageur moderne : fantaisiste ................................................................. 348
   2) Récit poétique et prose poétique ................................................................. 354
2. Nouveau récit de voyage ? ............................................................................ 362
   1) Récit dialogique, humoristique et ironique ............................................... 362
   2) Intertextualité et réalisme ......................................................................... 369

CONCLUSION ........................................................................................................ 374

BIBLIOGRAPHIE ................................................................................................. 379
I. Œuvres de Nerval ................................................................. 379
II. Œuvres sur le voyage .......................................................... 379
III. Ouvrages critiques sur Nerval............................................. 380
   i. Biographies................................................................. 380
   ii. Critiques et essais.................................................... 380
IV. Ouvrages collectifs et articles critiques sur Nerval...................... 382
   i. Ouvrages collectifs sur Nerval .................................... 382
   ii. Articles sur Nerval.................................................... 383
V. Ouvrages et articles généraux............................................... 385
   i. Ouvrages et articles sur le récit de voyage ....................... 385
   ii. Ouvrages généraux.................................................... 389

INDEX .................................................................................. 393

Noms de personnes et personnages .............................................. 393
Introduction

Quand on lit les textes de la dernière période de Gérard de Nerval, on est frappé par le fait que la plupart d’entre eux ont la forme du récit de voyage. Comment peut-on centrer le sujet de nos recherches sur le récit de voyage chez Nerval ? Là se trouve le point de départ de notre étude sur l’oeuvre de Gérard de Nerval. Pour répondre à cette question, il est nécessaire de faire une remarque spécifique sur la vie de Nerval, d’une part, et ses récits, d’autre part.

Nerval est un grand voyageur, un marcheur infatigable, un « homme qui court ». Lorsqu’on lit ses récits de voyage, d’un côté, on a l’impression qu’il marche comme un marathonien, de sorte que ne peut le suivre un promeneur allant à une vitesse normale (rappelons la rapidité de sa traversée à pied du Valois dans Sylvie et Les Faux Saulniers) ; d’un autre côté, on le voit prendre le temps, tantôt ralentir à son gré son allure, tantôt tracer “une courbe parabolique” ou en zigzag selon sa fantaisie, comme dans Les Nuits d’octobre et les Promenades et Souvenirs. Comme un promeneur dans la ville, le voyageur nervalien choisit à sa guise une ligne courbe au lieu d’une ligne droite. Toute sa vie, Nerval s’est sans cesse déplacé : du grand voyage en Orient, en passant par le Grand Tour en Europe, aux petits voyages à Paris et à ses alentours, c’est-à-dire “à quelques lieues de Paris”, à Saint-Germain et dans le Valois, sous forme de déambulations, promenades, errances de quelques jours.

Bref, “Nerval est un homme aux semelles de vent”\(^2\) avant Rimbaud.

En outre, son existence est échelonnée non seulement d’innombrables voyages, mais encore de plusieurs crises. Elle est marquée par l’errance et balisée de continus déplacements.

En 1834, grâce à l’héritage de son grand-père maternel\(^3\), Nerval peut partir pour la première fois loin de Paris. Il va dans le sud-est de la France, visite Avignon, Aix-en-Provence, Marseille, Antibes, Nice. Puis, en cachette de son père, le Dr Labrunie\(^4\), il pousse jusqu’à Gênes, Livourne, Civitavecchia, Rome et Naples. Il revient à Marseille, passe par Nîmes et rentre à Paris via Agen, pays natal de son père. Ce voyage dure environ deux mois, de la mi-septembre à la mi-novembre. Le souvenir en ressurgira plus tard dans *Octavie* et le *Voyage en Orient*.

En 1836, une avance sur un contrat avec l’éditeur Eugène Renduel, pour un roman jamais écrit, qui devait s’intituler *Les Confessions galantes de deux gentilshommes périgourdins*, lui permet de faire un premier voyage en Belgique\(^5\) avec le cosignataire du contrat, Théophile Gautier. À cette occasion les deux jeunes écrivains parcourent Bruxelles, Anvers, Gand et Ostende, au “pourchas du blond”, c’est-à-dire à la recherche de femmes du type des beautés blondes de Rubens. À l’automne de 1838, Nerval fait son premier voyage en Allemagne, partiellement avec Dumas “un de nos célébres


\(^3\) C’est toujours cet héritage qui lui permet de fonder la luxueuse revue *Le Monde dramatique* en mai 1835, et la faillite de cette tentative en 1836 conduit Nerval à devenir un forçat du journalisme comme feuilletoniste dramatique.

\(^4\) Nerval dit à son père que son voyage se limitera au sud-est de la France, et qu’il reviendra en passant par Agen le sud-ouest de la France.

\(^5\) Nerval a fait six voyages en Belgique : le premier au cours de l’été 1836, à la recherche de beautés blondes, le deuxième en octobre 1840 lors de la représentation de *Piquillo*, le troisième en septembre 1844, le quatrième pendant l’été 1846 au retour de Londres, le cinquième fin août 1850 sur le chemin de l’Allemagne, le dernier en mai 1852 sur le chemin de la Hollande.
écritains touristes”, en vue de préparer *Léo Burckart*⁶, un drame politique traitant le conflit entre les étudiants révolutionnaires et le pouvoir réactionnaire ; il visite Baden, Strasbourg, Carlsruhe, Manheim.


Nerval fait ensuite un long séjour en Belgique d’octobre à décembre 1840, visite Bruxelles, Anvers, Gand, Liège, et participe le 15 décembre la première de *Piquillo* à Bruxelles. À l’occasion, il y revoit sa cantatrice préférée Jenny Colon, et la divine pianiste Marie Pleyel. Certains critiques parlent avec prudence de ces retrouvailles qui seraient une des causes de la crise ultérieure. En février 1841 a lieu la première crise avérée. D’abord il est interné dans la maison de santé de Mᵐᵉ Sainte-Colombe, située rue de Picpus, puis en mars 1841 il entre chez le Dr Esprit Blanche, à la clinique de la rue de Norvins à Montmartre, et en sort en novembre.

En 1843, il part pour l’Orient, un voyage longtemps rêvé, qu’il a fait pendant un an, probablement afin de prouver à ses amis et surtout à son père son rétablissement après sa maladie de 1841. Dès son retour de ce grand périple, en 1844, il se rend de nouveau en Belgique et en Hollande, en compagnie d’Arsène Houssaye, de la mi-septembre à la mi-octobre. Ils visitent Anvers, La Haye, Leyde, Harlem⁷, Rotterdam, Amsterdam.

---


⁷ La ville de Laurent Coster, lequel inspire à Nerval en 1851 le drame de *L’Imagier de Harlem*. 
Nerval fait encore de brefs séjours à Londres en 1846 et 1849, dont il tirera « Les Nuits de Londres » des *Nuits d’octobre*.

En été 1850, il part pour Weimar en vue d’assister aux fêtes organisées en l’honneur de Herder et de Goethe, mais y arrive trop tard. Il visite Weimar, Cologne et Leipzig d’août à septembre. Entre 1851 et 1852, il subit maintes crises. Désormais internements et sorties vont alterner jusqu’à la fin de sa vie. Nerval est hospitalisé à la Maison Dubois, maison de santé municipale, le 23 janvier 1852, après l’échec de *L’Imagier de Harlem*8, une pièce écrite en collaboration avec Méry, représentée au théâtre de la Porte Saint-Martin. Il en sort le 15 février. À peine un an plus tard, du 6 février au 27 mars 1853, il est de nouveau hospitalisé et traité à la Maison Dubois. Encore interné le 27 août 1853 à la clinique du Docteur Émile Blanche à Passy, il y reste jusqu’au 27 mai 1854, sauf quelques jours de sortie9 grâce à une rémission. Dans les intervalles, c’est-à-dire dans les moments de répit, il se déplace sans cesse, fait de petits voyages dans le Valois tout en s’efforçant d’écrire.


8 Après *L’Imagier de Harlem*, Nerval entreprend encore *Jodelet* et *Misanthropie et repentir*.

9 Entre fin septembre et début octobre 1853.

10 Ce recueil comprend trois contes antérieurement publiés : « La Main enchantée », « Le Monstre vert » et « La Reine de poissons ». 
En mai 1852, après son séjour à la Maison Dubois, Nerval voyage encore en Belgique et en Hollande, passe par Bruxelles, Anvers, La Haye, Amsterdam, Zaardam. Au départ il avait formé le projet d’aller jusqu’en Allemagne et même à Copenhague\textsuperscript{11}, mais doit y renoncer. Le voyage avait pour but les fêtes organisées à l’occasion de l’inauguration d’une statue de Rembrandt à Amsterdam. Mais cette fois il arrive trop tôt au contraire du voyage à Weimar de 1850, et la statue est encore voilée. Son article « Les Fêtes de Mai en Hollande », publié dans la \textit{Revue des Deux Mondes}, prend place à la dernière partie de \textit{Lorely}, qui paraît à la fin du printemps 1852.

Entre 1853 et 1854, il subit plusieurs hospitalisations suite de ce qu’il appelle “une sorte de fièvre nerveuse qui me vient de temps en temps”, “cette bizarre exaltation nerveuse”\textsuperscript{12}. En juin et en juillet 1854, il fait son dernier voyage en Allemagne. Il passe par Strasbourg, Baden-Baden, Karlsruhe, Stuttgart, Munich, Augsbourg, Nuremberg, Leipzig, arrive à Weimar le 8 juillet, et rentre à Paris peu après le 20 juillet. Le 8 août 1854, il entre chez le Dr Blanche à Passy et en ressort prématurément le 19 octobre contre l’avis du médecin, grâce à une intervention de la Société des gens de lettres.

En dehors de ces grands voyages cités plus haut, Nerval poursuit une série de petits voyages en Île-de-France de 1846 à sa mort. Ainsi la dernière partie de sa vie est marquée par d’incessants déplacements et l’instabilité psychique. Même à l’intérieur de Paris, il est connu comme un infatigable flâneur, un vagabond sans domicile fixe, introuvable même par ses amis, car “son logis est partout et nulle part”\textsuperscript{13}. Dans sa vie pleine de voyages, sa boulimie de mouvement semble intimement liée à une autre, celle


\textsuperscript{12} Cité par Pichois et Brix, \textit{Gérard de Nerval}, p. 334-335.

d’écrire sans cesse, jusqu’à sa mort. Le vagabondage nocturne et l’errance diurne dans Paris apparaissent respectivement dans *Les Nuits d’octobre* et *Aurélia*.

Il y a manifestement un lien entre cette vie pleine de voyages et cette écriture où domine le voyage. Nerval déclare d’ailleurs lui-même qu’il est l’écrivain “dont la vie tient intimement aux ouvrages” (III : 686). Ses voyages sont avant tout littéraires. En un sens, ils semblent avoir préalablement pour but de lui permettre d’écrire des relations de voyage, plus précisément, de monnayer ses feuilletons sous forme de comptes rendus de voyage. N’oublions pas que Nerval était connu de ses contemporains comme traducteur autant que feuilletoniste, et surtout dramaturge.

Si l’on examine ses textes publiés pendant la dernière période de sa vie de 1850 à 1855, où Nerval réduit progressivement son activité journalistique et consacre plus de temps à la littérature, on est frappé par le fait que la plupart de ses récits sont fondés sur ses voyages, et que la part autobiographique y est croissante. Dans le *Voyage en Orient*, *Les Faux Saulniers*, *Lorely*, *Les Nuits d’octobre*, *Promenades et Souvenirs*, *Aurélia*, cela est même un phénomène doublement significatif, non seulement au niveau de la forme, mais aussi du contenu. À ce titre les textes nervaliens méritent d’être abordés en tant que récits de voyage.

L’exemple premier du récit de voyage est bien sûr le *Voyage en Orient*, car le titre même annonce le genre, et le texte est fondé effectivement sur le grand voyage en Orient de l’auteur en 1843, quoique une partie considérable soit composée de fictions. Après cette œuvre, le thème de « l’Orient » est récurrent dans le récit nervalien, comme un mythe personnel. *Les Faux Saulniers* rapportent les pérégrinations de l’auteur à Paris et en l’Île-de-France, à la recherche d’un livre unique, introuvable, mais indispensable

\[14\] Juste après la faillite du *Monde dramatique* en mai 1836, Nerval se met au journalisme pour payer ses dettes. Il débute au *Figaro* le 1er octobre 1836, collabore au feuilleton dramatique de *La Charte de 1830* et à celui de *La Presse*. Son activité chroniqueur atteint son culminant les années de 1844 à 1846, époque où Nerval est très demandé par *L’Artiste*, *Le Figaro*, *La Presse*, la *Revue des Deux Mondes*, etc.

Si l’on considère tous ses récits de voyage du point de vue de l’histoire, on relève quelques points intéressants.

En premier lieu, chaque voyage a un prétexte derrière lequel se cache le vrai but. Au fond, chaque voyage renferme une espèce de quête. La quête de l’amour ou de la création artistique dans le *Voyage en Orient*, la quête d’un livre manquant dans *Les Faux Saulniers*, la recherche d’un nouveau logement ou de son propre passé dans les *Promenades et Souvenirs*, la recherche de l’identité du moi dans *Aurélia*. Ce qui est frappant, c’est que la quête passe au premier plan, reléguant au second le but affiché par le voyageur nervalien.

Deuxièmement, le texte raconte à la fois les événements du voyage et les souvenirs du passé. Ainsi, à partir des *Faux Saulniers*, le récit nervalien s’infiltre peu à peu dans l’écriture autobiographique. Dans un certain sens, Nerval essaie d’écrire une sorte d’autobiographie à travers le récit de voyage, quoique de manière fragmentaire et partielle. D’un autre point de vue, le ressort de l’oeuvre nervalienne ne se trouve-t-il pas
dans l’écriture autobiographique\textsuperscript{15}? Les \textit{Petits Châteaux de Bohême} relèveraient de l’autobiographie poétique, les \textit{Promenades et Souvenirs} correspondraient à une véritable autobiographie selon le critère de Philippe Lejeune, \textit{Aurélia} renfermerait une autobiographie spirituelle ou religieuse. Quoi qu’il en soit, dans le récit nervalien s’unissent étroitement l’écriture autobiographique et l’écriture du voyage.

Troisièmement, le thème de l’Orient réapparaît fréquemment comme un mythe personnel, dans tous les textes parus après le \textit{Voyage en Orient}. L’Orient apparaît sous un jour positif comme l’opposé de l’Occident, la terre maternelle de toutes les civilisations et la terre de ressourcement, ou bien sous un jour négatif dans sa réalité dégradée et décevante, selon l’aveu de Nerval dans sa correspondance, car il est sensible à la pauvreté de la population locale.

Quatrièmement, l’itinéraire, le mouvement se rétrécissent de plus en plus, comme le dit le narrateur en tête des \textit{Nuits d’octobre}\textsuperscript{16}, et le voyage se resserre progressivement autour du foyer sur le plan géographique, quand sa durée se fait de plus en plus courte : du voyage en Orient (type de grand voyage), en passant par les voyages dans des pays européens (type de Grand Tour\textsuperscript{17}), puis en Île de France, surtout le Valois, et enfin à Paris (type de petit voyage). Le rétrécissement du déplacement n’a-t-il pas un rapport étroit avec l’évolution de l’œuvre?

Enfin, cinquièmement, il faut remarquer le caractère intertextuel du récit nervalien. Intertextes et références s’y multiplient de même que les digressions y foisonnent. Le


\textsuperscript{16}“Avec le temps, la passion des grands voyages s’éteint, à moins qu’on ait voyagé assez longtemps pour devenir étranger à sa patrie. Le cercle se rétrécit de plus en plus, se rapprochant peu à peu du foyer.” (III : 313)

\textsuperscript{17}“Né à la fin du XVI\textsuperscript{e} siècle, le Grand Tour fut l’occasion pour de nombreux jeunes hommes de découvrir l’Europe continental. Véritable tradition, il perdure jusqu’au XIX\textsuperscript{e} siècle.” Jean Marie Goulemot, «Le Grand Tour comme apprentissage », \textit{Magazine littéraire}, N\textsuperscript{o} 432, Juin 2004, p. 32.
récit nervalien est un véritable creuset où se mêlent et se fondent diverses pratiques d’intertextualité. Les Faux Saulniers en sont un cas remarquable. Nerval y tente d’écrire un récit historique non romanesque en vue d’éviter l’amendement. Pour cela il utilise une multitude d’intertextes attestant l’historicité et l’authenticité de son texte.

Dans l’ensemble, le récit de voyage nervalien prend un aspect autobiographique. Mis à part le reportage de son itinéraire, Nerval écrit un récit personnel concernant son moi en associant au déplacement son propre passé. Il en résulte que son voyage est au moins double. D’un côté, un voyage réel (de surface) du je-narrateur relatant le déplacement spatio-temporel d’un lieu à un autre et du présent vers le passé, d’un autre côté, un voyage profond à la quête du moi, la recherche de son identité à travers l’écriture. S’agit-il d’une autobiographie déguisée ?

Nerval poursuit, tout au long de sa carrière littéraire, la quête d’une forme nouvelle. Excepté dans les écrits de jeunesse, depuis la traduction de Faust de Goethe (1828) et les Poésies allemandes (1830), en passant par les textes en vers et le théâtre, par exemple, Léo Burckart (1839), jusqu’aux textes en prose poétique (ou récit poétique) de la dernière période (1851-1855), il ne cesse d’expérimenter, à la recherche d’une forme propre à son écriture personnelle, libérée des contraintes du genre traditionnel. D’où se posent d’autres questions. Quelle est la nouveauté de l’écriture nervalienne ? Et quels rapports se tissent entre le récit de voyage et la modernité de son écriture ?

Avant d’aborder le récit de voyage nervalien dans la deuxième partie de ce travail, nous donnerons au préalable un aperçu du récit de voyage en général dans la première partie. Les études de la littérature de voyage ont commencé dans les années 1960 à

---

18 Corinne Bayle, dans sa biographie de Gérard de Nerval : l’inconsolé (Aden, 2008), compare le travail poétique nervalien à une “broderie” ou une “toile d’araignée”.

19 Frank Paul Bowman constate qu’il y a “chez Nerval une rupture assez profonde entre les écrits de jeunesse et ce qui vient par la suite”. Frank Paul Bowman, La Conquête de soi par l’écriture, p. 20.
Turin ; c’est donc un domaine relativement récent par rapport à d’autres champs littéraires.

Le récit de voyage, qui rapporte par définition une expérience vécue, individuelle, du voyage, est essentiellement caractérisé par la forme fragmentaire et le style inachevé. Il est constitué en règle générale d’une juxtaposition de fragments, ce qui donne une textualité discontinue. Fragmentation et discontinuité textuelles offrent à l’auteur une certaine liberté de forme, de composition et de style. Exception faite des contraintes de la continuité spatiale et de la succession temporelle, inhérentes au voyage même, tout un ensemble hétérogène peut être greffé sur le récit de voyage. En ce sens, c’est un genre ouvert, susceptible de faire fusionner diverses formes.


Pour l’étude du récit de voyage, il est indispensable d’aborder le versant de l’intertextualité, car chaque écrit est essentiellement intertextuel du fait des références et des emprunts à des récits de voyage précédents et à d’autres textes antérieurs. Il faut souligner que Nerval a débuté sa carrière littéraire en 1828 par la traduction de Faust de
Goethe. En 1830 y succèdent les Poésies allemandes, Klopstock, Goethe, Schiller, Bürger, morceaux choisis et traduits par Gérard. En fait, la traduction relève éminemment d’une pratique intertextuelle, puisqu’elle repose sur l’imitation la plus fidèle possible du texte original, et effectue en même temps sa transformation. À vrai dire, chez Nerval la traduction s’apparente à l’adaptation. C’est manifeste dans Jemmy et Émilie, deux nouvelles insérées dans Les Filles du Feu. Jemmy est l’adaptation d’un texte allemand de Charles Sealsfield alias Karl Postl. Émilie écrite en collaboration avec Auguste Maquet. Jacques Cazotte et Les Confidences de Nicolas dans Les Illuminés sont des adaptations de textes d’autrui, recomposés par citation, emprunt et réécriture. D’un certain point de vue, le procédé d’écriture nervalien est proche de celui du conteur oriental dans les cafés, qui “arrangent et développent un sujet traité déjà de diverses manières, ou fondé sur d’anciennes légendes” (II : 671), et parvient à créer son propre univers d’invention par le biais de la compilation et de la recomposition des récits d’autrui\(^{20}\). Il s’agit de réécriture ou bricolage intertextuel.

Il faut relever encore le mélange de diverses formes hétérogènes au sein du même texte. C’est aussi le résultat de la pratique de l’intertextualité.

Sans doute une des difficultés de lecture de l’œuvre nervalienne provient-elle d’une multitude d’intertextes insérés dans le texte. La production nervalienne abonde littéralement de citations, emprunts, allusions, références, et se donne pour une vraie mosaïque d’intertextes. Sa lecture est quasi impossible sans connaissances de divers intertextes. Nerval lui-même ne compare-t-il pas son écriture au palimpseste où réapparaissent des traces de textes antérieurs effacés à la surface de manuscrits récrits ? Dans cette perspective, il est inévitable de faire des recherches sur les modèles et les références pour bien comprendre le texte nervalien.

\(^{20}\) Jacques Bony dit que “c’est dans le domaine de la prose que Nerval exerce, avec le plus de virtuosité, son talent de « recompositeur »”. Jacques Bony, Esthétique de Nerval, SEDES, 1997, p. 98.
Nerval est un écrivain habile à compiler, recomposer et s’approprier des discours hétérogènes, comme ses homologues écrivains romantiques, par exemple, Hugo et Stendhal. Le récit nervalien est composé, d’une certaine façon, d’une série de citations et d’emprunts. Il est formé en grande partie de textes antérieurs, en d’autres termes il est le fruit d’une réécriture macrotextuelle. Les derniers textes de Nerval se constituent, outre d’emprunt à des textes d’autres auteurs, de la réutilisation totale ou partielle de certains de ses propres textes antérieurement publiés. Ce procédé est un vrai bricolage fondé sur la réécriture. Concernant la réutilisation de textes antérieurs, Philippe Destruel explique que “Nerval ne cesse d’aller de l’avant en récupérant l’ensemble de ce qu’il a laissé derrière lui.” Par exemple, La Bohème galante, publiée dans L’Artiste en 1852, excepté quelques chapitres sur les souvenirs du Doyenné, est une pure recomposition d’éléments de ses propres textes antérieurs, publiés entre 1830 et 1850. De plus, La Bohème galante sera à son tour redistribuée dans les Petits Châteaux de Bohême et Les Filles du Feu.

Dès lors, une approche de l’intertextualité s’impose pour éclairer l’écriture nervalienne, mais nous la limiterons essentiellement à trois catégories : référence, réécriture et recomposition.

Voici les récits de voyage de Nerval : Les Faux Saulniers (du 24 octobre au 22 décembre 1850, en feuilleton dans Le National), Voyage en Orient (1851, l’édition définitive en deux volumes chez Charpentier), Lorely (1852), Les Nuits d’octobre (1852), Sylvie (1853), Octavie (1853), Pandora (1854), Promenades et Souvenirs (1854), Aurélia (1855).

Les deux premiers seront le principal objet de notre étude, qui n’exclura pas pour autant les autres. Ils comportent tous deux des formes hétérogènes, à savoir le journal, la

---

21 Le macrotexte est l’ensemble des textes d’un auteur, et la réécriture macrotextuelle concerne le rapport intertextuel de la répétition dans le macrotexte. Par contre, la référence à l’intérieur d’un texte est définie comme réécriture intratextuelle ou l’intratextualité.

22 Philippe Destruel, L’Écriture nervalienne du temps, p. 16.
lettre, le récit. La structure de l’enchaînement se retrouve notamment dans les deux textes. Par ailleurs, le Voyage en Orient comporte nombre de récits au second degré. Le récit primaire est fait par le narrateur autodiégétique, quand les récits seconds sont dus en majeure partie à des personnages rencontrés au cours du voyage. C’est ainsi que dans les récits enchâssés a lieu parfois un changement du narrateur, donc de niveau narratif. Une série de métalepses interviennent – selon la définition que donne Gérard Genette de cette figure : “toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l’univers diégétique (ou de personnage diégétique dans un univers métadiégétique, etc.)”.


Les Faux Saulniers déroulent une narration anti-romanesque à la manière de Sterne et Diderot. Le récit n’avance pas linéairement suivant le fil conducteur, sa narration s’arrête souvent pour s’égarer dans les digressions. De même l’itinéraire du narrateur n’est pas bien fixé au préalable, il fluctue.

Les deux œuvres donnent une situation narrative complexe du fait des digressions. Le Voyage en Orient comportent quatre contes légendaires et quatre récits d’aventures.

24 Gérard Genette, Figures III, p. 243-244.
25 Ibid., p. 249.

Notre étude a pour principal centre d’intérêt l’invention d’une forme nouvelle par le biais du mélange des genres, des pratiques intertextuelles, de l’introduction du récit humoristique, de la prose poétique et du réalisme à l’aspect subjectif. Notre objectif est de faire valoir la modernité du texte nervalien à travers l’étude de sa forme originale dans le récit de voyage à la fois littéraire et autobiographique.
Première Partie : Récit de voyage et écriture du voyage


Notre étude ne concerne pas seulement le “voyage, c’est-à-dire le fait du déplacement, les péripéties, les impressions des voyageurs”, mais aussi le “récit, c’est-à-dire la façon de relater les expériences vécues au cours d’un voyage”26. Il ne s’agit pas seulement d’expliquer l’aventure du voyage (histoire), mais de mettre en lumière les procédés narratifs (analyse du récit).

L’objet de la première partie est de relever les caractéristiques du récit de voyage en tant que genre littéraire sur le plan du contenu et des procédés. Au vu des ouvrages et des articles parus, on peut dire que jusqu’ici les études sur le récit de voyage ne sont pas suffisamment inter rogées sur sa forme. Bien que notre intérêt porte principalement sur les études poétiques du récit de voyage, et nous ne négligerons pas pour autant l’approche thématique et historique du voyage.

26 « Note liminaire », Écrire le voyage, p. I.
Dans les recherches consacrées au récit de voyage, l’approche du genre et de la forme littéraires a été relativement moins prisée que l’approche historique et thématique du voyage. Par ailleurs, s’agissant du récit nervalien, malgré la diversité des thèmes abordés et des méthodes employées par bien des critiques, la problématique du récit de voyage dans l’œuvre de Nerval reste encore un terrain à découvrir et à explorer.
Chapitre 1. Problématique du récit de voyage

Études sur le récit de voyage

Depuis les années 1990, de plus en plus d’ouvrages et d’articles sur le récit de voyage sont publiés. Cela indique que l’étude du récit de voyage est, d’une part, un nouveau domaine de la recherche littéraire, et d’autre part, peut-être un domaine en vogue. Nous avons classé dans la bibliographie les ouvrages de référence sous la rubrique « Ouvrages et articles sur le récit de voyage ».

Deux courants coexistent dans l’étude du voyage. L’un vise l’étude documentaire, thématique et historique de la littérature des voyages, l’autre a pour but d’étudier le procédé du récit de voyage.


\textsuperscript{27} La « note de couverture » de Métamorphose du récit de voyage, « Littérature des voyages n° I ». 


1. Évolution historique

Dans cette section, nous allons approcher la problématique du récit de voyage en tant que genre littéraire. Il s’agit de s’interroger sur le statut du récit de voyage, ses frontières et les formes d’écriture qu’on y trouve. Nous reprendrons d’abord quelques
problèmes liés au statut du récit de voyage. Peut-il exister comme un genre narratif indépendant ? Comment se distingue-t-il des genres voisins que sont le roman, la biographie, et, en particulier, l’autobiographie écrite sous forme de « lettres », « journal intime », « confession », « mémoires », etc. Mais la question qui nous retiendra le plus, et pour cause, est : Comment le récit de voyage, longtemps resté en marge des belles lettres, fait-il son entrée dans le domaine de la littérature ?

Bien que le récit de voyage ait une longue histoire remontant à l’Antiquité, il est considéré comme une forme de littérature mineure ; c’est un genre déprécié par l’institution académique, qui a été écarté des manuels scolaires jusqu’à nos jours. Ayant connu, selon les époques, de nombreuses mutations touchant son écriture et sa fonction, il continue à subsister, malgré un déclin important depuis la fin du XIXe siècle, faisant suite à son succès incontestable au milieu de ce même siècle. Son existence depuis la naissance du récit, son développement à la fois constant et considérable du XVIe au XIXe siècle, et sa persistance en dépit de son déclin notable au XXe siècle, procèdent de son adaptabilité et de sa versatilité. Il tire son origine du récit de découverte merveilleux et géographique. À partir du XVe siècle, son essor est allé de pair avec les grandes découvertes maritimes, de sorte que le discours du voyageur de cette époque est constamment associé au discours colonial.

Dès son origine, le voyage a deux versants. D’une part, il se présente comme une histoire amusante, et d’autre part il fournit au lecteur des informations utiles sur l’ailleurs et sur l’autre. Aussi, tout récit de voyage dépend-il de récits antérieurs. Le risque de répétition dans l’écriture du voyage est donc inhérent au voyage même, notamment dans le cas où un voyage nouveau retrace le même itinéraire qu’un voyage précédent. Ainsi, le récit de voyage est un genre plus référentiel qu’aucun autre. C’est

28 On peut citer Hérodote, Homère, Pline, Strabon, Virgile, etc.
pour cette raison que Flaubert, parlant du *Voyage en Italie* d'Hippolyte Taine, définit le récit de voyage comme “un genre impossible”\(^{30}\). En même temps, un récit de voyage est toujours susceptible d’élargir l’horizon du monde à l’aide de ses modèles. En ce sens, l’ouvrage de référence joue un rôle ambivalent. Il conduit le voyage postérieur soit vers la redite, la redondance et le cliché par le biais de la citation et l’emprunt, soit vers une nouvelle invention par la transformation, l’appropriation et l’assimilation. Si bien qu’une tension entre la redite et le renouveau se produit inévitablement dans l’écriture du voyage. L’enjeu du récit de voyage, comme de tout texte littéraire, c’est de se conformer au modèle, en même temps de s’en démarquer.

Le récit de voyage relève aussi d’un genre ambigu et hybride. Il n’est pas facile de définir d’une manière stricte, selon l’art poétique classique, sa propre poétique comme un genre distinct des autres, car “le récit de voyage allie des domaines et des genres différents, et s’accompode de l’hétérogénéité : à la limite, sa spécificité échappe à la taxonomie générique”\(^{31}\). N’appartiendrait-il pas plutôt à un genre ouvert qui accueille diverses formes et mélanges plusieurs genres ? Ainsi, la prose et le vers s’amalgament sans difficulté\(^{32}\), la lettre, le journal et le récit s’unissent sans encombre. En outre, divers discours se mêlent sans contradiction au sein du voyage\(^{33}\). Dans cette perspective, le récit de voyage se rapproche du roman qui a plusieurs formes et accepte divers genres. Genre mineur et déconsidéré, à l’écart des belles lettres, il parvient finalement à faire son entrée dans le domaine littéraire au XIX\(ère\) siècle. Il a été souvent classé dans le registre de l’histoire et de la géographie avant d’être qualifié de littéraire. Son statut équivoque rend difficile son identification en tant que genre bien précis. Le récit de

---

\(^{30}\) Cité par Wendlin Guentner : “Seulement, le genre voyage est par soi-même une chose presque impossible. Pour que le volume n’eût aucune répétition, il aurait fallu vous abstenir de dire ce que vous aviez vu […].” Wendlin Guentner, *Esquisses littéraires*, p. 174.


\(^{32}\) On appelle « prosimètre » un texte où alternent prose et vers. Cette forme spécifique apparaît au récit de voyage du XVII\(er\) siècle.

\(^{33}\) Cet aspect l’emporte sur le récit de voyage ethnographique.
voyage se situe parfois à côté du roman autobiographique, dans d’autres cas il voisine avec l’autobiographie.

Le récit de voyage est, par nature, successif sur le plan chronologique et contigu sur le plan géographique, à mesure que le voyageur se déplace d’un lieu à un autre. La succession des lieux traversés constitue la narration et les étapes de l’itinéraire parcouru en sont les événements. Ainsi, le récit de voyage est un genre qui est avant toute chose dépendant des lieux.


1) Du voyage antique au voyage de découverte

Notre intérêt porte essentiellement sur la poétique du récit de voyage, c’est la raison pour laquelle nous adoptons l’expression « récit de voyage » plutôt que « littérature des voyages » 34. Celle-ci est retenue par François Moureau pour désigner le centre de recherche qu’il a créé et une collection publiée sous sa direction. Il oppose le relateur de voyage à l’écrivain voyageur. Contrainte de se situer strictement dans le cadre référentiel et chronologique, l’écriture du relateur n’a guère de part littéraire. Dans le discours du relateur, la description objective de l’ailleurs et de l’autre l’emporte sur l’épanchement du moi intime ; il est en outre absent comme sujet de sa relation qui regorge d’informations géographiques, ethnographiques, archéologiques… L’essentiel est le voyage en lui-même, non le voyageur. Il en résulte que le voyage du relateur est souvent anonyme, qu’il soit rédigé par un tiers ou la compilation de voyages antérieurs ; de surcroît, il reste majoritairement à l’état de manuscrit. Un autre trait de la relation de voyage figure dans le titre, généralement descriptif et détaillé. Il résume l’état de l’état du voyageur. Les relations écrites par des marchands en sont une forme exemplaire 35. La notion de littérature des voyages concerne le récit de voyage jusqu’au XVIIIe siècle, avant qu’il devienne un genre littéraire et avant que se séparent la « relation » et le « voyage ». Par contre, les récits écrits par les écrivains voyageurs du XIXe siècle sont marqués par “la claire conscience du récit de voyage comme genre littéraire à part entière” 36.

Toutefois l’opposition entre relateur et écrivain voyageur n’est pas toujours pertinente. Il faut faire exception de quelques relations d’une remarquable qualité

34 Odile Gannier choisit la Littérature de voyage comme titre de son ouvrage.
35 À titre d’exemple, le titre complet du voyage de Tavernier est le suivant : Les Six Voyages de Jean Baptiste Tavernier, écuyer baron d’Aubonne, qu’il a fait en Turquie, en Perse, et aux Indes, pendant l’espace de quarante ans, & par toutes les routes que l’on peut tenir : accompagniez d’observations particulières sur la qualité, la religion, le gouvernement, les coutumes & le commerce de chaque pays ; avec les figures, le poids, & la valeur de monnoyes qui y ont court, Gervais Clouzier, Paris, 1676.
36 François Moureau, Le Théâtre des voyages, p. 27.
littéraire avant le XIXe siècle. Ainsi, notre étude se focalise sur des récits de voyage littéraire, reléguant d’autres formes au second plan.


« Le voyage ancien : raconter le monde mythologique »

Michel de Certeau dit que “tout récit est un récit de voyage”37 au niveau de la structure. Il n’est pas difficile d’en citer des modèles. L’Odyssée d’Homère et L’Énéide de Virgile sont à l’évidence aux origines du récit de voyage dans la littérature occidentale. “Ulysse ouvrait l’épître, Énée la ferme. Ulysse était le héros du retour, Énée devient celui du départ”38. Michel Butor affirme lui aussi que le récit de voyage est “le thème fondamental de toute littérature romanesque”39.

37 Cité par Adrien Pasquali, Le Tour des horizons, p. 112.
39 Michel Butor, « L’espace du roman », Répertoire II, p. 44.

« Du pèlerinage à la grande découverte géographique »

Du Moyen Âge à la Renaissance, les voyages sont principalement les pèlerinages aux lieux saints, les missions en pays étrangers, et les périples maritimes d’exploration. Au Moyen Âge, le pèlerinage est conçu comme “une approche des lieux saints” et “un retour à la maison de Dieu”40, non comme une quête de l’ailleurs et de l’autre. Tous les lieux saints et les grands centres de pèlerinages, par exemple, Rome et Saint-Jacques-de-Compostelle, sont orientés vers le lieu central, la ville Sainte de Jérusalem. Dans la cartographie médiévale, Jérusalem se trouve exactement au centre de la terre figurée par une étendue entourée d’eau, “à la croisée des bras de la lettre T qui représente l’Asie, l’Europe et l’Afrique”. C’est une géographie imaginaire et symbolique, détachée du réel, comme “un espace de méditation et de prière”41. Le chemin du pèlerin est balisé et repéré par les sanctuaires et les reliques conduisant au but ultime du salut éternel. Selon

Friedrich Wolfzettel, le récit de pèlerinage relève du discours « pauvre » dont “les aspects rituels ne laissent guère de place à une originalité quelconque. Marcher sur les traces du Seigneur, s’insérer dans l’histoire divine en en créant, reconstituant les étapes sacrées est un programme qui tend à anéantir non seulement le monde réel mais aussi le rôle d’un moi qui ne sert plus qu’à authentifier la réalité du sacré”42.

Cependant, à partir du XIIIᵉ siècle, l’horizon s’élargit du récit de pèlerinage, réservé au monde sacré, au récit de mission, ouvert aux merveilles du monde, animé d’un esprit explorateur. Cette période marque un tournant sur le plan sémantique. Le récit de pèlerinage, religieux et mythique, se transforme en un récit de mission, aventurieux et merveilleux. Parallèlement au récit de pèlerinage et de mission, se développe, à partir du XIIIᵉ siècle, le récit de voyage d’exploration.

Citons deux fameuses relations de voyage de référence au Moyen Âge : Le Devisement du monde43 de Marco Polo (1254-1324), dicté en français-pisan en 1295 à Rusticello et paru en 1307, et Le Livre des Merveilles du monde de Jean de Mandeville (?-1372)44 rédigé en français, et paru en 135645. Les deux ouvrages sont destinés au grand public laïc46 à la différence des récits de mission dans lesquels les auteurs ne

42 Ibid., p. 13.
44 Il s’agit d’une compilation et d’une synthèse d’un ensemble de voyages, dans lesquels se mêlent ses propres voyages et les voyages antérieurement faits par des missionnaires. Dans sa relation, Mandeville mélange la description des itinéraires et les réflexions religieuses en intégrant une géographie réelle et fabuleuse mêlant histoire et légende. Il voyage en Égypte, en Palestine, en Inde et en Chine durant 34 ans. À l’époque, ce récit a connu un grand succès au point qu’on en a reproduit plus de 250 exemplaires manuscrits en dix langues, chiffre considérable au Moyen Âge.
s’adressent qu’au pape ou au roi, à un lectorat savant ou une élite. Dans ces deux voyages, l’accent est mis de plus en plus sur la véracité et sur le témoignage d’une expérience vécue, voire même sur une expérience subjective et individuelle. En outre, le voyageur est promu protagoniste de son aventure merveilleuse, étant, comme Marco Polo, narrateur à la fois à la première et à la troisième personne. Dès le milieu du XIIIᵉ siècle s’opère un changement de mentalité au discours du voyage : les « Merveilles » sont désormais celles du monde et de la géographie réels, loin du miraculeux et du légendaire propres au récit de pèlerinage et à la géographie imaginaire autour d’un imaginaire centre du monde. Ainsi apparaît “un type nouveau de voyageur à la fois réceptif et critique, qui s’interroge sur les causes, les raisons et l’essence des phénomènes suscitant son admiration et qui va jusqu’à mettre en question des opinions reçues”⁴⁷. Sur le plan sémantique, le goût de l’authenticité augmente constamment à l’approche de la fin du Moyen Âge.

Les XIIIᵉ et XIVᵉ siècles sont marqués par des missions en Asie, et le XVᵉ siècle débute par les grandes expéditions portugaises. Or le récit viatique de ces siècles est pour une minorité d’humanistes et de cosmographes la chronique, le compte rendu ou le rapport des missionnaires. “Les Croisades avaient, on le sait, stimulé les échanges entre l’Europe et l’Asie. Leur échec avait conduit à la recherche de nouvelles routes vers les Indes et les fabuleux pays de Cathay et de Cipango dont le livre de Marco Polo, notamment, avait contribué à vanter les richesses et les merveilles. Dès lors s’organisaient, dans le dernier quart du XVᵉ siècle et dans le siècle suivant, de grandes expéditions maritimes aboutissant à de grandes découvertes. Ces voyages furent à l’origine de nombreuses relations, [...]”⁴⁸. Jusqu’au XVᵉ siècle, navigateurs et explorateurs sont les principales figures de voyageur. Le style de leurs relations est naïf.

⁴⁷ Friedrich Wolfzettel, op. cit., p.20.
⁴⁸ Roland Le Huenen, art. cit., Les Modèles du récit de voyage, p.11.
et simple, puisque ce sont des voyageurs professionnels qui n’ont pas eu de formation littéraire.

2) Naissance de l’art du voyage

Le XVIᵉ siècle est caractérisé en France par la naissance de l’humanisme, les guerres de Religion et de grandes explorations maritimes. Ce siècle est aussi “une époque de doute et de déchirement, époque d’un univers décentré, déséquilibré qui voit se rompre la sphère du cercle idéal qui, selon Georges Poulet, avait, jusque-là, lié l’homme à l’univers et à Dieu”49. C’est en même temps la période de la Renaissance française qui correspond à la première étape de la modernité et voit naître un discours du voyage ou un véritable art de voyager chez les humanistes.

Le XVIᵉ siècle voit de nouvelles explorations et découvertes. C’est surtout grâce au développement de l’imprimerie que quantité de récits de voyage suscitent la curiosité grandissante envers le nouveau monde. En revanche, le pélerinage continue toujours sous forme de grand péripole maritime et de voyage au long cours par voie de terre. Toutefois, il se transforme de manière progressive en « un vaste péripole des terres parcourues ». “Ainsi, le pélerinage en Terre Sainte se transforme en « voyage en Orient », celui de Rome et celui de Saint-Jacques-de-Compostelle en voyage d’Italie et en voyage d’Espagne, voire en voyage d’Europe”50. Par conséquent, “les reliques et les miracles sont remplacés par les médailles et les antiquités, les peaux de crocodiles et les momies qui vont bientôt remplir les cabinets de curiosités”51. De surcroît, le discours colonial et le discours intellectuel s’allient étroitement l’un à l’autre au sein du voyage du Nouveau Monde. Le discours du voyage est orienté vers la description totalisatrice

49 Friedrich Wolffzettel, op. cit., p. 35.
50 Ibid., p.50.
51 Littérature française du XVIᵉ siècle, p. 264.
du monde parcouru sur le plan géographique et ethnographique, quoique élémentaire et moins systématique que celle qu’offrira le voyage savant scientifique du XVIIIᵉ siècle.

L’appréciation des récits de voyage du XVIᵉ siècle ne porte pas encore sur le style élaboré ou la composition de récit au point de vue des belles lettres, mais plutôt sur la satisfaction de la curiosité du lecteur ou l’utilité documentaire comme information pratique. L’absence d’un style soigné dans le récit de voyage conduit à l’écarter des belles lettres. Ce ne sont que “comptes rendus de pèlerinages au Saint-Sépulcre, chroniques de voyages en Asie, livres d’information géographique, lettres annuelles de missions que les Jésuites adressaient à leurs supérieurs” 52. Aux navigateurs et explorateurs s’ajoutent désormais commerçants, militaires, missionnaires, etc.

Le voyage de Jacques Cartier53 retient l’attention. Cartier fait trois voyages au Canada respectivement en 1534, 1535-1536 et 1541. Ses Voyages de découverte au Canada, publiés en 1545, sont la relation de son deuxième voyage. Ils exercent une influence énorme sur Le Pantagruel de Rabelais. Force est de constater que ce récit d’exploration, caractérisé par l’inventaire d’un ensemble des choses vues, s’inscrit dans la vocation coloniale. Le voyage de découverte est de plus en plus lié à l’expédition coloniale, laquelle va à son tour de pair avec la conversion religieuse54. Le style de Cartier est marqué par une esquisse réaliste qui “se contente de nommer et de décrire les choses vues sans y ajouter d’appréciation d’ordre esthétique”55. L’acte de nommer et

53 Le narrateur ne semble pas être Jacques Cartier le capitaine, mais probablement son secrétaire Jehan Poullet. Voir Friedrich Wolfzettel, *op. cit.*, p. 84.
55 Friedrich Wolfzettel, *op. cit.*, p. 86.
décrire de nouveaux lieux a la valeur d’une appropriation symbolique de l’autre et un rituel de baptême colonial.

Deux voyages opposés\(^{56}\), fondés tous les deux sur une même expédition en France Antarctique\(^{57}\), attirent particulièrement notre attention. Il s’agit des *Singularitez de la France Antarctique* (1558) d’André Thevet, cosmographe catholique et pro-Conquista espagnole, et de l’*Histoire d’un voyage faict en la terre de Brésil* (1578) de Jean de Léry, protestant calviniste et pasteur anticolonial.

André Thevet, cosmographe du roi\(^{58}\), vise à totaliser les connaissances dans ses *Singularitez de la France Antarctique*\(^{59}\). Ce compte rendu humaniste et érudit fait valoir l’altérité exotique par la description encyclopédique. Au contraire, l’*Histoire d’un voyage faict en la terre de Brésil* de Jean de Léry, si appréciée par Claude Lévi-Strauss qui la considère comme “une grande œuvre littéraire”\(^{60}\), “un extrordinaire roman d’aventures” et un “bréviaire de l’ethnologue”\(^{61}\), est fondée essentiellement sur le témoignage d’une aventure individuelle et sur l’observation sur le terrain. L’*Histoire

---


\(^{58}\) De Henri II à Henri III pendant le règne des quatre derniers rois valois.

\(^{59}\) En effet, l’ouvrage est bricolé et compilé en grande partie par son nègre Mathurin Héret. Sur ce point, voir Frank Lestringant, *Le Huguenot et le sauvage*, deuxième édition, p. 41-42.


d’un voyage de Léry a connu, du vivant de l’auteur, un succès considérable à l’échelle européenne à tel point que six éditions françaises sont parues ainsi que deux éditions latines, éclipsant ainsi son Histoire memorable de la ville de Sancerre (1574) et l’œuvre de Thevet, en particulier, Les Singularitez de la France Antarctique (1557) et La Cosmographie universelle (1575). Le voyage de Léry, écrit avec un regard tout à fait nouveau à la fois rétrospectif et critique, publié vingt ans plus tard après son retour de la France Antarctique en 1558, tente de faire un inventaire méthodique des choses vues et préfigure une forme d’ethnographie comparée. Ce récit ne sera pas seulement le précurseur des récits de Mission du siècle suivant, mais aussi une référence importante de nombreux écrivains des deux siècles suivants. Il est à l’origine du mythe du Bon Sauvage. L’Histoire d’un voyage de Léry se termine sur “un échec misérable qui a mis fin aux charmes du mythe de la Terre Promise”, à propos de l’implantation d’une colonie. En un sens, c’est aussi un récit d’apprentissage fondé sur une aventure vécue, constituant un long détour. Dans un style simple et naïf, le voyage de Léry est marquée par son écriture autobiographique et apologétique. Léry donne à son aventure

---


64 Le répertoire de Léry est systématique en comparaison de l’inventaire de Thevet, marqué par un collecte maximale, fait d’une façon plutôt désordonnée, des singularités exotiques.


66 Friedrich Wolfzettel, op. cit., p. 105.

67 L’aller de trois mois et le retour de cinq mois sont marqués par la tempête, le naufrage et la famine. On peut citer notamment l’épisode de la veillée d’un rite de cannibale.
personnelle un statut scientifique et historique pour la connaissance du Nouveau Monde, basé sur l’ethnographie comparée entre l’Europe et le Brésil.

À la fin de ce même siècle, avec Michel de Montaigne naît un voyage moderne. Ce n’est plus le voyage de découverte et d’expédition ni le voyage de mission ni le pélerinage traditionnel, mais un voyage pour le voyage à la recherche d’un moi total, physique et moral, une expérience pratique ayant sa fin en soi. Montaigne voyage de juin 1580 à novembre 1581 en France, en Suisse, en Allemagne, en Autriche et en Italie : d’une part, il tente ce voyage en vue d’une thérapie contre la gravelle, une maladie héréditaire dont il est affecté, d’autre part, juste après la publication de ses Essais en 1580, son désir de voyage à la recherche d’une “diversité de mœurs” semble dériver de l’ennui des “servitudes domestiques” et des “devoirs de l’amitié maritale” selon le chapitre « De la Vanité » de ses Essais. Le manuscrit du Journal du voyage, sous forme de notes, a été redécouvert en 1770, c’est-à-dire à peu près deux siècles plus tard, et publié en trois versions différentes en 1774. L’ouvrage est rédigé en français et en italien par l’auteur des Essais et par son secrétaire anonyme : il s’agit d’un journal à deux voix autonomes. Ces notes n’étaient pas à l’origine destinées à la

68 Dans ses Essais (III, 9), Montaigne qualifie le voyage de meilleure école à former la vie.


70 Le manuscrit découvert au château de Montaigne par l’abbé Joseph Prunis a disparu pour des raisons inconnues peu après le dépôt à la Bibliothèque Royale et demeure encore introuvable depuis le XVIIIe siècle. De même, les copies qui en avaient été faites ont elles aussi toutes disparu. Cependant, celle du chanoine Guillaume-Vivien Leydet, faite en 1771, a été retrouvée en 1980 par François Moureau.

71 Le journal rédigé en italien par Montaigne, à partir de son séjour aux Bains de Lucques jusqu’aux pays où l’on parle français (la frontière du mont Cenis), occupe environ 30% de l’ouvrage. Le penchant au bilinguisme est interprété par “une forme de la soif de diversité” liée à son goût ludique. Voir Friedrich Wolfzettel, op. cit., p. 116.

72 Le journal tenu par le secrétaire jusqu’au premier séjour à Rome.
publication, donc leur style n’est pas aussi élaboré que celui des *Essais* : Montaigne écrit comme il parle. Il voyage suivant son humeur, la preuve en est que son itinéraire allant de France en Italie ne suit pas la trajectoire la plus rapide, mais trace une ligne courbe faisant un détour. En un sens, la façon dont Montaigne voyage préfigure celle du voyageur fantaisiste à l’époque romantique. De plus, ce voyage de santé, écrit sous forme de journal intime avant la lettre, est balisé par les stations d’eaux thermales, où Montaigne cherche un traitement efficace pour sa maladie. Ainsi, son journal de voyage est proche, d’une part, d’un dossier médical, et d’autre part d’un guide des stations thermales. La seconde partie du journal tend notamment à se transformer en bulletin de santé, où Montaigne note méticuleusement jusque dans les moindres détails les changements de son corps et de ses humeurs. Contrairement au voyage traditionnel, le *Journal de voyage* de Montaigne désacralise et désymbolise l’itinéraire parcouru73. “En effet, étant donné que le journal de Montaigne n’a rien de commun avec le journal de type géographique et nautique et qu’il ne veut pas être non plus un itinéraire artistique, il ne saurait prétendre aux titres de noblesse du genre. C’est pourquoi il apparaît comme le premier récit de voyage « moderne » du XVIe siècle”74.

Avec un Montaigne égotiste75 peintre de lui-même et un Léry à la fois écrivain autobiographique et ethnographique, apparaissent un nouveau discours et un nouveau voyageur qu’on ne peut rencontrer dans le voyage traditionnel. C’est la naissance du voyageur fantaisiste ou ethnographe, dont le regard introspectif reflète le vécu personnel. Ainsi, ce nouveau voyageur anticipe le voyageur savant ou le voyageur littéraire.

73 On retrouve le même processus dans le *Voyage de Chapelle et Bachaumont*.
75 “On n’y voit que Montaigne, il n’est parlé que de lui ; tous les honneurs ne sont que pour lui ; ses compagnons de voyage, à l’exception de M. d’Estissac, ne sont ici presque pour rien ; il semble enfin voyager seul, et pour lui seul.” (« Discours préliminaire » de Meunier de Querlon), Michel de Montaigne, *Journal de voyage*, Gallimard, 1983, p. 45.
3) Diversification du modèle de voyage

Compte tenu de l’évolution historique et statistique, le récit de voyage se développe considérablement au fil des siècles, au niveau de la quantité des publications. Geoffroy Atkinson compte, pour le XVIᵉ siècle, dans un seul domaine français, 524 titres de récits de voyages76, conséquence des premiers grands voyages d’exploration. Au XVIIᵉ siècle ce chiffre double, tant le genre connaît une vogue remarquable. La croissance en nombre de publications du récit de voyage n’est pas indifférente à la politique d’expansion commerciale et diplomatique de Colbert sous Louis XIV. Le pouvoir utilise même le récit de voyage d’une manière propagandiste “pour stimuler chez les Français le goût du risque et l’esprit d’aventure”77. Dans ce contexte, la traduction et la compilation des relations étrangères se multiplient en même temps que la publication de la relation de voyageurs français. “La bibliographie en six volumes publiée entre 1806 et 1808 par Boucher de la Richarderie comprend 5562 titres d’ouvrages de voyage. Parmi ces ouvrages, 3540 ont été publiés au XVIIIᵉ siècle, 1566 au XVIIᵉ siècle et 456 au XVIᵉ siècle. Si on compare ces données à celles de la Bibliothèque nationale de France, on constate que la production d’ouvrages de voyage n’a cessé d’augmenter jusqu’au XIXᵉ siècle : 7993 ouvrages, [...] ont été publiés de 1800 à 1900”78. Sur le plan de la production de récits de voyage, le point culminant est atteint entre 1831 à 1842.

Parallèlement au voyage réel, le voyage imaginaire croît rapidement en quantité aux XVIIᵉ et XVIIIᵉ siècles. Aussi s’estompe la distinction entre le récit de voyage et le roman de voyage. Sa topographie devient également ambivalente dans la mesure où le récit de voyage se situe entre histoire et roman.

L’essor du voyage de mission, de commerce et d’instruction est un des phénomènes les plus saillants dans le récit de voyage au XVIIᵉ siècle. La Compagnie française des Indes orientales, fondée en 1663, joue un rôle capital dans l’avènement des voyages au long cours. L’accroissement considérable de la production de récits de voyage est étroitement lié à deux facteurs parallèles : la naissance de la presse et la mode des Salons littéraires. Les deux phénomènes mettent le récit de voyage à la mode en associant la culture savante à la culture littéraire. Ainsi, le récit de voyage entre dans le programme de presse et fait aussi l’objet des conversations de salon.

Dans l’écriture du voyage, on peut noter l’apparition, vers le milieu du siècle, d’un nouveau phénomène, celui de la forme épistolaire, parallèlement à d’autres genres et à la mode d’une culture épistolaire de salon et de cour dans la seconde moitié du siècle. Rappelons que la lettre était la forme de prédilection de compte rendu des missionnaires. Les destinataires sont homogènes et restreints, tant pour la lettre de mission que pour la lettre de salon. Dans certains cas, la lettre se caractérise par un mélange de vers et de prose. Citons la Relation d’un voyage en Limousin de La Fontaine, et le Voyage d’Encausse de Chapelle et Bachaumont, plus connu sous le titre du Voyage de Chapelle et Bachaumont. Les deux voyages relèvent du petit voyage badin, bien différent du grand voyage prétentieux.

La Fontaine accompagnant son oncle en exil à Limoges, rédige dans le moment même sa Relation d’un voyage de Paris au Limousin entre août et septembre 1663. L’itinéraire de Clamart à Limoges a pour étapes Orléans, Blois, Amboise et Richelieu où il atteint son point culminant. La Relation, dont la destinataire est la femme de l’auteur, se compose de six lettres en vers et en prose. Ici, les étapes parcourues peuvent se lire comme un espace mythique, et le mélange du vers et de la prose comme le

79 Mercure François, Gazette de France, Mercure Galant, Journal des Sçavans, etc.
80 La publication tardive de la Relation en 1729, est en rapport avec les affaires de la chute de Nicolas Fouquet, arrêté en 1661 à Nantes ; celui-ci était le protecteur de La Fontaine.
symbole d’une alliance de l’idéal poétique et de la réalité prosaïque. De même, “les petites aventures ou anecdotes galantes servent à structurer la succession des lieux parcourus et à éveiller l’intérêt”\textsuperscript{81}. Ainsi, un petit voyage vers le centre de la France acquiert une dimension symbolique et mythique.

Le \textit{Voyage de Chapelle et Bachaumont}, en vers et en prose, attire l’attention tant sur le plan formel de la lettre que par la modernité du sujet\textsuperscript{82}. Écrit en 1656 et publié en 1663, il remporte un grand succès, au point de donner lieu à une trentaine de rééditions jusqu’au XVIII\textsuperscript{e} siècle. La lettre, destinée à deux frères “Messieurs les aînés Broussins”\textsuperscript{83} semble avoir été rédigée pendant le voyage, comme un journal. Tout au long du récit, le vers alterne avec la prose. Cette lettre familière adressée à deux confidents porte tous les indices épistolaires : signature des deux épistolaires, lieu de rédaction, destinataires, date et adresse\textsuperscript{84}. Chapelle et Bachaumont, les deux amis parisiens, partent ensemble en voyage en 1656, sous prétexte d’une cure aux eaux d’Encausse situé à la Haute-Garonne. Leur voyage, égrené de visites gastronomico-mondaines, est rempli de menus détails quotidiens, se substituant ainsi à la description de l’itinéraire et des villes d’étape. Celle-ci se réduit tout au plus à des esquisses s’il en est besoin, si bien que les visites mondaines remplacent celles de monuments et de curiosités.

Chapelle et Bachaumont, deux esprits satiriques et burlesques, s’entendent fort bien au point de confondre leurs plumes. Les deux compagnons rédigent la relation en commun en déclarant solennellement à l’ épître liminaire leur collaboration ; il est difficile de déterminer ce qui revient à chacun.

\textsuperscript{81} Friedrich Wolfzettel, \textit{op. cit.}, p. 228.
\textsuperscript{82} Daniel Sangsuet tient ce récit de voyage pour l’origine du « voyage humoristique ». Voir son article, « Le récit de voyage humoristique (XVII\textsuperscript{-}XIX\textsuperscript{e} siècles) », \textit{RHLF}, 2001, n° 4, p. 1138.
\textsuperscript{83} Les deux auteurs précisent à la fin de la lettre quels en sont leurs destinataires.
\textsuperscript{84} Leur lettre se termine ainsi : “À Messieurs les aînés Broussins. / Chacun enseignera la rue, / Car leur demeure est plus connu / Aux Marests que les Capucins.”
Le récit de voyage écrit de concert par les deux auteurs nous inspire une brève comparaison avec *Par les champs et par les grèves* de Flaubert et Du Camp. Contrairement au *Voyage d’Encausse*, où ne se distinguent pas les contributions de chacun des auteurs, *Par les champs* est écrit à tour de rôle par les deux amis. Ainsi, Flaubert écrit les chapitres impairs, et Du Camp, les chapitres pairs. Le *Voyage de Chapelle et Bachaumont* est une lettre à deux mains et à deux plumes conjointes et confondues, indistinctes. À l’inverse, *Par les champs* est un voyage à deux voix autonomes qui ne se superposent jamais, comme dans le *Journal de voyage* de Monataigne. Le cas de Thevet est encore particulier. Bien que *Les Singularitez de la France Antarctique* reposent sur son voyage réel au Brésil, c’est non seulement une compilation de nombreux textes antérieurs, mais encore une œuvre à plusieurs mains.

Dans cette perspective, il est intéressant de constater que les écrivains voyageurs du XIXᵉ siècle partent habituellement en voyage avec un compagnon, l’évoquent ou le nomment explicitement dans leurs récits ; tel est le cas bien connu du voyage en Orient (1849-1851) de Flaubert et Du Camp. En revanche, Joseph de Fonfride, compagnon de voyage de Nerval, est complètement effacé dans le *Voyage en Orient*.

Chapelle et Bachaumont relatent leur voyage dans le sud de France, non pas selon leur itinéraire parcouru, mais selon leur humeur avec “une attitude cavalière à l’égard des villes qui ne lui plaisent pas”. Leur manière galante, badine et nonchalante, et leur caractère simple, naïf et railleur sont les traits essentiels de la figure du voyageur.

---


86 De même, les voyages de Tavernier et Chardin sont rédigés de seconde main. Dans *Le Devisement du monde* de Marco Polo, celui-ci est le héros tandis que le rédacteur est Rusticello.


moderne « humoristique ». Désinvoltes et peu sérieux, ils ne pensent qu’à s’amuser et même ne se soucient guère des mésaventures qui leur arrivent. Ainsi, leur manière de voyager annonce déjà le voyageur fantaisiste du XIXᵉ siècle. Chapelle et Bachaumont se déplacent à leur guise, selon leur humeur, sans préalablement fixer un itinéraire ni un but à leur voyage. Ils font volontairement abstraction de ce qui les ennuie, tandis qu’ils font des digressions s’agissant de ce qui leur plaît. Leur style, l’alternance de prose et de vers, est sans grande recherche rhétorique et poétique, et caractérisé par un ton léger, humoristique et ironique, malgré la souplesse épisodique de leur prose improvisée et leur vers rythmique.

Le voyage de Chapelle et Bachaumont est aussi le voyage en province. Cette excursion locale et modeste contraste avec le grand voyage et ses prétentions. L’apparition du voyage badin caractérisé par un petit circuit, à un siècle où sont demeurent toujours très présents le péripole d’exploration et le grand voyage missionnaire, est frappante. Par le trajet et l’art de voyager, le *Voyage d’Encausse* assure la transition entre le voyage classique et le voyage romantique.

« Le grand voyage du commerçant-négociant »

À partir de Marco Polo, en passant par les XVᵉ et XVIᵉ siècles, au XVIIᵉ siècle le protagoniste du voyage apparaît “en tant qu’aventurier et explorateur”90, paré de “l’ennoblissement idéologique de l’aventure commerciale”91. À la fin du XVIIᵉ siècle, le marchand est la figure dominante du voyageur. Il voyage non seulement comme négociant, mais aussi en tant que diplomate ou commissaire de la cour. En outre, écrire

une relation du voyage permet à un marchand d’accéder au rang de “chevalier du commerce”\(^\text{92}\), voire d’homme de lettres. Cependant, les registres du récit se diversifient au sein des voyages du marchand. Tavernier se préoccupe de la description objective du domaine commercial. En revanche, le voyage de Chardin se rapproche d’une aventure personnelle et revêt une dimension autobiographique. Le voyage de Bernier a encore des traits du voyage érudit et savant.


Jean Chardin (1643-1713) effectue en 1671 son second grand voyage avec son compagnon et associé, un certain Raisin, en Turquie, en Géorgie, en Arménie et en Perse, probablement jusqu’à la fin 1677. Ses *Voyages de monsieur le chevalier Chardin*...
en Perse et autres lieux de l’Orient ne relatent pas son premier voyage de jeunesse, entrepris à l’âge de 22 ans, de la fin 1664 au printemps 1670. Comme Tavernier et d’autres voyageurs illustres, Chardin a un rédacteur, l’académicien Charpentier. Cependant, il écrit sa relation d’une manière subjective sur la base de son journal de voyage, à la différence de Tavernier qui compile systématiquement ses différents voyages. Chardin s’intéresse aux coutumes et aux mentalités des sociétés archaïques, alors que Tavernier se concentre sur la description objective des faits en écartant l’autre et la couleur locale. Dans la manière de relater, Tavernier peut être comparé à Thevet, et Chardin à Léry. Chardin parle “non seulement des petits incidents et accidents, des problèmes et des périls qui menacent le voyageur en Orient, mais aussi et surtout de ses réactions psychologiques et de ses sentiments”. Son récit de voyage prend la dimension d’une autobiographie proche des mémoires. Le vécu personnel et la sensibilité du moi font partie des éléments les plus importants dans la narration. Par exemple, l’anecdote, jusqu’ici considérée comme un élément secondaire et subordonnée à la description, est grandement mise en valeur. D’un autre côté, abstraction faite de son aventure personnelle, Chardin garde toujours mesure et rigueur dans sa description ethnographique de la Perse. C’est surtout dans la description d’Ispahan, fondée sur une enquête personnelle et faisant référence à des auteurs persans, que se dégagent ses efforts d’objectivité. En ce sens, les Voyages de Chardin, qui se distingue de la relation classique, font la jonction entre le voyage commercial et le voyage scientifique et préromantique des Lumières.

94 Publié pour la première fois sous le titre du Voyage de Paris à Ispahan à Londres en 1686, en un volume, puis en édition augmentée à Amsterdam en 1711, l’ouvrage eut une nouvelle édition hollandaise en 1735. Cette dernière sera la base de Voyages de monsieur le chevalier Chardin en Perse et autres lieux de l’Orient publiés par L. Langlès à Paris en 1811.

95 Friedrich Wolfzettel, op. cit., p. 156. Les aspects psychologiques du voyage de Chardin annoncent celui de Challe.

Il faut relever aussi un autre phénomène remarquable du siècle : l’avènement du discours érudit et savant. Y contribuent une presse érudite, par exemple le Journal des Sçavans, le Cabinet des Curiosités du Roi, la Bibliothèque Royale et les Académies Royales. Ces derniers forment, avec le Jardin des Plantes et l’Observatoire, de véritables

96 Le Voyage dans le Levant, en Égypte et en Turquie de 1704-1705, le Voyage dans la Grèce, l’Asie Mineure, la Macédoine et l’Afrique, de 1712 et le Voyage fait en 1714, dans la Turquie, l’Asie, Sourié, Palestine, Haute & Basse Égypte, de 1719.

97 Le but de voyages était de collecter “un grand nombre de Medailles, de Pierres gravées, de Manuscrits anciens, & d’autres curiositez utiles, qui ont trouvé place dans le Cabinet & dans la Bibliothèque de VOTRE MAJESTE” (Voyage dans la Grèce, t. I, «Épître »). Cité par F. Wolfzettel, op. cit., p. 163.

98 Ibid., p. 164.

99 Ibid., p. 163.
centres culturels et scientifiques. Le voyage de type érudit est censé réaliser l’idéal classique, celui de l’honnête homme. Friedrich Wolffzettel nomme ce type de voyage de la seconde moitié du XVIIᵉ siècle le « voyage véridique et complet » par comparaison avec le « voyage savant et érudit » des Lumières. Les voyageurs complets, ceux qui ont reçu une solide formation scientifique, sont la plupart médecins, naturalistes, antiquaires, historiens, géographes et archéologues. Leurs voyages sont marqués par une recherche géographique méthodique et une observation ethnographique des pays lointains, en particulier de la Perse, l’Inde et le Siam.

Un autre phénomène à retenir est celui de la vogue du voyage d’instruction et du voyage pédagogique, qui d’ailleurs va de pair avec l’essor du roman pédagogique, comme Les Aventures de Télémaque (1699) de Fénelon. Basé sur une érudition dans la lignée humaniste, le voyage d’instruction a pour but de donner au lecteur le plus d’informations possibles sur tous les sujets, en les abordant avec un esprit critique. Ce genre de « voyage culturel » est structuré par un canon de connaissances, par conséquent l’itinéraire passe par les grands centres culturels et culmine à Rome, “centre incontesté de la peinture, des arts plastiques et de l’architecture”. Ainsi, les étapes à parcourir et les faits à connaître y sont préalablement fixés : visites obligées des monuments, œuvres d’art à voir, initiation à l’histoire, aux moeurs et à la vie culturelle, voire le monde à fréquenter. L’Italie constitue le centre d’intérêt par excellence en raison de sa richesse culturelle, littéraire et artistique, quand la France, la Suisse, l’Allemagne et d’autres pays ne sont que des compléments. Dans ce contexte, la vogue du voyage d’Italie se prolonge jusqu’au siècle suivant. Le Nouveau voyage d’Italie de Maximilien Misson et le Nouveau voyage d’Itale de François Deseine ont joué un grand rôle. Le « Grand Tour », concept typiquement anglais, est une variante du voyage

100 On peut citer comme grands voyageurs véridiques et complets Paul Lucas, Jacob Spon, Joseph Pitton Tournefort, Jean Thevenot, François Bernier.

101 Friedrich Wolffzettel, op. cit., p. 214.

Le récit de voyage de ce siècle se présente sous forme de journal de voyage, compte rendu du missionnaire, rapport du diplomate, carnet de route du savant... La majorité des voyageurs du XVIIe siècle étaient de confession protestante. Le voyage de missionnaire est un des phénomènes les plus saillants du XVIIe siècle, en particulier la mission en Extrême-Orient et au Canada. Les comptes rendus des missionnaires sont

102 Le « Grand Tour » se termine dans certains cas à Naples d’où on rejoint par mer le point de départ.
103 La connaissance obligatoire des arts et des lettres, héritée de l’humanisme, s’adapte aux besoins de l’instruction de la jeunesse aristocratique.
104 Friedrich Wolfzettel, op. cit., p. 214.
105 La Société des Missions Étrangères fondée en 1659 et la Compagnie des Indes jouent un grand rôle pour les missions en Extrême-Orient avec l’aide de la politique du pape Clément IX et de la
écrits sous forme de “missives ou rapports annuels à leur maître, telles que les missives adressées par François Xavier à son « prévôt » Ignace Loyola”\(^{106}\). La missive de missionnaire a pour but la propagande, en outre son discours est étroitement lié au discours colonial dans le Nouveau Monde\(^{107}\).

Aux XVI\(^{e}\) et XVII\(^{e}\) siècles, l’intérêt des relations de voyage consiste essentiellement dans la stimulation de la curiosité et la fourniture d’informations utiles. Le style naïf non élaboré y domine. Par ailleurs, certains voyageurs de ces époques ne sont pas des auteurs reconnus, mais plutôt des voyageurs professionnels « par l’ordre du roi » ayant un but spécifique préétabli : marins, marchands, diplomates, missionnaires, etc. La majorité des voyageurs n’ont donc ni talent ni formation littéraires. C’est pour cette raison que la rédaction du voyage est souvent confiée à un tiers professionnel, notamment celle des voyages de marchands, presque toujours de seconde main. Les voyageurs professionnels, relateurs selon François Moureau, n’ont pas encore pris conscience de l’aspect littéraire.

Le récit de voyage de ces époques est généralement rédigé sous la forme d’un journal au style naïf, censé garantir la véracité des faits rapportés. Outre l’utilité documentaire pour les pays lointains, le récit de voyage faisait tout de même office d’œuvre de divertissement comme objet de lecture. Ainsi, l’exactitude des descriptions, l’attrait de l’aventure et l’agrément de la simple vérité constituent une poétique du voyage du XVII\(^{e}\) siècle. C’est de là que proviennent les trois principes suivants : faire voir, faire vivre, faire vrai\(^{108}\).

diplomatie Colbertiste sous Louis XIV. Ainsi, les missions sont intimement liées aux rapports commerciaux et diplomatiques.


En somme, le récit de voyage du siècle classique évolue en même temps dans deux directions. Le versant autobiographique se renforce par l’introduction d’anecdotes quotidiennes et d’aventures vécues, bien que le moi subjectif ne parvienne pas au moi sensible préromantique du siècle suivant. Le versant véridique et objectif se développe plus nettement qu’au siècle précédent, sans pour autant atteindre un degré de vérité objective équivalent à celui du voyage scientifique des Lumières. Dans cette perspective ce siècle se situe à une période intermédiaire entre la Renaissance et les Lumières.

4) Prise de conscience du littéraire

Deux discours opposés coexistent et s’influencent au cours du XVIIIᵉ siècle : l’un discours subjectif et sentimental et l’autre objectif et scientifique. De cette manière, le roman et le voyage se développent respectivement, s’influencent réciproquement. “L’un contenant des éléments de l’autre, le roman évolue vers le réel, le concret, vers les faits vérifiables, et la relation de voyage vers la narration sentimentale, vers l’autobiographie, vers la fiction littéraire”109.

Il est nécessaire de faire une remarque spécifique concernant la fin de l’âge classique, c’est-à-dire la période à cheval sur deux siècles et couvrant environ un demi-siècle110. Cette période charnière correspond à peu près à la fin du règne de Louis XIV et à la Régence (1715-1723). Selon Paul Hazard, elle est marquée surtout par « la crise de la conscience »111 liée à la crise financière et à celle des valeurs du monde classique. À


111 Voir Paul Hazard, La Crise de la conscience européenne (1680-1715), Fayard, 1961.
l’époque, le lecteur exige de plus en plus l’authenticité du récit en raison d’une méfiance à l’égard du genre romanesque ; il s’agit aussi de la crise du genre romanesque. Le lectorat tend à identifier la fiction au mensonge. En revanche, le goût du vrai du lecteur conduit les formes narratives dans la direction du procédé réaliste. Dès lors, mémoires, récits de voyage, romans à la réaliste à la première personne se multiplient parallèlement au déclin du roman idyllique, galant et héroïque. En réalité, au XVIIIe siècle, le récit fait par un je-narrateur exige d’être considéré comme authentique, de sorte que, dans de telles circonstances, la forme de la lettre et celle du journal sont à la mode. Et la vogue de la relation de voyage est en rapport étroit avec l’exigence croissante de vérité documentaire. De même, le genre romanesque se sert de plus en plus des techniques narratives réalistes. Ainsi, parfois le roman a recours à une correspondance authentique mais déguisée, et il arrive qu’une pseudo-autobiographie soit écrite sous forme de mémoires camouflés. De plus, le voyage authentique et le voyage imaginaire se développent parallèlement. Entre les deux registres ont lieu le glissement du réel au fictif, et du fictif au réel. Aussi s’estompe la frontière entre récit de voyage et roman. En somme, le désir de l’authenticité aboutit sur le plan formel à l’écriture autobiographique, surtout sous les deux formes de la lettre et du journal. Sur le plan thématique, la vie privée commence à entrer dans le récit de voyage.

Au XVIIIe siècle, le récit de voyage fait finalement son entrée dans une dimension littéraire. Par ailleurs, la vogue est au voyage scientifique dans la seconde moitié du siècle, parallèlement à l’essor remarquable de toutes les branches des sciences naturelles. Il s’agit surtout du voyage naturaliste, associant la théorie à la pratique, qui profite d’un statut exceptionnel, inconnu à l’époque de la Renaissance et au siècle classique. Puisque notre intérêt porte principalement sur le voyage subjectif littéraire, nous sommes contraints de reléguer le voyage scientifique au second plan.

112 Voir Jean-Michel Racault, *art. cit.,* Métamorphoses du récit de voyage.
Au XVIIIᵉ siècle, les auteurs de récit de voyage prennent conscience de l’intérêt des effets littéraires en associant l’élaboration du style à la composition de la narration. Au XVIᵉ siècle, dans le récit de voyage, l’accent est mis sur l’utilité de l’information, et le style simple l’emporte sur le style soigné. De même, au XVIIᵉ siècle, le style naturel est continuellement apprécié du lecteur de voyages en raison de son goût pour la vérité et de sa méfiance envers le style littéraire soigné. La sincérité du voyageur et l’authenticité du récit sont considérées comme des éléments plus importants que le style élaboré et l’agencement du récit113.


114 Dans cette perspective, son titre complet nous donne un indice précis : Histoire générale des voyages ou nouvelle collection de toutes les relations de voyages par mer ou par terre, qui ont été publiées jusqu’à présent dans les différentes langues de toutes les nations connues.
pour les lecteurs de récits de voyage futurs”

Du reste, “c’est au XVIIIe siècle qu’a lieu la prise de conscience des virtualités littéraires du genre de la part des éditeurs de recueils de récit de voyage, tels La Harpe et Prévost.” Par contre, rappelons que les relations de voyage du XVIIIe siècle, époque des Lumières et de l’Encyclopédie, étaient considérées comme relevant d’une écriture documentaire, objective, impersonnelle.

Il est à noter que la seconde moitié du XVIIIe siècle est marquée par la vogue du voyage en Italie, née au siècle précédent, d’une part, par la création de l’Académie de France en 1666, d’autre part, par la publication du *Nouveau Voyage d’Italie* en 1691 de Misson et du *Nouveau Voyage d’Italie* de Deseine en 1699.

La forme épistolaire est largement utilisée dans l’écriture du voyage au siècle des Lumières. Apparue au siècle précédent, elle s’épanouit désormais. L’ouvrage de référence était le *Nouveau Voyage d’Italie* de Misson, édité à sept reprises jusqu’en 1763. Toutefois, il se trouve à cheval entre une relation et un guide. Il a fait office pendant un siècle non seulement de manuel pratique pour des voyageurs en Italie, mais aussi de modèle d’écriture du voyage tant sur le plan formel que sur le plan thématique. Sa forme épistolaire des « lettres à un ami » réussit notamment à créer l’illusion d’authenticité, quoiqu’il soit évident que sa rédaction ait été postérieure au voyage. Ces « lettres à un ami » relèvent effectivement d’une pure invention. Les *Lettres familières* de Charles de Brosses s’en inspirent, y font explicitement référence. Entre les deux

116 Ibid., p. 30.
118 Avant Misson, Jacob Spon et Georges Wheler laissent *Le voyage d’Italie, de Dalmatie, de Grèce et du Levant* (1678). Cependant, leur voyage, consacré à l’érudition, se contente surtout de collecter le plus grand nombre d’inscriptions latines en visitant la bibliothèque, les collections de curiosités et les monuments anciens.
voyages, qui sont plus des compilations de guides et de livres documentaires que de vraies relations, il existe plus d’un point commun. Outre des récits digressifs insérés, se trouvent de fréquentes utilisations de dialogues et de conversations sous forme de questions-réponses. De cette manière, “le dialogue instauré avec le pays opère une véritable révolution du paradigme prépondérantment descriptif du genre et plus spécialement du Voyage d’Italie”\textsuperscript{120}. Les successeurs du Président de Brosses se réfèrent à leur tour aux \textit{Lettres familières} : Lalande, Duclos, l’abbé Richard, le marquis de Sade, etc.

Pour cette période, nous retenons deux voyages non seulement dans la perspective d’une excellente qualité littéraire, mais aussi sur le plan de l’écriture subjective : le \textit{Journal d’un voyage fait aux Indes orientales} de Robert Challe et les \textit{Lettres familières} de Charles de Brosses.

\textbf{« Journal d’un voyage fait aux Indes orientales de Robert Challe »}

La redécouverte de Robert Challe est une vraie révélation dans l’histoire de la littérature française. C’est un cas exceptionnel de réhabilitation d’un auteur ignoré et négligé : “Ce n’est qu’en 1959, pour le trois-centième anniversaire de sa naissance, que ses \textit{Illustres Françaises} furent rééditées. Encore, malgré les découvertes qui avaient été faites à cette occasion, le nom de l’auteur n’était-il pas connu avec certitude. Le reste de son œuvre était à peine explorable”\textsuperscript{121}. En outre, le mystère de l’identité de l’auteur a perduré pendant trois siècles jusqu’à ce qu’il soit percé par Jean Mesnard\textsuperscript{122} en 1960. Il y eut quelques tentatives de redécouverte des \textit{Illustres Françaises}, surtout celle de

\textsuperscript{120} Friedrich Wolfzettel, \textit{op. cit.}, p. 303.

Il est surprenant que tous ses écrits aient été anonymement publiés à l’époque, bien que son œuvre ait connu une certaine notoriété. En outre, un manuscrit de son journal de voyage retrouvé en 1989 est signé à trois reprises « Paul Lucas », fausse signature visant à détourner l’attention du lecteur. C’est ainsi que Challe “reste très discret sur son identité réelle. Ni ses rapports sur le Canada, ni ses lettres, ni ses manuscrits, ni à plus forte raison ses livres ne sont signés”.

Il existe plusieurs versions de la relation de son voyage fait pendant dix-neuf mois (février 1690-aôut 1691). Deux versions nous sont parvenues, sur les six répertoriées : l’imprimé de 1721 et le manuscrit autographe de Munich dit Journal à Pierre Raymond.

---

123 En 1857, dans son ouvrage sur Le Réalisme, Champfleury prétend que Challe est précurseur de Balzac.
125 Citons le manuscrit autographe du Journal de voyage à Pierre Raymond et les manuscrits olographes authentiques des Difficultés sur la religion, tous deux retrouvés dans la bibliothèque de Munich, respectivement par Jacques Popin et François Moureau.
126 Challe fait une carrière descendante à l’opposé du commerçant réalisant une ascension sociale au XVIIe siècle.
La première version est le *Journal d’un voyage fait aux Indes orientales*, composé en plusieurs temps, publié en 1721 à titre posthume, sous forme d’une édition anonyme. Dans « l’Avertissement » de l’éditeur, il est dit que le journal a été “trouvé en manuscrit dans le cabinet de son auteur, après sa mort”\(^{129}\); de surcroît, il a été publié à La Haye par l’imprimeur Abraham de Hondt, sous la marque trompeuse de Machuel, un libraire rouenais spécialisé dans les récits de voyage. La seconde version est le manuscrit intitulé *Journal à Pierre Raymond*, un journal déguisé attribuant à un certain Paul Lucas. Finalement, il a été prouvé que le *Journal à Pierre Raymond* est la version originelle rédigée au jour le jour, entièrement de la main de Challe. “L’obsession du secret est sensible dès la rédaction du brouillon initial du voyage, dont Challe prend garde de rendre l’écriture illisible à tout autre qu’à lui-même”\(^{130}\).

La longueur du *Journal à Pierre Raymond* (manuscrit) ne fait même pas la moitié de celle du *Journal de voyage imprimé*. Outre des décalages temporels, corrections et additions, le premier est dénué de récits romanesques, dissertations, anecdotes et histoires d’animaux, présents dans le second\(^{131}\). Le *Journal d’un voyage fait aux Indes orientales* est le produit, selon l’auteur, de “la compilation des trois journaux”\(^{132}\) qu’il avait antérieurement rédigés, l’un pour le ministre Seignelay, le second pour son oncle Pierre Raymond, l’autre à usage personnel. Les deux versions dont nous disposons ne se superposent guère. Un long intervalle de 30 ans sépare le brouillon initial de la version imprimée. Vu les différences et les transformations entre les deux versions, on peut dire


\(^{132}\) Robert Challe, *op. cit.*, p. 95.
que le *Journal* publié de 1721 est une réécriture théâtralisée\(^{133}\) du *Journal* originel. “Or l’analyse comparée des deux textes prouve que la chronologie, les circonstances du voyage, l’identité même des acteurs de telle ou telle aventure narrée sont l’objet de continuelles contradictions, impossibilités, détournements”\(^{134}\). Enfin, le *Journal* de 1721 est un second voyage revécu dans l’imaginaire, voire “un vrai texte littéraire et sans doute un beau roman”\(^{135}\), tandis que le *Journal à Pierre Raymond* consiste en des notes prises sur le vif au cours du voyage.

Dans la perspective autobiographique, le *Journal* de 1721 révèle beaucoup plus d’éléments personnels de l’auteur que ne le font ses propres *Mémoires* inachevés. Entre les deux ouvrages, nombre d’éléments se font écho, s’échangent et établissent une sorte de continuité : “Outre la reprise de thèmes et de citations, le *Journal* comble certaines lacunes des *Mémoires*”\(^{136}\). Au sein du journal de bord à caractère officiel, Challe intercale sous forme d’un récit digressif son journal intime qui introduit des méditations morales ou religieuses et des histoires personnelles. Ainsi, ressurgissent\(^{137}\) de part et d’autre les souvenirs d’événements du passé. D’un côté, Challe répertoire en détail au jour le jour la marche du navire, les conditions météorologiques, les courants marins, les


\(^{137}\) Par exemple, lorsqu’il s’agit d’établir une comparaison de la hauteur du pic des Canaries, Robert Challe se rappelle ses mesaventures dans les montagnes du Canada, voir Robert Challe, *op. cit.*, p. 152. Ce genre de récit digressif et rétrospectif sera récurrent dans l’*Itinéraire de Paris à Jérusalem* de Chateaubriand.
escales, la vie des marins…, d’un autre côté, il révèle son “profil psychologique” face à la condition humaine et à sa propre destinée. Le *Journal de voyage* a d’abord une valeur exceptionnelle de témoignage objectif de la vie en mer et de vaste reportage ethnographique. Par ailleurs, il est aussi une autobiographie fragmentaire, dans laquelle Challe raconte son aventure individuelle et exprime des idées non conformistes sur un ton railleur et badin. En ce sens, Challe appartient à la lignée du voyageur « peintre de soi », comme Léry et Montaigne, puisqu’il parvient à peindre son autoportrait morcelé à travers l’écriture du voyage.

L’écriture de Challe se caractérise par la réécriture de son propre texte, en plus de l’emprunt massif à l’autrui. Elle est essentiellement fondée sur l’intertextualité et la macrotextualité. Chez Challe, l’emprunt implicite ou explicite est pour la plupart du temps approximatif, donc immédiatement sujet à la transformation et à la déformation, et finalement à l’appropriation. Selon la formule de Jacques Cormier, “Challe avait beaucoup lu, Challe a été fort lu”¹³⁹. La liste des auteurs auxquels Challe a emprunté est fort longue¹⁴⁰. Mais ses citations et ses emprunts relèvent surtout d’une appropriation des textes d’autrui : “[…] il s’appropriait le contenu de l’œuvre lue jusqu’à en faire la propre substance de sa pensée…”¹⁴¹. Sa réécriture se rapproche d’une écriture fantaisiste ou parodique, si bien que “son récit se construit à partir de l’autre, contre

¹⁴⁰ Cervantes, Sorel, Bussy-Rabutin, La Fontaine, l’Arioste, Rabelais, Montaigne, Corneille, Racine, Molière, Furetière, Camus, Cyrano de Bergerac, Guy Patin, François de Rosset, Paul Scarron, Courtitz de Sandras… À cette liste il faut encore ajouter les auteurs latins Ovide, Horace, Cicéron. Toutefois, l’accent est mis surtout sur Molière, dans la mesure où Challe fait référence constamment à la comédie de la vie, si bien que l’humour ou le rire est un des traits les plus frappants du style challien. Voir Jacques Cormier, *art. cit.*, *op. cit.*
l’autre – double sens de proximité et d’opposition – mais aussi par-dessus l’autre”\textsuperscript{142}. Quant à ses successeurs, on peut relever aussi une foule d’auteurs : Prévost\textsuperscript{143}, Marivaux\textsuperscript{144}, Laclos, Voltaire, Diderot, Rousseau, Sade\textsuperscript{145}, Rétif, voire Stendhal et Balzac\textsuperscript{146}. Sur le plan de la technique narrative, Challe s’inspire du Décaméron de Boccace et de l’Heptaméron de Marguerite de Navarre, notamment pour le récit enchâssé et celui fait sous la forme de la conversation. Le Journal de 1721, récit autobiographique, est étroitement lié à ses Mémoires commencés en 1716 mais restés inachevés. Non seulement les deux ouvrages ont nombre de sujets en commun, mais aussi le Journal publié éclaire des éléments manquants des Mémoires. Des récits romanesques insérés dans le Journal de 1721 se retrouvent sous une forme plus développée dans Les Illustres Françaises. Par contre, une « Histoire du cocu » dans le Journal de 1721 a son équivalent dans la Continuation de Don Quichotte. De même que son personnage romanesque réapparaît dans d’autres récits, bien des récits anecdotiques sont récurrents dans d’autres ouvrages.

En somme, ayant une valeur exceptionnelle, tant littéraire que documentaire, le Journal de voyage se trouve dans une position intermédiaire entre le voyage objectif traditionnel et le voyage subjectif autobiographique. En fonction de la réécriture de son propre texte, un lien macrotextuel est établi dans l’ensemble du texte challien qui n’est

---


\textsuperscript{144} Même si Marivaux ne cite pas explicitement Challe, “on a relevé depuis longtemps déjà ce que la rédaction du Paysan parvenu et de La vie de Marianne devait aux Illustres Françaises” (Jacques Cormier, art. cit., op. cit., p. VII).

\textsuperscript{145} Diderot déclare ouvertement ses dettes envers Challe dans les Entretiens sur le fils naturel ; Rousseau emprunte quelques éléments de la Continuation de Don Quichotte ; Voltaire possédait le Journal du voyage et les Difficultés sur la religion ; et Sade lisait Les Illustres Françaises dans sa prison.

\textsuperscript{146} Challe préfigure le procédé de Balzac en matière de la réapparition des personnages.
pas sans évoquer le récit nervalien, surtout dans *Les Faux Saulniers* et *La Bohème galante*.

« *Lettres familières* de Charles de Brosses »

*Les Lettres familières* du Président de Brosses (1709-1777), “un monument de la pensée française sur les arts”\(^{147}\), sont publiées à titre posthume en 1799. Si, à l’origine, elles n’étaient pas destinées à la publication, quelques copies du manuscrit\(^{148}\) étaient déjà en circulation entre les membres de la haute société dijonnaise\(^{149}\), et quelques notables dijonnais en possédaient également. En outre, la diffusion des copies dépassa ce cercle restreint du vivant même de de Brosses, et s’élargit à de successifs voyageurs en Italie comme Lalande, Duclos, l’abbé Richard, Sade, etc. À ce stade a lieu une transformation des lettres privées en lettres publiques.

Charles de Brosses quitte Dijon, sa ville natale, le 30 mai 1739 pour l’Italie, et revient au point de départ fin avril ou début mai 1740, soit à peu près une année de voyage, dont environ quatre mois de séjour à Rome. Il a entrepris ce voyage pour compléter ses recherches érudites sur Salluste, un historien romain, en vue d’une édition critique. Il commence la rédaction de son journal de voyage vers 1744, et celle-ci ne prend fin qu’en 1755 (avec « lettres sur Rome »), quinze ans après le retour du voyage. Or, pendant plus d’un siècle, les *Lettres familières* ont été considérées comme des lettres authentiques écrites au cours du voyage\(^{150}\). Mais il a été prouvé qu’elles étaient


\(^{149}\) De Gemeaux, Bouhier, Cortois de Quincey, de Blancey, de Quintin, de Neuilly, de Maleteste, Buffon, etc.

\(^{150}\) C’est en 1922 que Yvonne Bezard prétend pour la première fois dans ses *Études italiennes*, que les lettres de de Brosses ont été élaborées après le voyage.
fictives tout comme les « Lettres à un ami » de Misson, auxquelles de Brosses se réfère souvent. Son habileté lui a permis de créer l’impression d’une correspondance authentique entre amis au point d’abuser même les chercheurs. Au cours d’une longue élaboration littéraire s’appuyant sur de vastes connaissances rhétoriques, de Brosses a su utiliser, d’une part, quelques lettres originales écrites d’Italie, des notes prises sur place et des brouillons de l’époque du voyage, et d’autre part, des guides, des traités, des références à des auteurs français, italiens et latins. Il a recours, pour certaines villes, à des descriptions spécifiques et détaillées achetées sur place. Tantôt il cite explicitement des auteurs comme Misson, Deseine, Addison, Labat, tantôt il emprunte implicitement à un grand nombre d’autres auteurs151. De Brosses intègre notamment à maintes reprises des vers latins en les accompagnant de commentaires parfois parodiques quand il propose des exégèses littéraires. Dans certaines parties, il est difficile de repérer les intertextes empruntés, par exemple quelques lettres sur Rome. Par endroit, des intertextes occupent totalement le récit. Ainsi, à la fin de la lettre XXXII, des vers de Virgile viennent à la place de la description du trajet de Naples à Rome. Parfois, comme dans l’exposé portant sur l’éruption du Vésuve, la part de de Brosses disparaît quasiment en faveur des intertextes.

Le Président de Brosses traite de tous les sujets concernant l’Italie, il veut que son journal de voyage soit complet et exhaustif : curiosités touristiques (églises, palais, œuvres d’art), aspects politiques, sociaux, culturels et économiques (théâtre, musique, universités, bibliothèques, religion, mode de vie de la bonne société, rencontres avec des personnalités célèbres, mœurs, finances, commerce, transports). Ses Lettres familières ont plusieurs destinataires152, bien distincts les uns des autres et complètement individualisés selon le sujet, ce qui témoigne d’une grande habileté dans la mise en

152 Six destinataires : M. de Blancey, M. de Neuilly, M. de Maleteste, l’abbé Cortois de Quincy, M. de Tournay et Mme Cortois de Quincy.
scène pour prouver l’authenticité des lettres. Comme Hermman Harder le relève dans la quatrième partie de son étude *Le Président de Brosses et le voyage en Italie au dix-huitième siècle*, il s’agit d’une invention propre à éviter la monotonie, au profit d’une variété des thèmes, d’“un plaisant badinage”\(^{153}\) et d’un style allusif. Ainsi, de Brosses change souvent de sujet et de style selon son destinataire, éparignant à ses lecteurs les longueurs et “le ton pédant, pédagogique et impersonnel”\(^{154}\).

D’un côté, son voyage présente l’aspect de la relation traditionnelle ayant valeur de document sur l’Italie, comme nous l’avons montré ci-dessus en énumérant ses intérêts ; en ce sens, de Brosses se situe dans la grande lignée du voyage humaniste. D’un autre côté, ce voyage fait découvrir la personnalité de l’auteur, sa position sociale et son idéologie. Il s’agit donc d’“une sorte de compromis entre la tradition épigonale et une volonté parodique qui récuse la simple imitation”\(^{155}\). Cependant, les *Lettres familières* sont une œuvre novatrice, notamment grâce à leur langue et leur style\(^{156}\) littéraires soignés.

Les deux voyages que nous venons d’analyser se situent à cheval entre l’écriture objective et l’écriture subjective. Ce sont des voyages objectifs documentaire et en même temps des voyages subjectifs autobiographiques. Avant tout, ils ont une valeur remarquable sur le plan littéraire grâce à une longue élaboration au style naturel\(^{157}\). Celui-ci provient en majeure partie de la forme adoptée : la lettre et le journal. Il

---

\(^{153}\) Hermann Harder, *op. cit.*, p. 296.

\(^{154}\) *Ibid.*


\(^{157}\) Les deux auteurs s’appuient souvent sur la mise en scène d’un dialogue pour renforcer l’effet de réel.
convient de faire remarquer qu’au XVIIIᵉ siècle, le récit de voyage tend à être un voyage livresque fondé sur la citation explicite et l’emprunt implicite des intertextes, ou bien un second voyage imaginaire, revécu à la suite d’un décalage temporel relativement long entre le voyage réel et sa rédaction tardive. Malgré l’accent mis sur la sincérité de l’écriture du voyage, les frontières s’estompent entre le voyage réel et le voyage imaginaire. Parallèlement à l’accentuation du plan littéraire, cette tendance sera renforcée dans le récit de voyage des écrivains voyageurs au siècle suivant.

5) Voyage littéraire

Au XIXᵉ siècle le récit de voyage connaît un changement crucial tant sur le plan du récit que sur le plan thématique : un tournant historique. Le récit de voyage de cette période se distingue de celui des siècles précédents notamment par ses préoccupations littéraires en matière de composition et de style. En outre, force est de constater que le nombre de voyages d’expéditions scientifiques a fortement baissé, puisqu’il ne reste plus guère de régions à explorer. Ainsi, les voyageurs-savants aux XVIIᵉ et XVIIIᵉ siècles cèdent la place aux écrivains voyageurs du XIXᵉ siècle, et le discours savant est peu à peu remplacé par le discours littéraire. Le changement se développe dans deux directions. D’un côté, les frontières entre la science et la littérature s’estompent, d’un autre côté la valorisation de l’écriture littéraire s’étend au récit de voyage scientifique. Parallèlement s’accroît l’intérêt pour les récits d’aventures fondés sur l’expérience personnelle. Désormais, la dimension plaisante du voyage prend le pas sur son utilité, à mesure que les attentes du lectorat évoluent. À force de répétitions et


159 Par exemple, Georges Cuvier recourt au style propre au récit de voyage scientifique, dépourvu de figures de rhétorique, tandis qu’Alexandre de Humboldt met en valeur la dimension littéraire dans les descriptions du récit de voyage scientifique.
d’imitations du modèle, le cliché et la redite se multiplient dans l’écriture du voyage, de sorte qu’il faut un renouvellement du style et de la forme pour réveiller l’attention du lectorat. C’est ainsi que “le style, l’agencement du récit et l’intérêt des épisodes de voyage fournissent au lecteur un type de plaisir associé aux genres canoniquement littéraires” 160.

Le récit de voyage du XIXe siècle se démarque par son écriture inachevée et fragmentaire, de celui des XVIIe et XVIIIe siècles, dont l’écriture est au contraire continue et achevée. Au XIXe siècle, l’accent est mis davantage sur la découverte du moi subjectif du voyageur – c’est d’ailleurs à cette époque que naît le journal intime – que sur l’exploration géographique, scientifique, ethnographique. L’écrivain voyageur est l’enfant de ce siècle.

Michel Butor définit l’écrivain voyageur comme suit :

Tous les voyages romantiques sont livresques : Lamartine, Gautier, Nerval, Flaubert, etc., corrigent, complètent, varient le thème proposé par Chateaubriand. Dans tous les cas il y a des livres à l’origine du voyage, livres lus (en particulier l’*Itinéraire*), livres projetés (à commencer par les *Martyrs*), les voyageurs lisent des livres pendant leurs voyages, ils en écrivent, la plupart du temps ils tiennent leur journal, et toujours cela donne un livre au retour, sinon nous n’en parlerons pas. Ils voyagent pour écrire, et voyagent en écrivant, mais c’est parce que pour eux le voyage même est écriture. 161

En fait, les meilleurs écrivains du XIXe siècle sont presque tous des écrivains voyageurs : Chateaubriand, Nodier, Lamartine, Stendhal, Hugo, Sand, Nerval, Gautier, Flaubert, Fromentin, Maupassant, Loti, Bourget, les frères Goncourt, Barrès... Pour la

première fois dans l’histoire de la littérature française, un grand nombre d’écrivains reconnus sont attirés par le récit de voyage. Il y a lieu un changement capital dans le motif de voyage, en ce qu’il présuppose désormais l’écriture du voyage, laquelle devient l’objectif essentiel de l’écrivain voyageur, mais c’est l’écriture du voyage qui entraîne les écrivains au voyage.

Cela étant, comment expliquer l’engouement quasi unanime pour ce genre chez de nombreux auteurs et de nombreux lecteurs, au-delà du lien congénital entre le voyage et sa relation ?

Tout d’abord, les campagnes napoléoniennes ont suscité une formidable passion pour le voyage. À travers la Révolution française et les guerres successives naît le fameux mal du siècle, causé par le “décalage entre le rêve et la réalité, entre les désirs et les possibilités offertes par la société de l’époque”\(^\text{162}\). Certes, le mal du siècle constitue un élément important qui stimule le voyage. Il est aussi la source de la mélancolie et de l’enthousiasme selon Mme de Staël. Ces deux courants jouent un rôle primordial dans la création littéraire, comme déclencheur d’inspiration à l’époque romantique.

En outre, l’intérêt croissant pour l’histoire nationale éveille aussi le goût du voyage. Dans *De la littérature* et *De l’Allemagne*, Mme de Staël établit le relativisme historique et culturel selon les pays, les climats, les peuples et les régimes politiques. De même, l’engouement pour le Moyen Âge, selon Théophile Gautier, fait produire la *couleur locale* qui stimule à son tour l’intérêt pour le voyage.

Ce qui est notable tout au long du XIX\(^\text{e}\) siècle, et plus particulièrement dans sa première moitié, c’est la multiplication des voyages en Orient. Ils nourrissent un engouement extraordinaire pour l’Orient, notamment chez les écrivains romantiques. L’attirance pour le primitivisme, pour le retour aux origines et pour la vie communautaire, favorise le voyage en Orient. En outre, le goût pour l’ailleurs s’associe étroitement au désir d’un retour aux sources. Il faut noter encore que le voyage en

\(^{162}\) Wendelin Guentner, *op. cit.*, p. 31.
Orient est avant tout un voyage livresque, rêvé préalablement et riche d’imaginations. Ainsi, les écrivains voyageurs dépouillent les bibliothèques avant leur départ et vérifient sur place ce qu’ils ont lu plutôt que de découvrir les territoires étrangers. Ils retrouvent et redécouvrent alors l’Orient rêvé, tels que Chateaubriand, Lamartine et Nerval. Enfin, le voyage en Orient représente également un pèlerinage vers un lieu spirituel perçu comme la contrepartie de l’Occident tari d’inspiration. Pour les occidentaux, l’Orient, pays du mystère et du rêve, devient l’objet de quêtes.

L’amélioration des moyens de transport joue aussi un rôle important pour le développement des voyages. Le bateau à vapeur et les chemins de fer réduisent considérablement le temps et l’inconfort du déplacement. Avec ces moyens de transport apparaît un phénomène tout à fait nouveau : la rapidité du déplacement, qui conduit le voyageur à changer de perspective vis-à-vis du paysage. Vu à travers la fenêtre d’un train qui roule vite, le paysage se déforme, devient fugitif et fragmentaire. La rapidité suscite l’impression de brouillage et de dispersion. Ainsi, l’immédiateté, l’instanlané, l’improvisé et le fragmentaire commencent à s’introduire dans l’écriture du voyage.

Le journal et la lettre prennent place comme les formes littéraires de prédilection dans le récit de voyage au XIXe siècle. Certains écrivains voyageurs choisissent de “livrer au public des observations ou impressions prises sur le vif, sans souci de style « poli » ou d’enchaînement narratif”163, donc ils ne remanient ni élaborent leur relation. Certains tiennent leur récit de voyage pour une « esquisse », comme Nodier et Stendhal164, et parfois lui refusent le statut de livre comme écriture accomplie. Selon Wendelin Guentner, l’écriture du voyage évolue, au XIXe siècle, vers « l’esquisse littéraire » : “[...] le mot « esquisse » implique une « rhétorique du spontané », caractérisée par l’inachèvement formel et stylistique, tandis que le mot « littéraire » s’associe au travail,

163 Ibid., p. 35.
164 Ibid., p. 34. Le refus du statut du livre est étroitement lié à la façon dont les écrivains voyageurs évitent le discours scientifique du voyageur savant.

« Voyageur humoristique et touriste »


En revanche, le voyageur humoristique se présente en tant que collectionneur, archéologue, commis-voyageur, promeneur ou flâneur. Promenade et flânerie sont étroitement liées au déplacement dans un espace limité, en particulier à l’intérieur d’une ville. Ce mode autorise une attitude fantaisiste, de sorte que flâneurs et promeneurs vont à leur guise, selon leur humeur, au contraire des voyageurs traditionnels qui suivent un

itinéraire établi au préalable. “Or le voyageur humoristique ne se caractérise pas seulement par l’humour, il est aussi et avant tout un voyageur qui donne libre cours à son humeur, à ses humeurs”\textsuperscript{166}. Il s’intéresse aux petits riens, au quotidien, à l’infime et à l’insignifiant et non aux monuments et au caractère monumental des paysages et des édifices, centres d’intérêt de prédilection du voyageur traditionnel. Il ne se fixe pas une quête ambitieuse avant le départ, comme le fait le voyageur classique. Par exemple, Nerval saisit, toujours et par exprès, un prétexte équivoque, au début de ses récits de voyage, pour dissimuler son but profond au second plan et le révéler ensuite d’une manière ironique. Ses petits voyages sous forme de promenades et d’errances aboutissent à la découverte de son passé, voire de son identité instable, comme dans \textit{Les Nuits d’octobre}, \textit{les Promenades et Souvenirs}, \textit{Aurélia}. De même, le voyageur hugolien dans \textit{Le Rhin} ose de manière fantaisiste une visite nocturne à des ruines désertées, au risque de courir un danger. L’attitude et la personnalité du voyageur humoristique sont marquées par la désinvolture, la galanterie, le goût du burlesque et du persiflage. Ainsi, le voyageur humoristique se laisse volontiers aller à l’aventure et au hasard sans dédaigner les détours et les trajets tortueux et aléatoires. Il se déplace en zigzag selon ses humeurs et ses caprices, au lieu de tracer une ligne droite marquée par “une organisation et une progression rigoureuses, régulières du voyage”\textsuperscript{167}. Son itinéraire “centrifuge” choisit des destinations marginales par rapport aux grands centres culturels et aux itinéraires balisés du voyage traditionnel. Enfin, le voyage humoristique valorise la dispersion et l’éparpillement, au lieu de mettre l’accent sur une quête spécifique comme dans le voyage classique.

Le voyage humoristique est aussi marqué par un récit digressif et parodique sous forme de récit excentrique. Le ton du voyage humoristique est plaisant, imprégné de raillerie, souvent de moquerie et de satire. La description, élément primordial dans le

\textsuperscript{166} Daniel Sangsue, \textit{La Relation parodique}, José Corti, 2007, p. 270.
\textsuperscript{167} \textit{Ibid.}, 271.
voyage traditionnel, se réduit considérablement dans le voyage humoristique. Comme dans le *Voyage sentimental* de Sterne, “la poursuite des émotions amoureuses”168 est primordiale, la peinture des sensations et des impressions remplace la description des monuments et des destinations touristiques incontournables.

Dans le *Voyage en Orient*, le voyageur nervalien, au penchant aventureux, ne dédaigne pas le chemin le plus long et le plus fatigant pour aller de Paris à Genève, et se mêle volontiers à la foule ou se perd à la poursuite de femmes locales dans les rues labyrinthiques du Caire. Il raconte à la Sterne son expérience du libertinage à Vienne. Il se moque toujours du touriste anglais sérieux et fermé. Toutefois, il ne néglige pas de visiter les monuments et les curiosités et de décrire en détail les coutumes orientales. En égard à l’attitude du voyageur et à son itinéraire au long cours, le *Voyage en Orient* se trouve au carrefour entre voyage traditionnel et voyage humoristique169.


À l’opposé du voyageur humoristique, apparaît une nouvelle figure au XIXe siècle : le touriste. Il est la cible privilégiée des moqueries du voyageur humoristique. Il est représenté comme un personnage vulgaire, ridicule ou même méprisable par rapport au voyageur individuel et aristocratique. Il est à noter pourtant qu’il tire son origine du voyage d’agrément, non pas du tourisme de masse. À partir du milieu du XXe siècle, il

---


se lie de plus en plus étroitement au voyage industriel\textsuperscript{171}, marqué par sa dimension collective et par la marchandisation.

En France, le mot \textit{touriste} apparaît pour la première fois en 1816\textsuperscript{172}. Il est emprunté à l’anglais. Cependant, le terme anglais \textit{tourist} est lui-même issu du mot français \textit{tour}, qui signifie \textit{circuit}, comme dans l’expression « le Grand Tour ». Le mot \textit{touriste} désignait initialement les riches voyageurs anglais, “[...] puis tout voyageur se déplaçant pour son plaisir, il tend progressivement à correspondre à voyageur qui voyage pour voyager [...]”\textsuperscript{173}. Le mot touriste en français se répand surtout avec Stendhal\textsuperscript{174} à travers son récit de voyage \textit{Mémoires d’un touriste} paru en 1838. Au XIX\textsuperscript{e} siècle, le touriste est celui qui voyage pour son propre agrément, sans mission officielle ni intention explicite, voire sans autre but que celui de se faire plaisir. En revanche, au XX\textsuperscript{e} siècle, le touriste devient “voyageur honteux”, selon l’expression de Jean-Didier Urbain dans \textit{L’Idiot du voyage} (Plon, 1991). Ainsi, “le touriste ne voyage pas, il ne fait que circuler, il ne s’intéresse pas aux lieux qu’il visite, mais les consomme, il introduit des valeurs marchandes dans le voyage, corrompt les traditions des contrées qu’il visite, etc.”\textsuperscript{175} Le touriste voyage le plus vite possible en se contentant d’avoir vu : cette figure est l’image négative du voyageur idéal.

Au XIX\textsuperscript{e} siècle, dans la mesure où l’écrivain reconnu voyage souvent pour écrire son voyage, la distinction entre voyageur et écrivain s’estompe progressivement, les deux figures finissent par être quasiment identiques. Ainsi naît l’écrivain voyageur. Son

\textsuperscript{171} Les agences de voyage et les guides ont largement contribué au développement du tourisme, parce que l’organisation du voyage et la description systématique et hiérarchisée sont deux pôles complémentaires. À titre d’exemple, \textit{Cook} est fondé en 1841, et \textit{Baedeker} en 1855.

\textsuperscript{172} “Tourisme” : “La première occurrence du mot \textit{touriste} en français se trouve dans un récit de Louis Simond, \textit{Voyage d’un Français en Angleterre pendant les années 1810 et 1811} (publié en 1816)”, \textit{Dictionnaire culturel en langue française}.

\textsuperscript{173} Daniel Sangsue, \textit{op. cit.}, p. 287.

\textsuperscript{174} Stendhal définit le touriste comme voyageur qui voyage pour son propre plaisir à la recherche du bonheur. Voir Valérie Berty, \textit{Littérature et voyage}, l’Harmattan, 2001, p. 54.

\textsuperscript{175} Valérie Berty, \textit{ibid.}
voyage se caractérise avant tout par l’écriture littéraire. De tels voyages se multiplient dans la première moitié du XIXᵉ siècle, et leur publication culmine dans les années 1830 et 1840. L’essor de la presse illustrée entre 1800 et 1840 contribue à la large diffusion des récits de voyage ; ils sont publiés régulièrement en feuilleton dans les journaux et revues 176.

Pourtant, le nombre de récits de voyage décline de manière progressive dès la fin du XIXᵉ siècle. Selon Wendelin Guentner, “dans les vingt dernières années du siècle, outre Edmond de Goncourt, les seuls auteurs littéraires qui rédigent des récits de voyage sont, par ordre chronologique, Maupassant, Bourget, et Loti”177. Une fois son point culminant atteint au milieu du XIXᵉ siècle, le récit de voyage touchera-t-il à sa fin au XXᵉ siècle ?

6) Fin de voyage ?

Peut-on encore parler du récit de voyage comme genre littéraire au XXᵉ siècle, voire XXIᵉ ? Bien que le récit de voyage au XXᵉ siècle garde toujours une certaine dimension littéraire, le voyage lui-même s’est transformé fondamentalement, à mesure que se raréfient les territoires inexplorés. De ce point de vue, la rapidité des moyens de transport et la multiplication des déplacements par le tourisme de masse ont joué un rôle capital. Dès lors, ce sont les voyages organisés qui prévalent à l’époque du tourisme industriel. De surcroît, le déplacement tend à devenir de plus en plus inutile, dans la mesure où les différences culturelles disparaissent de manière progressive avec l’uniformisation, c’est-à-dire l’instauration de la monoculture, selon Claude Lévi-Strauss, ou ce qu’on appelle la mondialisation. Étant donné que de continuelles


177 Wendelin Guentner, op. cit., p. 259.

réécritures du modèle du voyage se réduisent au cliché, le déclin de ce genre serait-il inévitable et sa mort prévisible?

Ne resterait-il donc rien à faire pour les voyageurs du XXe siècle ? À force d’avoir trop exploré et d’avoir eu trop de prédécesseurs, ceux-là auraient-ils fini par renoncer à écrire leur voyage ? Si l’absence d’altérité ou d’exotisme a pu entraîner une récession du besoin d’écrire le voyage, certains écrivains du XXe siècle n’en ont pas moins laissé leurs récits de voyage, quoique en quantité très inférieure à celle du siècle précédent, l’âge d’or du récit de voyage. Les modalités et les conceptions du voyage ont cependant radicalement changé au XXe siècle.

Dans un premier temps, la rapidité des déplacements entraîne une quasi-disparition de la description dans le récit de voyage, car le voyageur n’a plus le temps de contempler le paysage. Privée de son rôle primordial, la description laisse place à l’« esquisse littéraire » saisie au moyen des carnets de route, des notes de voyage ou du journal ethnographique, etc. En fait, le voyage en voiture, en train et en avion ont donné naissance à de nouveaux modes de perception et d’écriture, tout comme l’apparition du chemin de fer avait apporté des changements cruciaux dans les perceptions du voyageur au XIXe siècle180 : il s’agit surtout de la fragmentation de l’image et de l’écriture. La rapidité extrême des transports conduit le voyageur à réaliser des croquis de paysage, de ville ou de monument, et non pas des descriptions minutieuses. Dans ce contexte, le fragmentaire et l’instantané sont valorisés, et leur statut littéraire est en même temps consolidé.

179 L’exotique devient familier à force d’être répété, de sorte que l’extraordinaire se réduit à une familiarité banale. Ce genre de danger est inhérent au récit de voyage, parce que ce dernier est essentiellement fondé sur des voyages antérieurs et d’autres textes de référence.

Dans un deuxième temps, le déplacement en série conduit naturellement à la formation de stéréotypes. À force d’imitation du modèle, le voyage devient la répétition du déjà fait, du déjà dit et surtout du déjà vu. Plus l’exotisme recule, plus les clichés se multiplient. Ainsi, l’autre risque de se réduire finalement au même. Au XXᵉ siècle, la description dans le récit de voyage régresse considérablement, tandis que les guides de voyage sont de plus en plus riches en photographies.

Le déclin du récit de voyage, genre descriptif par excellence, tient en partie à la diffusion croissante de la photographie, puisque celle-ci a pu remplacer la fonction descriptive grâce à sa spontanéité et son authenticité. Étant donné son caractère discontinu et fragmentaire, la photographie influence aussi les perceptions du voyageur et l’écriture du voyage à tel point que certains écrivains voyageurs, dont Michel Butor et Julien Gracq (Autour des sept collines, 1989), écrivent leurs impressions de voyage à partir d’images photographiques.

En outre, le développement du reportage journalistique a joué un rôle non négligeable dans la régression du récit de voyage au XXᵉ siècle. Apparu dans la deuxième moitié du XIXᵉ siècle, le reportage gagne constamment du terrain et parvient à conquérir un certain statut littéraire dans les années 1880. La rédaction sur place des choses vues est traduit par un effet d’instantanéité inconnu dans l’écriture rétrospective du voyage. Son domaine le plus étendu au XXᵉ siècle, le « grand reportage », se lie à la publication en série, à la relance éditoriale et à la publicité. Parallèlement, le public devient un grand consommateur du « grand reportage ». Son essor a un lien immédiat avec les déplacements en série sous forme du tourisme industriel. De cette manière, l’objet de découverte et de quête devient plutôt objet de consommation. Toutefois, il est

indéniable que l’aspect littéraire est moindre dans le grand reportage du XXᵉ siècle que dans le récit de voyage littéraire du XIXᵉ, de sorte que celui-là se rapproche plutôt du récit documentaire.

Mais un nouveau phénomène apparaît depuis le milieu du XXᵉ siècle : l’évolution du voyage vers l’introspection, qui suscite le développement du journal intime au début du XXᵉ siècle. Ainsi, le voyageur tend à redevenir le sujet du voyage comme à l’époque romantique. Depuis les années 1980, se fait jour un nouvel intérêt porté au récit de voyage à travers les rééditions et traductions de récits de voyage classiques. S’y ajoute la publication des carnets de voyage inédits. De plus, se multiplient de nouveaux récits de voyage parallèlement à de nouvelles collections et de nouvelles éditions spécialisées dans le voyage.

Si le récit de voyage garde une petite place dans le champ littéraire au XXᵉ siècle, son territoire a considérablement diminué par rapport au siècle précédent. De même, la lecture et la consommation du récit de voyage ont décliné. Au contraire, la publication de guides de voyage n’a cessé d’augmenter. Ce changement de conjoncture transforme les stratégies d’écriture du voyage. Ainsi, certains auteurs décident de publier tels quels leur carnet de route, leurs notes prises sur le vif ou leur journal ethnographique. Il en résulte que le style non élaboré s’impose de nouveau au récit de voyage au XXᵉ siècle.

Il faut noter aussi que le récit de voyage ethnographique est l’un des phénomènes littéraires les plus frappants au XXᵉ siècle. L’ethnologue, dont l’activité essentielle consiste à observer sur une longue durée les peuples et leurs modes de vie, est un

---

183 On peut citer la publication sans retouches du carnet de voyage et du journal intime d’André Gide au début du XXᵉ siècle. De même Michel Leiris publie ses notes de voyage d’un premier jet dans L’Afrique fantôme en 1934. Les deux écrivains pratiquent une écriture spontanée avec une textualité fragmentaire et inachevée. Il est à noter que cette notation brève atteint à un statut littéraire à la première moitié du XXᵉ siècle.

184 Le regain d’intérêt au récit de voyage se concrétise aussi par la création d’une revue littéraire Gulliver et la fondation du Festival de Saint-Malo « Étonnants Voyageurs » en 1990 par Michel Le Bris, chef de file d’écrivains voyageurs.
véritable voyageur professionnel. L’étude sur le terrain et son compte-rendu à travers le point de vue du témoin-narrateur supposent la spontanéité et la sincérité d’une écriture immédiate. Mais le voyage ethnographique est héritier du voyage scientifique, compte tenu de sa méthode objective et systématique appliquée dans l’écriture du voyage. En ce sens, la plupart des écrivains voyageurs au XXᵉ siècle pratiquent une écriture ethnographiques. Ce qui est notable, c’est que chez eux, voyager et écrire sont inséparables. Marqués à la fois par la « rhétorique du spontané » et la textualité discontinu et fragmentaire propre à l’« esquisse verbale », le journal intime, le carnet de voyage et le reportage ethnographique sont les formes les plus adoptées par les écrivains voyageurs au XXᵉ siècle.

Bien que diminué à la fois au niveau de la quantité et de la qualité, le récit de voyage conserve tout de même son petit domaine dans le champ littéraire et ne disparaît pas complètement au XXᵉ siècle. Mais il a perdu de son importance, surtout chez les écrivains reconnus. Enfin, “négligé ainsi par les prosateurs de premier ordre, le genre retrouve au XXᵉ siècle son statut littéraire mineur.”


187 Wendelin Guentner, ibid., p. 258.
2. Problématique du récit de voyage

1) Récit de voyage, un genre hybride ?

Comment faire admettre l’appartenance du récit de voyage au champ littéraire ? C’est un genre complexe à définir, qui se situe au carrefour de plusieurs genres et dont l’écriture est caractérisée notamment par l’hétérogénéité, le mélange de divers discours. Basé plus qu’aucun autre genre sur le vécu personnel, il prend par nature un aspect autobiographique, quoique la durée de voyage soit plus ou moins limitée. Les contraintes sur le plan spatio-temporel sont inhérentes au voyage même, “à la différence d’un genre fictionnel comme le roman, le récit de voyage n’est a priori régi par aucune logique narrative : il lui substitue au contraire un ordre double, à la fois géographique et chronologique, qui n’obéit à aucune nécessité autre que celle de la succession des étapes”\(^\text{188}\). Ainsi, le récit de voyage fondé essentiellement sur la contiguïté spatiale et la succession temporelle.

Bien que le récit de voyage ne trouve pas de place à côté du genre romanesque et que son statut soit indécis et considéré comme semi-littéraire, il a un avantage : sa faculté d’adaptation à l’évolution des formes en vogue – récit, lettre, journal, mémoires, etc. On peut le rattacher aux branches mineures de la prose narrative, étant donné sa versatilité qui lui assure une liberté formelle, et son aptitude pour s’adapter aux différentes mutations esthétiques et idéologiques qui affectent le cours d’une société. De ce point de vue, le récit de voyage appartient à un genre flou, susceptible d’accueillir diverses formes hétérogènes. En outre, le mélange des genres représente un des caractères notables du récit de voyage. Constitué de formes et genres hétérogènes, le récit de voyage est aussi marqué par une multitude d’opérations intertextuelles et de fréquentes digressions.

Selon Friedrich Wolfzettel, “le développement du récit de voyage au XIXᵉ siècle ne se déroule plus parallèlement à l’historiographie et à la cosmographie, mais à la littérature, du journal intime au roman. Le genre du récit de voyage apparaît comme une forme particulière de l’autobiographie et participe de son statut ambivalent, entre discours de soi, confession, observation et fictionnalisation de la réalité” 189. Ainsi, le récit de voyage, grâce à sa versatilité, “[…] peut venir se fixer à l’intérieur de formes discursives autonomes, présentant un statut défini en même temps que réglé par un ensemble de codes scientifiques. On le retrouve intégré au contenu du journal (Montaigne, Journal de voyage), de l’autobiographie (Chateaubriand, Mémoires d’outre-tombe), du discours épistolaires (Sand, Lettres d’un voyageur), de l’essai géographique (Lévi-Strauss, Tristes tropiques), ou encore retranscrit dans une forme différente de celle de sa première occurrence (Voyages au Canada de Jacques Cartier dont le récit rétrospectif reprend la matière des différents journaux de bord)” 190.

Même au XIXᵉ siècle, le récit de voyage ne semble pas bien défini, car il est soit incorporé à l’œuvre comme chroniques ou mémoires, soit mis en marge de l’œuvre comme un fragment, à l’égal des correspondances et des journaux, dans une sphère privée et inachevée de l’écriture 191. Texte fragmentaire et inachevé, il peut être inséré sans heurt dans diverses réalisations textuelles, notamment à l’intérieur des genres autobiographiques 192. Cela étant, Adrien Pasquali le tient pour un carrefour et un montage des genres et de types discursifs 193.

“Quoi qu’il en soit, il existe un lien pour ainsi dire congénital entre le voyage et la littérature ; c’est du reste le même mot qui, depuis le XVIIᵉ siècle, désigne à la fois le

192 Voir Adrien Pasquali, op. cit., p. 127.
193 Ibid. p. 131.
déplacement (dans un pays lointain) et la relation qui peut en résulter [...]. Faire un voyage, c’est parcourir le grand livre du monde; faire un Voyage, c’est mettre ensuite par écrit ce parcours, pour le dérouler devant un lecteur sédentaire”194.

Dès lors que le récit de voyage n’a pas une forme propre avec ses règles propres, et que de plus en plus son mode est informe et fragmenté, il se situe “en marge des genres, comme une sorte d’«avant-création » ou de travail en parallèle, un peu comme existent des avant-textes où l’oeuvre peu à peu prend forme”195. Selon Isabelle Daunais, le statut du récit de voyage est incertain, car il se situe à mi-chemin entre les mémoires, les lettres et le reportage. Isabelle Daunais avance l’hypothèse qu’il serait en soi un “extra-deux”, non pas une oeuvre pleine et achevée, mais un passage à l’oeuvre comme lieu de réflexion sur la création. Bref, il n’est pas simple de définir clairement le récit de voyage selon des critères homogènes. Essayer d’en dégager des règles rigoureuses serait aussi une tâche compliquée. Par conséquent, il vaux mieux faire valoir les caractéristiques propres du récit de voyage que de tenter de le définir comme un genre bien précis.

2) Lettre, journal et récit

Wendelin Guentner classe le récit de voyage en trois formes principales dans ses Esquisses littéraires : le journal, la lettre et le récit épisodique structuré en chapitres196. Parfois, le journal et la lettre se combinent l’un avec l’autre. Il arrive aussi qu’un même récit de voyage renferme les trois formes. Le voyageur traditionnel a largement utilisé la forme de la lettre du XVIIe au XIXe siècle. Le voyage maritime et le voyage scientifique ont presque toujours la forme du journal. Enfin, la forme du récit est adoptée principalement dans le voyage rédigé sous forme de mémoires. Le Journal de voyage de

194 Jean-Claude Berchet, « La Præface des récits de voyage au XIXe siècle », Écrire le voyage., p. 3.
196 Wendelin Guentner, Esquisses littéraires, p. 28-29.
Montaigne est littéralement un journal de voyage tenu au jour le jour. Et le *Journal d'un voyage fait aux Indes orientales* de Challe repose sur son journal de bord et en même temps se rapproche des mémoires en raison d’un grand écart entre le temps du voyage et le temps de sa réécriture. Le *Voyage d'Encausse* de Chapelle et Bachaumont et les *Lettres familières* du Président de Brosses adoptent exclusivement la forme de la lettre. En revanche, Nerval utilise les trois formes à la fois dans son *Voyage en Orient*. Ce dernier est composé, dans l’ensemble, du récit encadré par la lettre, dans laquelle le journal et le récit sont enchâssés.

À partir du XVIᵉ siècle, l’adoption de telle ou telle forme dans le récit de voyage est étroitement liée à l’exigence du lecteur relative à la sincérité du voyageur et l’authenticité du récit, parallèlement à la montée de la méfiance envers le genre romanesque. La ressemblance entre l’auteur et le narrateur produit une confusion de leur identité dans le récit à la première personne, d’autant qu’aux XVIIIᵉ et XIXᵉ siècles, l’emploi du « je » est censé garantir au préalable la sincérité d’écriture. Le récit autodiégétique est susceptible de donner lieu à une confusion entre l’auteur et le narrateur, puisque le lecteur a tendance à prendre le « je »-narrateur pour l’auteur. Cette confusion devient d’autant plus forte que le récit est rédigé sous forme de lettre et de journal, parce que ces deux formes fournissent au récit une dimension de sentiment personnel, de confidence intime et de vie psychologique privée plus plausible que d’autres formes. Dès lors, elles sont susceptibles de provoquer l’assimilation du « je »-narrateur à l’auteur. Par ailleurs, le récit de voyage écrit sous forme de lettre ou de journal se mêle naturellement à l’écriture autobiographique.

La lettre, par la liberté du style et de la forme, présuppose une spontanéité d’écriture et offre au lecteur l’impression que l’épistolier est sincère et le contenu, authentique, grâce au style naturel et au ton familier. La forme épistolaire, de même que le journal, est caractérisée par la textualité inachevée et l’écriture fragmentaire. La lettre présente un grand avantage de traiter tous les sujets de conversation dans un style libre et
familier. L’usage du ton de la conversation permet à l’épistolier de passer sans beaucoup de difficultés d’un sujet à l’autre. Qui plus est, divers éléments hétérogènes peuvent être rassemblés sans contradiction dans la forme épistolaire. Celle-ci permet également de faire des digressions sous forme d’anecdote, de commentaire ou d’exposé. Toutefois, la lettre implique une contrainte relative par rapport au journal, parce qu’elle suppose dans tous les cas un destinataire même anonyme ou fictif, elle est donc régie par des conventions littéraires : le ton et le sujet de la lettre doivent se conformer au destinataire. Par contre, le journal est considéré comme une forme dénuee de contraintes extérieures, par conséquent comme une écriture de pure subjectivité fondée sur une pensée du premier jet. Cependant, de même qu’on fait la distinction entre lettre privée et lettre publique, il faut distinguer journal privé et journal officiel. Le premier type est marqué essentiellement par le subjectivité d’un individu, surtout l’épanchement du moi intime, et n’est pas initialement destiné à la publication. Par contre, le deuxième type a un objet préalablement fixé ; par exemple, dans le journal de bord il s’agit d’enregistrer impérativement avec exactitude tous les événements qui ont lieu à bord197. Ainsi, le rédacteur officiel du journal de bord doit rendre compte minutieusement au jour le jour de la marche du navire, de la météorologie, des changements de cap et de voiles, du ravitaillement, des maladies, des morts, etc. En dépit de cela, il est inévitable que la subjectivité du rédacteur s’infiltre quelque peu dans le journal de bord. Et le fait est qu’un journal de voyage se présente souvent sous une forme intermédiaire. Dans le cas où le journal de bord est publié après quelques remaniements, l’auteur n’apporte pas seulement un changement de ton et de vision198 dans le traitement de certains événements, mais parfois aussi ajoute des anecdotes et des réflexions absentes du manuscrit. Dans cette perspective, le Journal d’un voyage fait aux Indes orientales de

197 En cas de détournement d’un fait, le châtiment pour l’écrivain du navire était la mort.
198 Le changement de la vision provient en partie de la distance entre le temps de l’histoire et le temps de la narration.
Challe appartient à la catégorie du journal intermédiaire entre mi-journal de bord et mi-journal personnel. Si on compare deux versions relatant le même voyage, le « Journal à Pierre Raymond » et le « Journal publié de 1721 », on constate que, dans ce dernier, non seulement Challe détaille des événements et développe certains discours, mais qu’il y a en plus insère des récits romanesques, des anecdotes et des histoires d’animaux. Entre les deux versions apparaît surtout une évolution importante sur le plan de ses idées religieuses et politiques.

En dépit d’une contrainte liée à la supposition préalable du destinataire, la lettre offre l’avantage de justifier publiquement, en raison de la présence du destinataire, la position de l’auteur caché derrière l’expéditeur. Au besoin, le narrateur-auteur peut se défendre et se justifier par une « réponse ». De surcroît, le voyage rédigé en lettre se transforme en un lieu d’échange de diverses voix grâce à la présence du destinataire. Et celle-ci permet de mettre en scène plusieurs points de vue divergents et plusieurs niveaux énonciatifs en faisant usage du récit dialogique.

Dans la préface-introduction, en tant que ‘auteur extradiégétique, Nerval écrit deux lettres publiques en vue de rectifier sa mauvaise réputation que lui font ses homologues écrivains. En tête de Lorely (1852), Nerval répond publiquement à Jules Janin au sujet de l’article publié le 1er mars 1841 dans le Journal des Débats. La lettre-dédicace servant d’« Introduction » du recueil des Filles du Feu est une autre réponse publique « À Alexandre Dumas », plus précisément à l’article publié de ce dernier dans son journal Le Mousquetaire le 10 décembre 1853. Les deux réponses de Nerval visent à


200 Nerval évoque d’une manière métaphorique sa crise de 1841 : “On m’avait cru mort de ce naufrage, et l’amitié, d’abord inquiète, m’a conféré d’avance des honneurs que ne me rappelle qu’en rougissant, mais dont plus tard peut-être je me croirai plus digne”. (III : 4) Nous soulignons.
justifyer son état psychique révélé au public par les deux écrivains. La lettre-dédicace à Dumas dont le ton n’est pas dénué d’ironie \(^{201}\) commence ainsi :

Je vous dédie ce livre, mon cher maître, comme j’ai dédié *Lorely* à Jules Janin. J’avais à le remercier au même titre que vous. Il y a quelques années, on m’avait cru mort et il avait écrit ma biographie. Il y quelques jours, on m’a cru fou, et vous avez consacré quelques-unes de vos lignes des plus charmantes à l’épitaphe de mon esprit. Voilà bien de la gloire qui m’est échue en avancement d’hoirie. Comment oser, de mon vivant, porter au front ces brillantes couronnes ? Je dois afficher un air modeste et prier le public de rabattre beaucoup de tant d’éloges accordés à mes cendres, ou au vague contenu de cette bouteille que je suis allé chercher dans la lune à l’imitation d’Astolfe, et que j’ai fait rentrer, j’espère, au siège habituel de la pensée. (III : 449)


\(^{201}\) Nerval écrit aussi sa réponse mêlée d’ironie dans « À Jules Janin » : “Cet éloge, qui traversera l’Europe et ma chère Allemagne, — jusqu’en cette froide Silésie, où reposent les cendres de ma mère, jusqu’à cette Bérésina glacée où mon père lutta contre la mort, voyant périr autour de lui les braves soldats ses compagnons, — m’avait rempli tour à tour de joie et de mélancolie.” (III : 10)

\(^{202}\) III : 942.

\(^{203}\) Dans « À Jules Janin » Nerval établit un pacte autobiographique : “Voici ce que vous écriviez, il y a environ dix ans, — et cela n’est pas sans rapport avec certaines parties du livre que je publie aujourd’hui.” (III : 4)

\(^{204}\) Voir à ce sujet la partie de notre thèse intitulée « Forme épistolaire dans *Les Faux Saulniers* ».

Cependant, il faut mettre en question l’authenticité des lettres publiées, puisqu’il s’agit, dans la plupart des cas, d’une publication posthume. À titre d’exemple, rappelons que 28 lettres de Mme de Sévigné à sa fille Mme de Grignan furent publiées pour la

205 Parmi de multiples genres pratiqués par Sénèque – dix tragédies, des traités philosophiques, des lettres, trois *Consolations* consacrées à apaiser le chagrin, les *Recherches sur la nature* ou *Questions naturelles* une encyclopédie scientifique en sept livres, une satire Ménipée –, il faut noter que les cent vingt-quatre *Lettres à Lucilius*, rédigées entre l’été 63 et l’automne 64, sont la correspondance entre le philosophe stoïcien et son destinataire Lucilius.


207 Le style épistolaire est caractérisé, d’une part, par le naïf, le médiocre, le négligé, d’autre part par le naturel, le familier, le sensible. Voir *La Lettre au XVIIᵉ siècle, RHLF*, n° 6, nov.-déc. 1978.


première fois en 1725, c’est-à-dire après la mort de l’épistolière, suivies d’autres éditions en 1726, en 1734 et 1754, mais toutes étaient remaniées et sélectionnées suivant les instructions de Mme de Simane, petite-fille de Mme de Sévigné210.

Par ailleurs, la forme épistolaire, libérée de l’art oratoire dont la fonction essentielle est de persuader, se transforme de manière progressive en “une conversation par écrit”211. Dans le domaine du récit de voyage, rappelons le Nouveau Voyage d’Italie (1691) de Misson rédigé sous la forme épistolaire, dans laquelle Misson imite le dialogue entre le voyageur et le lecteur. Le Nouveau Voyage d’Italie ne sert pas seulement de modèle au récit de voyage pour ses successeurs, il contribue aussi à la vogue de la forme épistolaire au cours du XVIIIe siècle. Toutefois, les « lettres à un ami » de Misson sont une pure invention, malgré l’illusion authentique qui résulte de l’habilité de l’art épistolaire. L’apparence d’une lettre intime n’est au fond pas autre chose que l’effet de réel. De même, on a fini par découvrir que les Lettres familières du Président de Brosses, considérées longtemps comme authentiques, étaient fictives. La forme épistolaire a ceci de particulier qu’elle conserve effectivement ses impressions immédiates du premier jet, ce même après le remaniement, grâce à l’expression spontanée et au style naturel. Ainsi, l’adoption d’un destinataire intime ou d’un petit groupe restreint de destinataires vise en réalité l’ensemble de lecteurs potentiels qui constituent le public. Mais une remarque s’impose quant au caractère de la lettre. Aux XVIIe et XVIIIe siècles, la lettre basée sur le journal de voyage n’est pas tout à fait intime, elle porte une marque publique. Bien qu’elle soit en apparence destinée à un petit groupe restreint, elle vise au fond à un lectorat plus étendu. De cette manière, la lettre privée devient la lettre publique, surtout en cas de publication. Cette forme atteint son point culminant avec le roman épistolaire au XVIIIe siècle, tandis que le voyage

211 Wendelin Guentner, op. cit., p. 106.
épistolaire devient une forme de prédilection au XIX\textsuperscript{e} siècle, quoique le roman par lettres ait disparu au début du XIX\textsuperscript{e} siècle. Par exemple, \textit{Le Rhin}\textsuperscript{212} de Hugo (1842), \textit{Un Été dans le Sahara} (1857) et \textit{Une Année dans le Sahel} (1859) de Fromentin se présentent comme des recueils de lettres. Le \textit{Voyage en Orient} de Nerval, où sont désignés de temps à autre le destinataire et le lieu d’envoi, garde une forme épistolaire atténuée. Cette forme du récit de voyage disparaît presque totalement à la fin du XIX\textsuperscript{e} siècle, dans la mesure où, prolifique désormais le journal intime écrit au jour le jour sous forme de carnet de route, ce qui répond à l’accroissement progressif de la demande d’une pure subjectivité dont l’expression requiert le style spontané.

Ces deux formes, lettre et journal, entraînent également une situation narrative complexe du fait de leur point de vue spécifique dans l’écriture du voyage, l’impression de la spontanéité leur étant inhérente. Selon Gérard Genette, “le journal et la confidence épistolaire allient constamment ce que l’on appelle en langage radiophonique le direct et le différé, le quasi-monologue intérieur et le rapport après coup. Ici, le narrateur est tout à la fois encore le héros et déjà quelqu’un d’autre : les événements de la journée sont déjà du passé, et le « point de vue » peut s’être modifié depuis ; les sentiments du soir ou du lendemain sont pleinement du présent, et ici la focalisation sur le narrateur est en même temps focalisation sur le héros”\textsuperscript{213}. Le sentiment du passé se réanime sans difficulté au présent, par suite, le décalage temporel entre le voyage réel et sa rédaction semble minimal ou s’anéantir. C’est la raison pour laquelle le journal de voyage et le voyage épistolaire donnent une impression de fraîcheur du regard sur des événements passés.

\textsuperscript{212} Sous-titré « Lettres à un ami ».
\textsuperscript{213} Gérard Genette, \textit{Figures III}, p. 230.
3) Contrat de sincérité ou déguisement du mensonge

En principe, le récit de voyage s’appuie sur le récit factuel, puisqu’il est censé relater fidèlement l’itinéraire réellement parcouru par le voyageur. Toutefois, l’étendue de l’expérience du voyageur dépasse parfois ce qu’il a vu et ce qu’il a entendu sur place. Parfois, des récits fictionnels sont intercalés tout au long du voyage authentique, sous forme de digressions, anecdotes, compilations, réécritures, etc. De surcroît, il y a une certaine distance entre le brouillon initial et la publication ou éventuellement le manuscrit mis au point (ou la copie du manuscrit), de sorte que l’exactitude de la relation doit être mise en question. Cependant, la rédaction du voyage se fait dans la plupart des cas après le retour, malgré ce que déclare l’auteur dans la préface son journal tenu sur place au jour le jour ou des lettres écrites au cours du voyage. Ainsi, on a découvert que les *Lettres familières* du Président de Brosses étaient en réalité une correspondance fictive mise en scène extrêmement habile. Même si un récit de voyage paraît authentique, la véracité du contenu doit être mise en cause. Cependant, y a-t-il un moyen de vérifier l’authenticité du discours du voyageur ? Pour parer à cette difficulté, l’auteur ou l’éditeur met explicitement l’accent sur l’authenticité du récit dans la préface, l’avertissement, la dédicace ou l’incipit : ce genre de paratexte est le lieu privilégié où se proclament la sincérité du voyageur et la véracité de l’ouvrage. La déclaration initiale de l’authenticité apparaît comme un contrat de sincérité passé par l’auteur avec son lecteur dans le récit de voyage.

À titre d’exemple, du XVIᵉ au XVIIIᵉ siècle, le style simple et naturel du « je »-narrateur est censé garantir la sincérité du voyageur et l’authenticité de sa relation,

---

surtout dans le cas où le voyage est rédigé sous la forme d’un journal et des lettres écrites sur le vif. Au contraire, le beau style élaboré est considéré comme l’indice d’un mensonge, d’autant que le genre romanesque suscite la méfiance. “Cependant, la revendication trop insistant du vrai peut aussi bien aboutir à l’inverse de l’effet théorique recherché et donc renforcer le soupçon de mensonge qui s’attache à tout récit de voyage, en vertu du vieux proverbe : « À beau mentir qui vient de loin ».”

Considérons par exemple le voyage de Robert Challe. Dans le *Journal d’un voyage fait aux Indes orientales*, le témoignage direct et objectif est étroitement associé à la réflexion, à la méditation et au jugement subjectifs. Les mots d’ordre de Challe est évidemment *sincérité, sincère, sincèrement*. Il déclare à la lettre liminaire « À Monsieur*** » que son journal de voyage était rédigé par “une plume sincère” et il n’a eu en vue que “la sincérité”. Qui plus est, son éditeur le présente “fort exact & très circonstancié” et “tout rempli de vérités extrêmement intéressantes” et n’étant fondé que sur ce que l’auteur a vu “par ses propres yeux” et jugé “par ses lumières”. Ainsi, le *Journal d’un voyage* est doublement garanti comme authentique par l’auteur et l’éditeur, selon un système de validation successive attestant la véridicité de la relation. Cependant, l’accent mis sur la sincérité de l’écriture du voyage ne dénote-t-il pas une manœuvre romanesque de l’auteur ? Ne s’agit-il pas d’un dispositif d’authentification visant à renforcer un effet de réel faisant passer pour vrai sa relation ? Le résultat de l’analyse comparative des deux versions du *Journal* de Challe nous le montre bien : le

---


216 Jean-Michel Racault, *art. cit.*, p. 83-84. Toutefois le récit de voyage ne peut entièrement s’échapper à la suspicion jetée sur la sincérité du voyageur, censé être sujet à mentir. Voir Jean-Claude Berchet, « La Préface des récits de voyage au XIX\textsuperscript{e} siècle », *Écrire le voyage*, p. 4-5.


218 Voir « Avertissement », *op. cit.*, p. 91-93.
texte publié se rapproche d’une œuvre littéraire par rapport au manuscrit. Outre maintes transformations des faits rapportés sur les mêmes événements, déformations et contradictions y sont aussi avérées.


Les deux voyageurs publient leur relation à vingt années d’intervalle. “Contre la cosmographie de Thevet aux prétentions universelles, Léry est ce topographe que vantera Montaigne, qui se borne à raconter ce qu’il a vu comme il l’a vu, sans gonfler outre mesure son témoignage” Selon Frank Lestringant, l’écriture de Thevet

---

221 Littérature française du XVIe siècle, Puf, 2000, p. 306.
appartient à l’inventaire basé sur le raisonnement général, tandis que celle de Léry, à
l’aventure personnelle fondée sur l’observation de premier main. L’ethnographie de
Thevet repose sur la collecte d’un maximum d’informations visant un savoir total ; il
compile une foule de références suivant le principe de l’analogie. Ses Singularitez de la
France Antarctique (1557) sont donc une collection hétéroclite, sans ordre rigide ni
limites bien définies : “c’est un pêle-mêle de merveilles, où les richesses naturelles sont
mêlées aux traits culturels, où les Amazones légendaires cohabitent avec les très réels
Indiens anthropophages”222. En outre, “Les Singularitez de Thevet sont une œuvre
collective, un bricolage textuel où plusieurs mains sont repérables : le libraire Ambroise
de la Porte, l’helléniste Mathurin Héret eurent sans doute une plus grande part à sa
rédaction que l’auteur officiel, dont le nom seul figure sur la page de titre”223. C’est de
là que dérive une écriture impersonnelle, fictive et abstraite d’un monde réinventé. Dans
l’ensemble, l’écriture de Thevet, qui vise le général et l’universel, relève du registre du
vraisemblable. Au contraire, l’Histoire d’un voyage faict en la terre du Brésil, œuvre
solitaire de Léry, relève de l’ethnographie méthodique et bien cataloguée224, basée sur le
témoignage direct oculaire et l’expérience immédiate dans l’optique de l’observateur
participant sur place : “ce que j’ay pratiqué, veu, ouy et observé tant sur mer, allant et
retournant, que parmi les sauvages Ameriquains, entre lesquels j’ay frequenté et
demeuré environ un an”225. C’est l’aventure personnelle qui donne le ton unitaire aux
diverses données du catalogue, chacune étant associée à une anecdote ou un souvenir
personnels. Selon l’ordre hiérarchique de « la vue-l’ouïe-la lecture » sur le plan véridique
de la relation du voyageur, le récit de voyage de Léry est prédominé par la vue, donc par
l’expérience vécue, alors que celui de Thevet, dont la rédaction est confiée à des tiers,

222 Frank Lestringant, art. cit., Histoire d’un voyage faict en la terre du Brésil, p. 31.
223 Ibid., p. 32. Léry y ajoute un négre de plus. C’est François de Belleforêt qui était le collaborateur
de Thevet jusqu’en 1568.
224 La table des matières divisée en XXII chapitres montre bien son procédé systématique.
est surtout informé par la lecture, l’expérience livresque l’emportant sur le témoignage occulaire.


228 Léry cite plusieurs parties de la *Cosmographie universelle* (1575) de Thevet et la lettre traduite de Villegagnon à Calvin. Mis à part les mensonges de Thevet, Léry éclaire encore des erreurs commises par Thevet à l’égard du satut de quatorze « Genevois », et indique un certain nombre de gonflements des faits décrits.


Ainsi, les deux voyages, pourtant relatifs à une même expédition au Brésil, s’opposent totalement. Fondé essentiellement sur l’observation rigoureuse, Léry élaboré un récit véridique et autobiographique avec une vision rétrospective ; à l’inverse, Thevet, s’appuyant principalement sur des sources livresques, façonne un récit fictionnel et impersonnel avec une vision prospective sur le discours colonial.

En règle générale, ajouts, remaniements et corrections sont naturellement interpolés du brouillon initial au texte publié ou au manuscrit élaboré. Notes, comptes-rendus, rapports, journaux, lettres rédigés sur place se transforment en une relation de voyage à travers la mise au net et la copie du manuscrit. Mais au cours de l’élaboration soignée, surtout si elle s’étend sur une longue durée, l’authenticité documentaire risque d’être déformée, falsifiée et même contredite. Se produit souvent le passage du témoignage à la fiction romanesque.

Naturellement, tout récit de voyage est une écriture quelque peu fictionnelle, quoique fondée sur une relation factuelle. Il peut accueillir le discours fictif sous forme de digression et d’anecdote, aussi bien que le discours autobiographique, scientifique et historique. Se mêlent sans grande contradiction le véridique et le romanesque à travers la citation, l’emprunt et la réécriture. En somme, le discours du voyageur, tiraillé entre le réel et l’imaginaire, est demi-vérité et demi-mensonge. Nerval ne compare-t-il pas son journal de voyage au vécu rêvé dans « Les Amours de Vienne »?

4) Poétique du récit de voyage

Régi par la contiguïté spatiale et la succession temporelle, le récit de voyage est une écriture discontinue, inachevée et fragmentaire, à l’encontre du fini, de l’achevé, du continu, de l’unité. Wendelin Guentner qualifie d’« esquisse littéraire » la rhétorique récit de voyage du XIXᵉ siècle en la comparant à l’esquisse picturale. Cette dernière est

232 «À Vienne, cet hiver, j’ai continuellement vécu dans un rêve.” (II : 230)
marquée surtout par le style non-élaboré, naturel, simple et spontané. De même, sur le plan du récit, le voyage du XIXe siècle mélange des formes et des registres : un tableau, une anecdote, un portrait, une scène dialoguée, une description, un micro-récit, une lettre, un journal, etc. De plus, il est aussi caractérisé par la juxtaposition, l’ellipse et la répétition. Et le récit de voyage est par définition référentiel et donc marqué par l’intertextualité. Il est aussi une écriture sur place donnant un effet d’immédiateté, qui s’appuie à son tour sur la prise de notes sur le vif, semblable à l’esquisse d’après nature. De toute manière, l’énonciation du discours de voyage se passe sur le champ et pendant le voyage.

Revenons au terme même « récit de voyage » afin d’esquisser un essai de sa poétique. Qu’est-ce que « le récit de voyage »? D’évidence, c’est un récit quant à la forme, qui implique un voyage comme histoire. C’est de là que vient peut-être son originalité : le voyage est posé comme préalable au récit, et le récit surgit après le voyage. Du reste, c’est le voyage qui donne lieu au récit. “Quel que soit le type de relation considéré — relation de missionnaire, observations d’un naturaliste, journal de bord d’un navigateur, carnet de route d’un amateur d’archéologie etc... — celle-ci se donne toujours comme le compte rendu d’une enquête, le résultat d’une découverte”233.

Comme l’histoire, le récit de voyage raconte ce qui est arrivé, et ce qui appartient à l’ordre du réel et du déjà là. Mais comme la poésie, il doit aussi montrer ce qui dépasse ce réel, suggérer ce qui n’a pas encore été vu. Son enjeu est donc double : rapporter fidèlement ce qui relève du réel et en même temps en raconter davantage. “Voir, faire voir et faire savoir, tel sera dès l’origine le programme du voyageur. [...] Son aventure est un déchiffrement du monde par le regard et la découverte est la résultante immédiate de ce qui est visuellement perçu”234 ; d’où l’importance de la description dans le récit de voyage. À l’inverse du récit de fiction, qui, à la limite, peut se passer de la description,

233 Roland Le Huenen, art. cit., Les Modèles du récit de voyage, p. 16.
234 Ibid.
celle-ci joue un rôle primordial dans le récit de voyage, parce que pour une large part c’est un texte didactique, un compte rendu d’observations et un véhicule d’informations. “Dans la fiction, la description, en tant que contenu, sert le récit, lui est hiérarchiquement soumise, tandis que le romancier se plaît à jouer des changements de rythme que ce statut formel autorise. A contrario la description dans la relation n’est pas la servante du récit, mais son égale, d’où la substitution au principe hiérarchique d’une structure agonique qui trouve un écho, parfois amplifié, dans l’ordre syntaxique de la mise en texte”\(^{235}\). La description correspond à un temps mort dans les activités du voyageur, de sorte que la pause du récit ne fait que réitérer celle de l’histoire.

« La structure narrative »

Le récit de voyage classique comprend un départ et un retour, autrement dit un commencement et une fin, et entre-deux, le parcours de l’itinéraire, constitué d’une série d’épisodes survenus au cours du déplacement de voyageur : les escales, les incidents de route, les rencontres, la découverte et l’exploration. Dans \textit{L’Art de voyager}, Normand Doiron dit que la structure de base triade reproduit les grands moments du parcours\(^{236}\) : le départ, l’épreuve (ou le séjour), le retour. Le voyage de l’aller et celui du retour sont marqués par des épisodes symétriques. Et le retour au point de départ signifie que le voyageur peut garantir au lecteur l’authenticité de sa relation et sa sincérité de narrateur. Normand Doiron définit le récit de voyage comme “un espace discursif où s’inscrivent des lieux, où se tracent des figures, où se construisent des formes”\(^{237}\). La description et la narration alternent au cours de l’itinéraire.

\(^{235}\) \textit{Ibid.}, p. 20.


\(^{237}\) Adrien Pasquali, \textit{op. cit.}, p. 96.
Odile Gannier précise que “les catégories essentielles du temps et de l’espace s’imposent plus vivement que dans les autres genres”\textsuperscript{238}, parce que le temps et l’espace sont préalablement déterminés à l’écriture du voyage. Compte tenu du statut du narrateur, le récit de voyage est souvent intra-homodiégétique – le narrateur est à la fois héros et présent dans le texte. Et sa position temporelle de narration par rapport à l’histoire est \textit{a posteriori}. La plupart des récits de voyage sont écrits en tant que récits retrospectifs, selon le point de vue du narrateur.

Il n’est pas facile de définir le statut de ce genre littéraire. D’abord, le récit de voyage est une forme hétérogène, sans règles ni frontières, c’est surtout un mélange de plusieurs formes différentes: journal, lettre, mémoires, portrait, commentaire, etc. Ainsi il échappe à la classification générique en se situant en dehors des genres reconnus. C’est là que réside sa spécificité : pour ainsi dire, l’ouverture à toutes les formes narratives.

« L’ordre du récit de voyage »

En règle générale, l’ordre du récit de voyage est chronologique et fortement structuré par la dimension espace-temps. “Rares sont les phénomènes d’achronies, rares sont les ellipses et quand ces dernières se produisent c’est qu’elles correspondent à des lacunes du voyage et de la découverte”\textsuperscript{239}. Mais l’ordre chronologique se rompt lorsque s’intercale un récit digressif, puisque celui-ci raconte souvent une histoire imaginaire qui n’a pas de relation directe avec le vécu du voyageur. Il se présente majoritairement sous la forme d’un récit légendaire, un conte folklorique, une histoire anecdotique tirée des annales, etc. Ainsi, l’espace-temps du récit enchâssé se situe indépendamment du récit primaire du voyageur.

\textsuperscript{239} Roland Le Huenen, \textit{art. cit.}, \textit{Les Modèles du récit de voyage}, p. 24.

Roland Le Huenen conclut ainsi : “Le récit progressera dès lors selon un double tracé, celui de la contiguïté et celui de consécution qui à la limite deviennent interchangeable. Toute lecture de récits de voyages se doit de tenir compte du caractère équivoque de ces relations, de ce modèle en chiasme où temps et espace dans leurs rapports réciproques sont simultanément et concurremment forme et contenu. C’est reconnaître par la même occasion qu’au principe logico-temporel qui régularise le récit fictif, le récit de voyage substitue une structure narrative de type temporo-spatial”242.

3. Le récit de voyage au XIX\textsuperscript{e} siècle

1) Typologie du récit de voyage au XIX\textsuperscript{e} siècle

À première vue, le récit de voyage au XIX\textsuperscript{e} siècle fournit une écriture référentielle et subjective non pas l’écriture encyclopédique visant un savoir total et objectif sur le monde. Il en résulte que les pratiques intertextuelles sont beaucoup plus présentes dans le récit de voyage de cet époque qu’aux siècles précédents. La référence, l’emprunt, le plagiat et la réécriture sont les procédés les plus courants au voyage du XIX\textsuperscript{e} siècle. Ainsi, les écrivains voyageurs remplacent les descriptions de l’espace et du paysage par la référence aux livres et aux auteurs pour éviter la répétition, et aussi par leurs réflexions et impressions personnelles. Par ailleurs, le récit de voyage romantique,

\footnotesize
\begin{itemize}
  \item 240 Ibid.
  \item 241 Ibid.
  \item 242 Ibid., p. 25.
\end{itemize}
“organisé autour d’un je régulateur du parcours discursif et autour de l’idée qu’il n’y pas de réalité autre que subjective”

tend à devenir autobiographique à travers le regard subjectif et intime centré sur le sujet lui-même. À la fois livresque et subjectif, le récit de voyage du XIXᵉ siècle a une prédilection pour la forme épistolaire.

On peut dire que c’est à ce siècle que le récit de voyage fait son entrée à part entière dans le domaine littéraire. Jean-Claude Berchet explicite l’évolution du récit de voyage à travers l’analyse du rôle des préfaces des textes du voyage en Orient. Après l’analyse des préfaces de Volney (Voyage en Syrie et en Égypte) et Savary (Lettres sur l’Égypte), il constate que “le récit de voyage des années 1780 se situe dans le droit fil de la tradition encyclopédique”, donc le récit objectif, documentaire et scientifique. De même, Normand Doiron parle à propos des récits de voyage des XVIIᵉ et XVIIIᵉ siècles d’un discours totalisateur des savoirs sur le monde. Il est vrai que, dans le voyage avant le XIXᵉ siècle, l’accent est mis plutôt sur l’utilité du récit que sur l’élément ludique. Du reste, le récit de voyage change foncièrement de nature au XIXᵉ siècle. Avant, le relateur du voyage est, dans la majorité des cas, explorateur, militaire, aventurier, diplomate, négociant, missionnaire, savant, c’est-à-dire voyageur professionnel, et non pas auteur reconnu. Jean-Claude Berchet explique ce changement ainsi : “La saisie encyclopédique des pays du Proche-Orient donne très vite la fallacieuse impression que la matière est épuisée, la source tarie. […], le voyageur du XIXᵉ siècle est par avance découragé de rivaliser avec ses prédécesseurs, […]. Il accepte au contraire, sans trop de souci, de passer pour un perpétuel épigone, qui arrive toujours plus tard, […].

244 Leur désignation est variable : avant-propos, avertissement, introduction, préface. En particulier, l’auteur déclare dans la préface son engagement de sincérité, c’est-à-dire l’authenticité de son voyage, que le voyage soit réel ou fictif. La préface a pour fonction d’assurer la médiation entre le texte du récit et le hors-texte du réel. Ainsi, la préface ou éventuellement la conclusion, joue un rôle primordial pour l’interprétation du voyage.
voyageur se comportera de plus en plus comme un simple visiteur (bientôt touriste), [...], mais promu au rôle de metteur en scène privilégié du spectacle oriental". C’est ainsi que vient un nouveau pacte. L’incompétence, la précipitation, le dilettantisme du récit de voyage sont “la condition même du caractère original, irremplaçable, littéraire de sa vision”. La spécificité de la littérature de voyage au XIXe siècle se situe dans “une double émancipation” : “Contre la prétention encyclopédique du « tableau raisonné », de la synthèse objective à la Volney, elle revendique le droit à un amateurisme qui semble le gage de la sincérité du narrateur. On refuse du même coup, sur le plan formel, les contraintes de genre, pour emprunter au roman la diversité de ses techniques narratives : lettre, journal, description, portrait, méditation lyrique, dialogue etc. Mais leur mise en œuvre, non soumise à une intrigue, est des plus libres ; il en résulte une cohésion moindre, une déconstruction, une pratique de la discontinuité qu’on suppose reproduire le rythme même de la vie de voyage : [...]”. Ainsi, le récit de voyage de ce siècle évolue d’une manière progressive vers une « esquisse littéraire », fondée sur l’écriture fragmentaire, le style spontané non soigné et le mélange de divers discours hétérogènes.

De même, Adrien Pasquali explique l’évolution historique des récits de voyage par le passage du récit de découverte et d’aventure au récit d’expérience, accompagnant la


Au tournant du XIXᵉ siècle, au compte-rendu du monde se substituerait un usage du monde, et de soi ; au fantasme de découverte et de possession premières de l’espace, la connaissance et la saisie de soi”250. En ce sens, le récit de voyage du XIXᵉ siècle devient « un voyage vers soi » selon la formule de Jean-Claude Berchet, le récit personnalisé et subjectif parlant de soi. C’est ainsi que l’écriture du voyage au XIXᵉ siècle doit s’adapter au lectorat hétérogène dont les centres d’intérêt se multiplient de plus en plus.

En outre, le voyageur écrivain change de son statut au XIXᵉ siècle, il assume en même temps plusieurs rôles ; comme voyageur, il est producteur, objet et organisateur de son voyage ; comme narrateur, il devient aussi mémorialiste de son expérience ; comme personnage il apparaît encore le héros de sa propre histoire sur un théâtre étranger dont il se fait le chroniqueur et le témoin unique.

Sur le plan du voyage littéraire251, Chateaubriand est reconnu comme le premier écrivain voyageur. Son *Itinéraire de Paris à Jérusalem* s'impose le modèle des voyages littéraires, et c’est à partir de l’*Itinéraire* que le récit de voyage prend place véritablement dans le champ littéraire. Jean-Claude Berchet considère Chateaubriand comme le créateur du voyage littéraire avec son *Itinéraire*, “à condition de prendre cette expression dans son sens le plus précis voyage entrepris par un écrivain pour écrire”252. Dès que les écrivains voyagent, la littérature commence à fixer l’objet et la finalité du voyage, et la figure du voyageur se confond de plus en plus avec celle de l’écrivain253. Ainsi voit le jour l’écrivain voyageur qui fait un voyage pour l’écrire. Le récit de

---

251 Nerval nomme l’écrivain voyageur « touriste littéraire » qui a “une façon particulière et fantasque de voir et de sentir” (I : 455).
voyage du XIXe siècle se démarque de ses prédécesseurs, à mesure que notamment “le personnage du voyageur-écrivain prend une singulièr e importance”254. Il est à noter que nombreux récits de voyage parus au XIXe siècle ne sont pas d’écrivains reconnus, mais ces derniers en ont laissé un grand nombre.

Selon Michel Butor, au niveau sémantique, “Tous les voyages sont livresques : Lamartine, Gautier, Nerval, Flaubert, etc., corrigent, complètent, varient le thème proposé par Chateaubriand. Dans tous les cas il y a des livres à l’origine du voyage, livres lus (en particulier l’Itinéraire), livres projetés (à commencer par les Martyrs), […]”255. Selon Berchet, l’Itinéraire “se présente comme un texte inclassable, sans finalité propre, ou du moins sans objectif clair”256. Chateaubriand associe des mémoires à une écriture autobiographique. “À un public désormais hétérogène, doit correspondre une écriture multiple : c’est dans ce sens que vont renouveler les formes du récit du voyage du XIXe siècle. Ce qui caractérise son évolution, c’est une progressive fragmentation, ainsi qu’une conversion subjective de la prétention encyclopédique à proposer un savoir total sur le monde”257. En outre, le récit de voyage romantique avoue son incapacité congénitale à égaler un modèle idéal auquel il ne se confronte plus que pour le déclarer inaccessible. C’est un moyen hypocrite de le bannir comme indésirable258. Au lieu de renoncer à se brancher sur une vérité générale, le voyageur du XIXe siècle insiste volontiers sur le détail vécu, à travers lequel se manifeste cette authenticité du particulier qu’il va revendiquer désormais comme sa spécialité259.

“En effet, après le Voyage en Orient de Lamartine, qui date de 1835, le récit de voyage cesse de se développer dans un sens autobiographique ; il renonce à mettre en

257 Ibid., p. 10.
258 Voir ibid. Le regard ambivalent des romantiques donne lieu à l’ironie moderne, et pour cause.
259 Voir ibid., p. 11.
scène un sujet réel, un être de chair ayant une histoire, des aventures, des émotions. [...] C’est ainsi que, dans les années 1840, se développe une sorte de subjectivisme journalistique ou impressionniste qui volatilise toute intériorité, qui implique donc la disparition du sujet”260. Il en résulte que le récit de voyage évolue progressivement vers le reportage journalistique.

Au XIXe siècle, au niveau de la forme se produit une progressive fragmentation et une multiplication des digressions. De même, au niveau du contenu, s’effectue un passage du savoir scientifique totalisateur au détail particulier du vécu personnel, et par suite le récit de voyage tend à devenir plus autobiographique qu’aux siècles précédents. Quant au style de l’écriture du voyage, il est caractérisé par une « esquisse littéraire » tendu entre le style spontané et le style élaboré. Dans ce contexte, la forme épistolaire est la plus prisée par les écrivains voyageurs.

Michel Butor, dans son essai « le voyage et l’écriture »261, classe le voyage selon le caractère de déplacements : errance, exode, exil, déménagement, émigration, voyage de l’aller et le retour, voyage d’affaires, vacances, retour au pays natal, pèlerinage, voyage d’exploration et de découverte262, etc. Parmi ces déplacements, le retour au pays natal et le pèlerinage sont particulièrement riches en écriture et en lecture. Le premier type nourrit par excellence le thème romantique263 à la Walter Scott, lequel influence beaucoup les romantiques français dont Nerval264. Et le deuxième recouvre

262 Michel Butor y ajoute un autre type de voyage selon la direction du trajet : voyages verticaux qui ont un sens allégorique ou initiatique, et se divisent en voyages d’ascension et voyages de descente. Voir Michel Butor, art. cit.
263 Le retour au pays natal se présente en majeure partie le voyage dans l’histoire d’une famille, surtout ruinée et dégradée.
264 Dans Les Faux Saulniers Nerval imagine un roman à la Walter Scott avec un héraut retournant au château de ses aïeux. De plus, il compare son retour à Saint-Germain au héraut de Walter Scott dans les
essentiellement les grands voyages romantiques. Ces derniers, en particulier le voyage en Orient, ont trait au pélerinage, dans la mesure où le thème principal en est le retour à la source ou la quête spirituelle et religieuse.

De son côté, Daniel Sangsue distingue le voyage humoristique du voyage traditionnel selon la façon et l’attitude de voyager. Le voyage humoristique constitue à l’évidence l’une des caractéristiques les plus frappants du voyage au XIXe siècle.

Valérie Berty définit les récits de voyage français au XIXe siècle comme les récits, “écrits sous forme de lettres, de journaux, de mémoires, de notes, de croquis et incluant parfois des études et des fables,” se présentant “comme une source infinie de détails instructifs et d’anecdotes personnelles.” Elle établit trois types de récits de voyage au XIXe siècle selon les critères de la voix narrative et le statut de l’écrivain-voyageur: le journal de voyage, le guide de voyage et le voyage initiatique.

En premier lieu, le journal de voyage se réalise sous forme de carnet ou de notes, a pour centre le narrateur-témoin-héros-spectateur de la scène. Valérie Berty cite en exemple les Croquis égyptiens, journal d’un touriste d’Émile Guimet (Hetzel, 1867). Citons encore au niveau de la forme du récit, le Voyage en Orient de Lamartine et Le Rhin de Victor Hugo. Dans ce type de voyage, l’accent est essentiellement mis sur la relation fidèle d’une expérience personelle conformément à l’ordre chronologique. De plus, le journal de voyage est marqué par l’immédiateté temporelle et la spontanéité stylistique du récit, en sorte que le récit est constitué d’une série d’images éparpillées, lacunaires. Ainsi, le journal de voyage est conçu comme voyage ethnographique ou comme avant-texte du voyage littéraire.

Promenades et Souvenirs : “Je revenais là, comme Ravenswood au château de ses pères ; j’avais eu des parents parmi les hôtes de ce château, […]”. (III : 672)

265 Voir « Voyageur humoristique et touriste » de notre thèse.

266 Valérie Berty, op. cit., p. 24.

267 Voir ibid., p. 109-111.
Comme guide de voyage, Valérie Berty cite notamment l’*Itinéraire de Paris à Jérusalem* de Chateaubriand, *Corinne* de Mme de Staël\(^{268}\) et *Constantinople* de Gautier. La narration du guide de voyage est faite par le narrateur-voyageur qui assume une tâche informatrice dépassant sa propre subjectivité et par la relation de coexistence avec ses prédécesseurs et ses lecteurs. Témoin latéral-touriste-écrivain-visiteur, le narrateur impersonnel collectif prend sa position de visiteur-spectateur hors du temps, hors de la réalité quotidienne et hors de la narration, qui efface le vécu personnel émotif au profit de la conscience collective pour la transmission d’une culture. Le narrateur du guide s’apparente au « rapporteur » centré sur la description systématique des moeurs à la Volney sous forme d’un exposé sur la géographie, l’histoire, la politique, l’économie, la religion, etc. L’écriture du guide de voyage est caractérisée par la répétition et le poncif prenant appui sur les pratiques intertextuelles. Selon Valérie Berty, 80% des auteurs recensés entre 1833-1890 appartiennent au type « rapporteur ».

Le troisième type est le voyage initiatique où se déploie le moi à la recherche « l’énigme de sa condition » et « le sens de ses errances », comme dans les « Femmes du Caire » du *Voyage en Orient* de Nerval. La quête personnelle l’emporte sur la description de l’itinéraire dans le voyage initiatique. “Les impressions, les sensations qu’il [Nerval] prétend transcrire naissent du spectacle inconnu que sa vision intérieure lui révèle. L’inconnu est la réalité de son écriture ; entre l’imaginaire et la réalité, il y a l’aventure du regard”\(^{269}\). Le je-narrateur en tant que personnage du récit se met en scène en vue de découverte de son identité par son propre regard. Ce type correspond à celui du voyage littéraire à la « Impressions de voyage » par les écrivains voyageurs.

Nous venons de présenter brièvement plusieurs procédés à partir desquels pourrait être construite une typologie du récit de voyage au XIX\(^{e}\) siècle. Cependant, quels que

---

\(^{268}\) *Corinne* relève plutôt du récit de voyage imaginaire que du récit de voyage réel.

\(^{269}\) Valérie Berty, *op. cit.*, p. 111.
soient les critères utilisés, ce qui compte dans la typologie du voyage, ce n’est pas les types de voyage, mais les caractéristiques du récit qui détermineraient l’écriture. Les frontières entre différents types de voyage ne sont pas toujours précises, il y a des partages et des confusions entre eux, par suite de l’absence des règles structurelles et stylistiques et du mélange de plusieurs formes dans le récit de voyage. L’important, c’est d’analyser “des stratégies d’écriture en étudiant les structures narratives spatio-temporelles des récits de voyage [...]”\(^\text{270}\) en chacun d’eux.

2) Modèles de récits de voyage des écrivains voyageurs

« Naissance du voyage littéraire »

Pour parler des modèles de récits de voyage des écrivains voyageurs, il faut délimiter un corpus au sein de la production de cette époque, sans viser l’exhaustivité. Une telle restriction du champ d’étude est indispensable, mais n’exclut pas pour autant quelques voyages des écrivains voyageurs au XIX\(^{\text{e}}\) siècle. Notre corpus ne couvrira que quelques récits écrits et publiés entre les années 1810 et 1850 par des auteurs reconnus, et ceux qui entretiennent une relation intertextuelle avec le récit de voyage nervalien.

Par rapport aux récits de voyage du siècle précédent, ceux du XIX\(^{\text{e}}\) siècle mettent l’accent sur la personnalité du voyageur et sa vision subjective. Il s’agit donc d’une quête intérieure ou d’une aventure spirituelle, dimensions qui l’emportent sur l’inventaire du monde destiné au savoir universel. Outre l’exotisme et l’altérité, l’expérience vécue par le voyageur occupe à nouveau une place importante au XIX\(^{\text{e}}\) siècle, comme en témoigne les titres des récits de voyage en vogue qui comportent les termes *impressions*, *souvenirs*\(^\text{271}\). En 1835, Lamartine publie ses *Souvenirs*.


\(^\text{271}\) “En un sens, les impressions de voyages sont une première réponse possible au problème de la survie du récit de voyage savant dans un monde d’où disparaissent peu à peu les terres inconnues”. Anne-Gaëlle Weber, *op. cit.*, p. 47.
impressions, pensées et paysages d’un voyage en Orient auquels fait suite une série de Dumas intitulée Impressions de voyage. L’écriture du voyage lamartinienne est centrée sur le regard subjectif du voyageur qui permet de s’affranchir du discours savant. Pour Dumas, l’intérêt du récit de voyage réside dans la vulgarisation de l’histoire surtout par la mise en récit en dialogue, si bien que, chez Dumas, l’intérêt et la curiosité de l’histoire romancée revêtent davantage d’importance que l’exactitude des informations historiques objectives.

Le voyage littéraire, qui évoque essentiellement le moi à la manière d’un récit personnel, “naît réellement avec la fin des Lumières, au moment où le “pacte autobiographique” s’installe en toute légitimité”272. Force est de constater que le récit de voyage du XIXe siècle est étroitement lié à la fois au moi intime et au travail littéraire. Ainsi, l’aventure personnelle dans le voyage traditionnel se transforme en découverte d’un moi qui ne peut plus se trouver dans la plénitude de l’être. Une quête intérieure ou une aventure spirituelle remplacera désormais la découverte scientifique de type encyclopédique. Renonçant à la prétention encyclopédique visant le savoir totalisateur sur le monde, le voyageur du XIXe siècle ne peut plus compter que sur sa vision subjective fondée sur le détail personnel vécu. Il se cantonne dans le rôle d’un simple narrateur-témoin d’un spectacle ou d’un paysage, en avouant explicitement son statut inférieur à celui du voyageur savant afin d’éviter ironiquement les redites de ses prédécesseurs et en même temps de s’en démarquer.

Au XIXe siècle une autre particularité voit le jour dans le voyage. À partir de la fin du XVIIIe siècle naît en France un engouement pour ce qui a trait au voyage au pays natal, lié au patriotisme et au patrimoine national. Ce genre de voyage prend notamment une dimension idéologique et politique. Par exemple, les Notes de voyages de Mérimée,


*L’Itinéraire de Paris à Jérusalem* de Chateaubriand marque l’avènement d’une nouvelle ère dans la littérature de voyages. “Désormais le récit de voyage devient la condition première du voyage au lieu d’en être la résultante ou l’une des possibles conséquences. [...] C’est la littérature dès lors qui fixera au voyage son objet et sa finalité, en même temps que la figure du voyageur se confondra de plus en plus avec celle de l’écrivain”273. La distinction entre voyageur et écrivain tend de plus en plus à s’estomper au cours du XIXᵉ siècle. Par contre, le voyage offre en lui-même à l’écrivain le motif le plus important du récit de voyage.

En 1838, Stendhal publie les *Mémoires d’un touriste*, dans lesquelles l’auteur a recours à un narrateur anonyme, un commis-voyageur, marchand de fer, parcourant toute la France. Le récit de voyage stendhalien repose sur le voyage que l’auteur a fait en France au cours des années 1837 et 1838. Avec lui, nous voyons émerger une nouvelle figure de voyageur : le commis-voyageur, qui appartient à la catégorie de l’anti-voyageur s’opposant au voyageur littéraire tel un Chateaubriand historien ou un Lamartine poète. En outre, les *Mémoires d’un touriste* sont ponctués par l’humour du narrateur et ses moqueries envers la susceptibilité des provinciaux à l’esprit étroit. Le voyageur stendhalien est ainsi un voyageur humoriste. Mais surtout, pour Stendhal, comme pour Michel Butor, voyager c’est écrire.

N’oublions pas Théophile Gautier, grand voyageur infatigable qui a parcouru l’Europe, l’Orient et même la Russie. Il se présente lui-même comme un « voyageur enthousiaste et descriptif ». Il laisse plusieurs récits de voyage : *Voyage en Espagne* (1843), *Voyage en Italie* (1852), *Constantinople* (1853), *Voyage en Russie* (1866). Son grand souci est de décrire sans idées préconçues ce qui se passe sous ses yeux, afin de rendre l’impression instantanée sur place. Il s’agit d’une « esquisse littéraire » basée sur des notes prises sur le vif, selon Wendlin Guentner. Dans ses récits de voyage, Gautier met l’accent sur le détail des événements en cours et les différences qu’il relève entre les pays étrangers et le sien. En ce sens, il annonce le début du reportage journalistique. Il semble que ce procédé ait été fréquemment pratiqué à partir des années 1880. Gautier, tel un envoyé spécial ou un grand reporter, envoie aux journaux parisiens, au fil de son voyage, le récit qu’il écrit sur place, ce qui donne un aspect moderne à sa production comparée à celle d’autres auteurs de l’époque. Il semble ainsi à mi-chemin entre le XIXᵉ et le XXᵉ siècle.

Une brève remarque s'impose sur le *Voyage en Orient* de Flaubert. Ce texte n’a pas été publié du vivant de l’auteur. Flaubert avait pris des notes au cours de son voyage. À son retour, il les a reprises et mises en forme. Sa prise de notes sur le vif se rapproche du carnet de voyage, ce qui permet d’affirmer que ce texte appartient à une « esquisse littéraire » ou un avant-texte au style spontané et à l’écriture fragmentaire et inachevée.

Nous avons choisi comme modèles du récit de voyage littéraire au XIXᵉ siècle, trois chefs d’œuvre et nous allons focaliser notre attention sur la dimension littéraire, qui se présente essentiellement sous forme de pratiques intertextuelles et d’un style élaboré. Le

---

voyage devient alors largement livresque et digressif. La citation, la référence, la traduction et la réécriture sont des pratiques de prédilection pour les écrivains voyageurs. En outre le voyage acquiert leurs lettres de noblesse à travers le travail littéraire.

**Itinéraire de Paris à Jérusalem : modèle du récit de voyage littéraire**


---


277 Parmi eux, on peut citer notamment l’abbé Barthélemy, l’abbé Prevost, La Harpe, Spon, Wheler, Tournefort, Paul Lucas et Volney.

278 “Ainsi, quand on ne trouvera pas dans cet Itinéraire la description de tels ou tels lieux célèbres, il faudra la chercher dans les Martyrs”. Chateaubriand, *op. cit.*, p. 53.
Initialement, Chateaubriand part en Orient en 1806-1807 pour compléter les lacunes des Martyrs, son roman historique paru en 1809, puis il publie l’Itinéraire en 1811 “à regret et comme malgré moi”279 avoue-t-il. L’Itinéraire n’est pas destiné à l’origine à être publié selon la préface de la première édition : “Je n’ai point fait un voyage pour l’écrire ; j’avais un autre dessein : ce dessein je l’ai rempli dans les Martyrs. J’allais chercher des images ; voilà tout”280. De plus, l’auteur veut que son Itinéraire soit lu “moins comme un Voyage que comme des Mémoires d’une année de ma vie”281. Par là, il déclare nettement le caractère autobiographique de son voyage, car les mémoires étaient à l’époque proches de l’autobiographie d’aujourd’hui. Basé sur des notes et un journal de voyage, par exemple le « Journal de Jérusalem »282, l’Itinéraire est constitué de diverses formes hétérogènes : portrait, réflexion, épanchement lyrique, critique d’art, étude des monuments, digressions historiques, etc. Toujours dans la même préface, Chateaubriand met l’accent sur sa façon d’écrire avec “une parfaite sincérité” : “Un voyageur est une espèce d’historien : son devoir est de raconter fidèlement ce qu’il a vu ou ce qu’il a entendu dire ; il ne doit rien inventer, mais aussi il ne doit rien omettre ; et, quelles que soient ses opinions particulières, elles ne doivent jamais l’aveugler au point de taire ou de dénaturer la vérité”283. Il passe explicitement un contrat de sincérité avec le lecteur en prétendant également, dans la préface de l’édition de ses œuvres complètes que, comme dans un guide de voyage, ses “rêveries sur les ruines”284 sont fondées sur des faits authentiques.

Son itinéraire comprend Paris, la Grèce, l’Archipel, l’Anatolie, Constantinople, Jérusalem, l’Égypte, Tunis, l’Espagne, avant le retour en France. Il correspond à un

279 Chateaubriand, op. cit., p. 41.
280 Ibid.
281 Ibid.
282 Ce journal appartient à l’un des rares manuscrits de Chateaubriand, résultat d’une première mise en ordre des notes prises au cours de son voyage.
283 Chateaubriand, op. cit., p. 42.
284 Ibid.
véritable Grand Tour méditerranéen, circuit qui ne sera plus reproduit à l’identique si ce n’est de façon partielle. Le récit est écrit au passé simple et divisé en sept parties. Le voyage même s’apparente à un pèlerinage aussi bien dans les lieux saints que dans les lieux culturels à la quête des origines de l’Histoire culturelle et biblique. De même, balisé par “les postes de ruines”, son Itinéraire permet de ressusciter un passé révolu resté sous forme de fragments gardant toutefois des traces de la grandeur des anciens. Mais c’est toujours la lecture de textes anciens qui fait revivre un passé enseveli et oublié. Ainsi, le récit de voyage de Chateaubriand est aussi livresque qu’autobiographique. Il visite par la suite la Grèce antique “au temps de sa prospérité et de sa splendeur”. Archéologue, il tente de redécouvrir et déchiffrer les ruines d’Argos, de Mycènes et de Lacédémone. Non seulement pour souligner la singularité de son être, mais encore pour se démarquer de ses prédécesseurs surtout voyageurs savants, il se veut un pèlerin tardif mais original au XIXe siècle : “Je serai peut-être le dernier Français sorti de son pays pour voyager en Terre-Sainte, avec les idées, le but et les sentiments d’un ancien pèlerin”.

L’Itinéraire devient le modèle du voyage littéraire au sens strict, en ce que l’écrivain voyage dans le but d’écrire, comme le précise Jean-Claude Berchet. Texte difficile à classer et hybride, “sans objectif clair”, l’Itinéraire se donne comme modèle de

---

285 Par exemple le périple de Flaubert et Maxime Du Camp est un circuit réduit de Chateaubriand. Il recouvre l’Égypte, la Palestine, le Liban, l’Asie Mineure, Constantinople, Athènes, la Grèce.

286 Chateaubriand, op. cit., p. 35.

287 Ibid., p. 38.

288 “Je ne marche point sur les traces des Chardin, des Tavernier, des Chandler, des Mungo Parck, des Humboldt : je n’ai point la prétention d’avoir connu des peuples chez lequels je n’ai fait que passer.” Ibid., p. 41.

289 Ibid., p. 53.


291 Dans l’Itinéraire, nous constatons le mélange des genres et des registres : le récit du pèlerinage par le discours archéologique et une écriture liturgique ; le récit épique par les citations de Homère, Virgile,
l’écriture du voyage, qui combine l’écriture autobiographique et le bricolage des intertextes. L’*Itinéraire* est “un voyage dans les livres et par les livres” et “une œuvre faite de morceaux épars mais fortement composée, une mosaïque”. Chateaubriand est un vrai voyageur livresque, et son voyage, le résultat d’un habile montage d’intertextes. Lamartine dit dans l’avertissement de son *Voyage en Orient* : “Il est allé à Jérusalem en pèlerin et en chevalier, la Bible, l’Evangile et les Croisades à la main.” Cependant, à la différence de ses prédécesseurs, il évoque sans cesse son propre passé, parfois il se fait protagoniste de son voyage. Si bien que l’accent est mis plutôt sur le je-narrateur-auteur que sur la relation géographique et chronologique. Centrant son intérêt sur le moi avec son regard subjectif, Chateaubriand établit un modèle du voyage par l’introduction d’un journal intime dans le récit traditionnel fondé sur le discours objectif. Le « voyage vers soi » est également littéraire grâce à une volonté stylistique, quoiqu’il affiche une certaine spontanéité dans le style du journal et des notes de voyage.


Le Tasse ; le roman picaresque à travers des rencontres, des portraits… ; la réflexion, l’exposé érudit et didactique, l’épánchement lyrique et satrique, la digression historique, etc.

296 “[…], et l’on aurait tort de penser que je livre au jour un ouvrage qui ne m’a coûté ni soins, ni recherches, ni travail : on verra que j’ai scrupuleusement rempli mes devoirs d’écrivain.” (« Préface de la première édition ») Chateaubriand, *op. cit.*, p. 41.
que réside l’originalité de ce texte, dont la position est précaire, car il ne se situe ni dans le voyage ni dans les mémoires : il est à la fois un récit de voyage autobiographique et une autobiographie sous forme d’un récit de voyage. Associant le journal de voyage à des notes prises sur le vif, Chateaubriand parvient à donner un effet d’« esquisse littéraire » avec une grande liberté formelle et une grande valeur littéraire. Notons que Chateaubriand évoque pour la première fois son enfance dans l’Itinéraire, dont certains motifs se retrouveront dans ses Mémoires d’outre-tombe. Comme dans ses autres textes autobiographiques, l’écriture est fondée sur l’association d’idées. Ainsi chaque lieu rappelle un autre lieu contenant des souvenirs personnels et historiques, chaque moment évoque un autre moment, surtout les traces de l’antiquité oubliées et disparues. En ce sens, l’Itinéraire devient par excellence un palimpseste de la mémoire. On y rencontre souvent des rêveries sur des noms de lieux mémorables par l’intermédiaire d’auteurs anciens et une réécriture des textes de référence ainsi que la citation et l’allusion. Des intertextes classiques sont notamment très présents sous forme de citations, allusions et réécritures : Pausanias, Plutarque, Homère, Virgile, Pindare… En outre, les souvenirs du voyage en Amérique se greffent “une trentaine d’occurrences” sur le voyage en cours. Il est égrené d’incessants détours faits de réflexions, de rêveries sur les ruines, de critiques d’arts, d’études des monuments, de digressions historiques, etc. En somme, au lieu de rapporter fidèlement un parcours journalier, le récit de voyage s’éloigne de sa définition académique, car il renferme des montages d’éléments hétérogènes s’appuyant sur la citation et la référence.

298 Chez Chateaubriand, ruines, monuments et sites ne font sens qu’à condition qu’ils soient évoqués dans un grand texte classique ou mis en relation avec un événement historique.
Lamartine, Voyage en Orient : journal d’impressions de voyage

Le Voyage en Orient de Lamartine, publié en 1835, sous le titre complet de Souvenirs, impressions, pensées et paysages, pendant un Voyage en Orient 1832-1833, ou Notes d’un voyageur, se présente sous la forme du journal de voyage daté. Comme le montre le titre complet, l’auteur considère son Voyage en Orient comme un ensemble des « notes de voyage », c’est-à-dire une espèce d’avant-texte fragmentaire et inachevé, non pas une œuvre finie : “Ceci n’est pas un livre, ni un voyage : je n’ai jamais pensé à écrire l’un ou l’autre”. L’auteur précise les caractéristiques de ses notes de voyage dans son « Avertissement » : “Rentré en Europe, j’aurais pu, sans doute, revoir ces fragments d’impressions, les réunir, les proportionner, les composer et faire un voyage comme un autre. Mais, je l’ai déjà dit, un voyage à écrire n’était pas dans ma pensée. Il fallait du temps, de la liberté de l’esprit, de l’attention, du travail ; je n’avais rien de tout cela à donner. Mon cœur était brisé, mon esprit était ailleurs, mon attention distraite, mon loisir perdu ; il fallait ou brûler ou laisser aller ces notes telles quelles”.

Le trajet de Lamartine est marqué par un long séjour à Beyrouth, des excursions à Damas et à Baalbek et un retour par voie de terre via la Bulgarie et la Serbie ; ce n’est pas un Grand Tour méditerranéen. Lamartine voyage « en poète et en philosophe » en Terre sainte, et non comme Chateaubriand, qui lui se déplace « en pèlerin et en chevalier ». Celui-ci est un voyageur épique qui s’appuie essentiellement sur ses lectures, et celui-là, un voyageur-reporter portant son regard sur ce qu’il rencontre. Le


Lamartine, op. cit., p.43.

Ibid., p. 45-46.

Vu son intérêt central, le Voyage en Orient de Lamartine mérite en un sens d’être nommé « voyage au Liban ». Par contre, remarquons que la plupart des voyageurs en Orient rentrent par voie maritime.
voyage lamartinien dans les lieux saints est marqué par deux événements dans sa première moitié : la visite à lady Stanhope et celle de Jérusalem. Son journal de voyage a l’aspect d’un journal intime plein de méditations et de remarques confidentielles. Il n’a pourtant pas publié ses notes telles quelles, comme il le prétend. Au contraire, il a remanié « ces fragments d’impressions » et les a élaborés après son retour, tout en parvenant à conserver une certaine spontanéité grâce à la forme du journal. En abandonnant le discours savant, Lamartine centre son discours sur une vision subjective face à la nature et aux ruines. Ce qui est remarquable dans l’écriture du voyage lamartinien, c’est que les impressions et les sentiments subjectifs se mêlent sans difficulté à l’exposé des mœurs et surtout aux considérations historiques et politiques, de sorte que son discours objectif n’aboutit pas à un discours érudit.

Texte hétérogène, le *Voyage en Orient* combine description, tableau, conte, récit, essai, épisode, réflexion : il est constitué d’une juxtaposition de divers discours désarticulés les uns par rapport aux autres : un véritable assemblage d’éléments hétérogènes. Qui plus est, l’insertion de poèmes dans la prose accentue encore l’hétérogénéité. À titre d’exemple, dans « Fragments du poème d’Antar », la narration et le poème alternent, de sorte que l’écriture du voyage est fortement accentuée par la discontinuité. Ce récit de voyage rhapsodique donne l’impression

304 Lamartine, dans son « Avertissement », souligne que ses notes ne sont destinées qu’à lui seul. Celles-ci ne constituent pas seulement la description des paysages, l’étude des mœurs, les considérations politiques, mais aussi l’introspection et l’épanchement intime : “Quelquefois le voyageur, oubliant la scène qui l’environne, se replie sur lui-même, se parle à lui-même, s’écoute lui-même penser, jouir ou souffrir ; […]” (Lamartine, op. cit., p. 46).


306 Par exemple, « L’histoire d’Aboulias » qui raconte la naissance d’un héros, puis ses épreuves, qui survivit à sa condamnation à mort, demeure vivant même après son exécution.

307 « Le poème d’Antar », chant de gloire des conquérants des peuples du désert, raconte l’origine des peuples nomades musulmans.
d’“une succession d’énoncés déliés et indépendants, dans lesquels le scripteur passe sans encombre d’un sujet à l’autre. De fait, le *Voyage* est marqué par une grande hétérogénéité de tons, de sujets et de textes, ce qui lui donne une dimension polyphonique” 308. Lamartine est moins préoccupé par l’unité de son voyage que Chateaubriand, qui se soucie constamment de l’unité tonale dans son *Itinéraire*. Ainsi, le hasard, le caprice et l’éparpillement président à l’expression des impressions et des sentiments du voyageur lamartinien, loin d’un discours érudit fondé sur un plan bien structuré.

Dans le *Voyage en Orient*, la référence et l’allusion implicites prennent le pas sur la citation explicite et littérale. Associées à la réflexion religieuse, les images bibliques sont prédominantes dans la partie concernant Jérusalem et ses alentours. Si Lamartine évoque fréquemment Chateaubriand, c’est, dans la plupart des cas, pour s’en démarquer, et même pour prendre le contre-pied de l’*Itinéraire*. Il fait aussi référence à maintes occasions à Volney dans l’exposé des mœurs et des ruines du Liban et de la Syrie.

Son voyage a pour but de rapporter « de profondes impressions » de l’âme. Au niveau du style, son écriture atteint une dimension de prose poétique avec sa musicalité, sa picturalité et son harmonie. Le rythme monotone donne certes dans sa prose facile une certaine musicalité, et ses mots véhiculent des images évocatrices. Aussi la prose lamartinienne parvient-elle à une dimension métaphysique à travers une recherche intérieure en établissant un rapport immédiat entre l’expression et la pensée. De même, le récit épique est très présent dans les grands portraits de lady Stanhope ou de l’émir Beschir, ainsi que l’histoire, à propos de l’origine d’une tribu ou d’une dynastie.

Dans le *Voyage en Orient*, le subjectif et l’objectif se conjuguent sans grande difficulté, à mi-chemin entre le voyage classique reposant sur l’élaboration volontaire et une nouvelle esthétique fondée sur l’esquisse. Le voyage autobiographique se mêle sans heurt au voyage ethnographique. Fondées sur l’observation, mais avec un regard

---

subjectif, les notes « pittoresques » de Lamartine prennent appui sur « le regard écrit » et « le coup d’œil », si bien qu’elles donnent l’impression d’une esquisse du premier jet de ses pensées. Notamment dans la description du paysage, le lecteur découvre la vue panoramique à mesure que le voyageur s’approche d’un lieu, comme s’il lui emboîtait le pas. Dans les mouvement narratifs, la pause de description est dominante ; d’où une écrasante description des paysages à la manière impressionniste, à l’opposé de la description systématique et objective de Volney dans son *Voyage en Égypte et en Syrie* (1787) : trait géographique, végétation, habitation, culture, etc. S’ensuit l’exposé, de la religion, des mœurs et de la situation historique et politique. La description détaillée et minutieuse chez Lamartine est caractérisée par l’association des lieux, des couleurs et des faits historiques avec des impressions, des sentiments et des pensées, tandis que celle de Volney est fondée sur “une véritable enquête scientifique” procédant d’une manière méthodique, à partir d’un questionnaire préétabli. La description lamartinienne s’apparente au reportage journalistique qui s’appuie essentiellement sur le regard subjectif. Impressions, images, pensées se combinent sans se heurter les unes aux autres. Ainsi, dans l’écriture du voyage, descriptions, méditations, épanchements se succèdent en alternance. Le discours historique et politique prend progressivement de l’ampleur à l’approche de la fin du texte, surtout à partir du chapitre « Peuplades du Liban » \(^{309}\). Au contraire, dans la première moitié du voyage, l’accent porte plutôt sur le versant introspectif. Dans cette perspective, le *Voyage en Orient* converge d’un côté vers la quête philosophique, de l’autre vers les considérations politiques. En somme, la recherche du moi profond s’allie au développement politique dans l’écriture du voyage.

Sur le plan du récit, Lamartine insère dans son voyage deux récits d’aventures initiatiques, collectés au cours du voyage, sous forme de traduction. L’un est un récit

---

\(^{309}\) Ce chapitre débute à la page 373 tandis que le texte se termine à la page 747 dans l’édition de Sarga Moussa.

311 Interprète officiel à Constantinople et dans le Levant.
312 L’unique fille de Lamartine mourut le 7 décembre 1832 à Beyrouth.
313 Le récit de voyage de Fatalla s’achève par un échec comme celui de Robert Challe : “Enfin, las de cette lutte infructueuse, je quittai l’Égypte, et revins à Lataké auprès de ma famille, plus malheureux et moins riche que lorsque je l’avais quitté, en partant d’Alep pour la première fois” (Lamartine, op. cit., p. 723).
314 Lamartine, op. cit., p. 618.
315 “L’extrême difficulté de cette triple traduction doit faire excuser le style de ces notes. Le style importe peu dans ces sortes d’ouvrages : les faits et les mœurs sont tout. J’ai la certitude que le premier traducteur n’a rien altéré ; il a supprimé seulement quelques longueurs et des circonstances qui n’éclaircissaient rien”. Ibid.
des histoires qu’on lui a racontées. Ainsi, l’intertextualité du *Voyage en Orient* est nettement marquée par la traduction.

Nerval, dans son *Voyage en Orient*, fait référence à plusieurs reprises à Lamartine. Le voyageur nervalien évoque d’abord la maison natale de ce dernier en passant par Mâcon. Lamartine devient à Beyrouth un objet de conversation entre le narrateur et un jésuite le père Planchet. Au Caire, Nerval critique la façon lamartinienne de voyager en occasionnant des “dépenses folles”. De plus, l’évocation de la jument mystique née toute sellée fait allusion à la visite de Lamartine à Lady Stanhope.

**Hugo, *Le Rhin* : lettres de voyage fictionnelles**

*Le Rhin*, sous-titré « *Lettres à un ami* » de Hugo, est donné sous forme de lettres rédigées sur place et envoyées durant le voyage à “un ami profond et cher” resté à Paris. À une suite de trente-neuf lettres succède une longue « Conclusion », un essai politique et historique sur la « question du Rhin ». C’est un discours géopolitique

---

317 Deux micro-récits sur la fameuse jument, un récit légendaire lié à l’origine d’une tribu de Bédouins, et une histoire d’amour se terminant par la mort sanglante des trois protagonistes.

318 Lamartine n’emprunte pas seulement un brick et son équipage, mais voyage accompagné d’une bibliothèque de cinq cents volumes, de trois amis et six domestiques : véritable voyage de luxe.

319 *Le Rhin* fut publié pour la première fois chez Delloye en 1842. L’édition définitive, publiée en 1845 chez Jules Renouard, est composée de la première édition à laquelle sont ajoutés un « Avertissement des éditeurs », une table des matières détaillée et quatorze nouvelles lettres (Lettres vingt-sixième à trente-neuvième).


321 En fait, Hugo envoya toutes ces lettres à sa femme Adèle au cours du voyage. Pour *Le Rhin* il adopta le destinataire neutre et impersonnel pour éviter le ton et l’épanchement familiers.

322 Suite à la parution en septembre 1840 d’une traduction du *Rheinlied*, sous le titre *Rhin allemand*, de Becker en juin 1841, une série de poèmes au caractère pacifique et belliqueux évoquant le problème de la relation franco-allemande, ont paru successivement dans des journaux et des revues : *La
« sans préoccupation littéraire », qui se démarque à l’évidence des lettres de voyage littéraires pleines de chroniques, de contes et de légendes. *Le Rhin*, constitué de discours fort hétérogènes, mêlés de descriptions architecturales, de fictions et même de discours politiques et historiques, forme un récit hybride difficile à définir comme un texte bien déterminé.

Hugo a fusionné en un seul trois voyages différents, tous effectués en compagnie de Juliette Drouet, sa maîtresse, en 1838, 1839 et 1840. C’est à travers l’écriture que les trois voyages s’unissent pour former un seul itinéraire accompli. De son côté, Nerval appliquera lui aussi le même procédé pour son *Voyage en Orient*, dans lequel deux voyages différents, de 1839 et de 1843, se fondent en un seul continu. Dans *Le Rhin*, les lettres datées renforcent l’impression d’authenticité, quoique la datation soit fictive ; elles donnent une certaine cohérence chronologique et géographique. Hugo affirme que ses lettres publiées ont été écrites sur place et expédiées à son ami au cours de voyage, mais quelques lettres sont entièrement fictives et rédigées à Paris après le

---


324 Hugo dit explicitement, dès les premières pages, qu’il voyage seul en reléguant complètement sa compagne de voyage dans l’ombre.

325 Même si Hugo réutilise les lettres envoyées à sa femme durant le voyage, de retour à Paris il les élabore, et y ajoute surtout des informations empruntées aux guides de voyage et aux encyclopédies géographiques et historiques. On ne peut compter que trois lettres authentiques du voyage de 1838 et deux de celui de 1839. Quant au voyage de 1840, des tranches de « journal », numérotées de I à IV, constituent des avants-textes.


116
voyage ; elles sont basées sur des albums, des souvenirs et surtout des lectures. Parmi
elles, citons la « Légende du beau Pécopin et de la belle Bauldour » rédigée entièrement
à Paris. De surcroît, comme Nerval le fait dans son *Voyage en Orient*, Hugo se référe
parfois à des lieux qu’il n’a jamais visités ; à titre d’exemple, on peut citer la « Lettre
plus exactement au pillage d’autres ouvrages, surtout dans la partie consacrée aux
informations historiques, archéologiques et folkloriques. *Le Rhin* est en un sens un
mélange et une recomposition de divers intertextes, contrairement à ce qu’il prétend
être.

Ses emprunts s’apparentent à une réécriture, bien qu’ils ressortent pour la plupart du
plagiat, car Hugo s’approprie souvent si habilement les textes d’autrui qu’il est difficile
de discerner le texte cité de son hypotexte. Il est vrai que s’approprier l’ouvrage d’autrui
fait partie d’une des grandes aptitudes propres à l’écrivain. Ainsi la réécriture
hugolienne atteint un statut original indépendamment des hypotextes. La « Légende du
beau Pécopin » en est un bon exemple. Hugo transforme un récit plat ou une légende

---

327 Hugo parle d’un sujet de pourboire ne correspondant pas au titre.

328 Mis à part Virgile et Tacite, que Hugo cite lui-même dans la préface du *Rhin*, les principaux
ouvrages d’emprunt pour ses trois voyages sont les suivants : Abel Hugo, *La France pittoresque* ; Aloïs
*Guide pittoresque du voyageur en Belgique* ; Ebel, *Manuel du voyageur en Suisse* ; Rosenkranz,
*Panorama des bords du Rhin* ; Charles de Graimberg, *Guide des voyageurs dans la ruine du Heidelberg* ;
*Traditions populaires du Rhin* recueillies par Schreiber. Voir « Les Sources » établies par Jean Gaudon et

329 “Ces lettres ont été écrites, *au hasard de la plume, sans livres*, et les faits historiques ou les textes
littéraires qu’elles contiennent ça et là sont cités de mémoire ; or la mémoire fait défaut quelquefois”.

L’écriture hugolienne du voyage se caractérise avant tout par la mise en scène théâtrale accentuée surtout par un bruit étrange et la lumière de la lune dans l’ombre de la nuit. L’ambiance artificielle contribue à renforcer un effet spectaculaire pour ressusciter un passé tombé dans l’oubli, surtout lié au Moyen Âge et à la Renaissance. Ainsi nombre de scènes créent de façon fugitive l’illusion, l’inattendu, le merveilleux et le surnaturel. À ce stade, le « vu » s’amalgame à l’imaginaire, mais celui-ci s’allie au « lu » plutôt qu’au vécu. À son tour, le lu s’associe à la rêverie, et celle-ci passe à la pensée. La rencontre d’un nouveau personnage semble une apparition à la Hoffmann, comme s’il s’agissait d’un fantôme. Toujours combinés à des souvenirs, des

---

330 “C’est une légende que du moins vous ne trouverez dans aucun légendaire”. Ibid., p. 164.
331 Une vieille courbée sous un énorme fagot apparaît d’une manière fantastique dans les ruines de Neckarsteinach. La dimension théâtrale est renforcée par le récit à focalisation interne qui crée une ambiance énigmatique. Ainsi « La tour des Rats », « La maison de 1595 » à Heidelberg, la tour carrée dévastée nommée « Nid-d’Hirondelle » à Neckarsteinach sont vus d’un seul endroit éclairé, quand le reste dans la nuit, angle où se concentre la vision privilégiée du narrateur.
332 Hugo évoque en particulier quelques souvenirs de jeunesse durant ses vingt premières années.
anecdotes, des chroniques, des contes et des légendes, les récits, tout en se multipliant, semblent surgir *ex nihilo* de toutes choses vues par un grand regardeur. Chaque objet que le voyageur hugolien regarde engendre tout d’un coup un récit. Le regard hugolien est une machine fabuleuse à récits. Le voyage dans *Le Rhin* ne consiste pas à rapporter l’expérience vécue par le « vu » et l’« entendu », mais à chercher des récits à travers des fables et des fantômes. Ainsi *Le Rhin* s’apparente beaucoup plus au voyage littéraire qu’au voyage autobiographique. D’un autre côté, le voyage hugolien relève plutôt du journal d’une pensée que du journal de voyage fidèle à la description de l’itinéraire, car Hugo, dans son voyage introspectif, se livre souvent à des épanchements. Dès lors, le discours songeur et le discours rêveur y sont beaucoup plus présents que celui du vécu personnel. Tout rempli de réflexions sur le passé à travers l’observation des ruines, son voyage parvient à prévoir l’avenir, tandis que le présent se trouve caché dans l’ombre.

Récit hétérogène mêlant histoire, légende, conte, poésie, description, réflexion, exposé, commentaire, *Le Rhin* est un récit de voyage aussi digressif que fragmentaire, non seulement en raison des lettres successives, mais aussi à cause de l’enchaînement d’innombrables récits seconds. Aussi en découle-t-il un aspect rhapsodique avec la discontinuité et l’inachèvement, l’absence d’unité et la composition très libre. Une multitude de digressions se présentent sous forme de conte, légende, anecdote et chroniques. Par conséquent, la fusion de trois voyages distincts, la datation fictive et

333 Chez Hugo le nom de lieu n’a de sens que si on l’associe à une histoire, à une légende, à un épisode et surtout à un personnage lié à un événement historique. Dans cette perspective, *Le Rhin* se rapproche de l’*Itinéraire* de Chateaubriand.


335 “[...] : c’est la peinture de tous les pays coupée à chaque instant par des échappées sur *ce doux pays de fantaisie* dont parle Montaigne, et où s’attardent si volontiers les songeurs ; c’est cette foule d’aventures qui arrivent, non pas au voyageur, mais à son esprit ; en un mot, c’est tout et ce n’est rien ; c’est le journal d’une pensée plus encore que d’un voyage” (« Préface » du *Rhin* de 1842).
une foule de récits imaginaires intercalés nous permettent de considérer *Le Rhin* comme un voyage fictionnel : il semble que le lecteur est guidé par le voyageur visionnaire à la recherche de traces fragmentaires d’histoires et de légendes oubliées ou ensevelies. Fantaisiste, solitaire et silencieux, le voyageur hugolien se déplace sans contact direct avec la réalité locale, sa promenade n’étant guidé que par sa fantaisie, sa curiosité et sa méditation. En excursion capricieuse et improvisée, il se laisse aller au hasard et son itinéraire trace une ligne courbe. C’est une errance, une déambulation, une flânerie de songeur. Selon la formule “de la rêverie à la pensée”, le voyageur hugolien aime à déambuler à sa guise. Tout compte fait, *Le Rhin* paraît un “faux récit de voyage” ou un “faux roman”.


337 Voir *ibid.*, p. 1236.

338 Dans *Le Rhin*, le discours érudit se trouve dans les descriptions architecturales et archéologiques.
Chapitre 2. Écriture du voyage

1. Référence au modèle littéraire

Les modèles littéraires auxquels Nerval fait référence sont pour la plupart des formes révolues des siècles précédents : mémoires, confessions, lettres, portraits, épigraphes, moralités, odes... À titre d’exemple, Nerval utilise constamment la forme de la lettre, très en vogue au XVIIIᵉ siècle, notamment le « roman par lettres », mais tombée en désuétude au XIXᵉ siècle. La lettre ne fait pas seulement office de forme, mais de personnage-médiateur339 dans le roman par lettres, à mesure qu’elle sert de moyen indispensable de communication entre les personnages, tout en permettant de tisser une intrigue complexe au sein de laquelle se croisent une multiplicité de voix comme c’est le cas dans La Nouvelle Héloïse et Les Liaisons dangereuses. Il faut noter que la lettre est la forme de prédilection de Nerval tout au long de sa carrière. Il s’agit pour l’auteur d’un procédé qui lui permet de se confesser indirectement à travers la voix de son personnage sans pour autant devoir prendre lui-même la parole. C’est la raison pour laquelle la forme épistolaire que Nerval choisit est en majeure partie un échange unilatéral à une seule voix. En revanche, la forme dialogique340 est également la plus propice à se justifier publiquement par « la réponse »341.

339 Sous le titre de [Lettres d’amour], proposé par Christine Bomboir, une lettre transcrite numérotée 9, dit de la lettre : “Qu’elle est bonne et douce votre lettre quand je songe à mes torts mais qu’elle est polie et mesurée ! Vous étiez bien calme en l’écrivant ! Ah ! pauvre chère lettre : c’est mon seul trésor d’amour pourtant ! et je suis forcé de me faire une bien grande illusion pour trouver en elle un espoir.” (I : 708)

340 C’est la correspondance bilatérale qui est utilisée dans La Nouvelle Héloïse et Les Liaisons dangereuses.

341 Par exemple, « À Alexandre Dumas », Nerval répond à ce dernier : “Je vais essayer de vous expliquer, mon cher Dumas, le phénomène dont vous avez parlé plus haut”. (III : 450)

---

342 En tête du récit, l’auteur annonce la possession d’un paquet de lettres mis dans une valise par l’intermédiaire d’une parente éloignée. À la fin, l’auteur donne des informations insuffisantes dans les lettres concernant la femme aimée, la comtesse Pall, et indique la circonstance dans laquelle l’une des lettres fut renvoyée suite à la mort de sa destinataire. Notons que Nerval n’utilise plus, après *Un Roman à faire*, la forme du roman par lettres dont la structure est l’enchaînement, même s’il conserve toujours son intérêt pour la forme de la lettre.

343 La première publication de ce texte s’intitule *L’Ilusion* dans *L’Artiste* le 6 juillet 1845.


123

De même que dans les fables de La Fontaine la seconde partie est consacrée exclusivement à la « moralité », le discours auctorial s’ajoute parfois à la suite de la narration sous le titre de « moralité », une forme révolue, dans Le Monstre vert et Les Nuits d’octobre, sous le titre de « réflexions » ou « commentaire » dans Les Faux Saulniers, sous le titre de « conclusion »345 dans l’Histoire de l’abbé de Bucquoy. Dans Sylvie, la moralité ou la fausse fin est au « Dernier feuillet »346.

Dans Sylvie, comme dans Le Roman à faire347, l’auteur fait référence à La Nouvelle Héloïse de Rousseau, roman d’amour par lettres348. Les Promenades et Souvenirs ont visiblement pour modèle Les Rêveries du promeneur solitaire de Rousseau. Aurélia se reporte explicitement, à Memorabilia de Swedenborg, L’Âne d’or d’Apulée et La Divine Comédie de Dante. La référence ostentatoire à des modèles littéraires n’est-elle pas pour Nerval une manière d’authentification de la forme utilisée ?

Non seulement notre auteur a constamment recours aux modèles littéraires, mais de plus il ne cesse de faire référence massivement et intentionnellement à d’autres auteurs

345 Le dernier chapitre de La Main enchantée s’intitule également « conclusion ».
347 “Ces lettres n’ont de particulier que le cachet d’un temps où Saint-Preux et Werther enivraient les âmes de leurs sombres aspirations”. (I : 692)
348 “Indifférente aux souvenirs du philosophe genevois, elle cherchait ça et là les fraises parfumées, et moi, je lui parlais de La Nouvelle Héloïse, dont je récitaïs par cœur quelques passages.” (III : 548)
et à d’autres textes, emprunte, réutilise, réécrit à partir de divers intertextes sous forme de citation, de plagiat, d’allusion et de référence. Parmi ces pratiques de l’intertextualité, la référence paraît surabondante dans le récit nervalien, où nombre d’occurrences de noms d’auteur et de titres d’œuvre est excessif. Dans sa biographie anticipée, Jules Janin dit que Nerval est un auteur “braconnier sur les terres d’autrui” (III : 7), et “il se passionne pour les livres d’autrui bien plus que pour ses propres livres” (III : 6)\(^{[349]}\). De plus, Nerval cite et emprunte fréquemment ses propres textes antérieurs. Bref, on est tenté de dire que le texte nervalien se construit dans des creusets intertextuels regorgeant de réécritures et de bricolages. Le repérage de ces pratiques intertextuelles n’est pas difficile, puisque l’auteur laisse généralement des indices visibles et des références des intertextes – à défaut desquels, il s’agit de pillage ou d’appropriation du texte d’autrui.

Par exemple, dans *Les Faux Saulniers*, Nerval reprend quasiment la *Confession* d’Angélique, manuscrits découverts aux Archives nationales, les récit et recompose à sa manière en y faisant « coupures et suppressions », et finalement les intègre dans *Les Faux Saulniers*. La nouvelle *Angélique* en dérive, sous une forme condensée, sans l’« Histoire de l’abbé de Bucquoy »\(^{[350]}\). Et cette dernière n’est qu’une sorte de compilation de divers intertextes, en particulier le chapitre « L’Enfer des vivants » formé par amalgame, redistribution, arrangement de *L’Inquisition française* de Constantin de Renneville (Amsterdam et Leyde, 1724, 4 vol.). Ce récit, prélevé, entre à nouveau, sous le titre *Histoire de l’abbé de Bucquoy*, dans *Les Illuminés*, un recueil de biographies de six personnages excentriques du XVI\(^{e}\) au XVIII\(^{e}\) siècle, marqués majoritairement par le délire : Raoul Spifame, l’abbé de Bucquoy, Restif de la Bretonne, Jacques Cazotte, Cagliostro et Quintus Aucler.

\[^{349}\] Cité en partie par Nerval de l’article de Jules Janin du 1\(^{er}\) mars 1841 dans le *Journal des Débats*.

Ainsi, le texte nervalien est une vraie « mosaïque de citations » ; dès lors, il peut être lu comme diverses strates de mémoire. On peut dire qu’à force d’emprunter nombre d’intertextes et de se les approprier, Nerval parvient finalement à façonner un texte tout à fait nouveau. Car la référence nervalienne à un modèle n’est pas une simple imitation ou ni un plagiât stérile ; au contraire, elle tend vers l’invention d’une nouvelle forme originale. L’insertion de récits digressifs dans le récit primaire sous forme d’anecdotes, de légendes, de contes, s’effectue en majeure partie par la compilation, le plagiat, la réécriture. Chez Nerval, la manière de faire œuvre est similaire aux pratiques de bricolage ou de recomposition au sens métaphorique du terme, c’est-à-dire du recyclage ou de la réutilisation d’un fragment ou d’une partie du texte d’autrui ou de soi-même. Sur le plan du récit, l’hétérogénéité, le fragmentaire et le mélange des genres sont les caractéristiques les plus saillants de l’œuvre nervalienne. S’y mêlent sans heurt la prose et le vers, la nouvelle, le conte, le portrait, la pièce de théâtre... Par conséquent, de fréquentes et massives utilisations d’intertextes méritent à l’évidence d’être remarquées. Analyser le récit nervalien à travers la réécriture et la recomposition en est une approche pertinente. Copier, n’est-ce pas déjà une façon de créer comme à la Bouvard et Pécuchet ? Répéter et s’approprier est un procédé fondamental de l’intertextualité. Il s’agit de reprendre et redire quelque chose du texte origine dans le texte d’accueil en lui faisant prendre un nouveau sens du fait de son insertion en un autre contexte.

351 L’intertexte correspond à l’hypotexte chez Gérard Genette et au modèle à la critique traditionnelle.

352 Anne Claire Gignoux propose le terme de « réécriture » défini par la répétition avec variation dans Initiation à l’intertextualité (Ellipses, 2005) pour expliquer le rapport intertextuel par la référence à d’autres textes. Elle classifie trois réécritures : la réécriture intertextuelle, la réécriture intratextuelle et la réécriture macrotextuelle. La réécriture macrotextuelle signifie la répétition à l’intérieur d’un livre à l’autre dans l’ensemble des textes d’un auteur (macrotexte). Par contre, la réécriture intratextuelle désigne la référence faite à l’intérieur d’un même livre, apparaît comme un refrain ou un leitmotiv.
L’œuvre nervalienne est un lieu où se croisent et se mêlent divers intertextes. Comme Diderot, champion aux jeux de toutes les pratiques intertextuelles, Nerval, lui aussi, champion en réutilisation et recomposition, ne peut pas écrire sans recourir aux intertextes et aux macrotextes. Ce qui nous intéresse particulièrement concernant le texte nervalien, ce sont les opérations de transforambtion et d’intégration des divers intertextes en un ensemble constituant un nouveau texte par la réécriture ou la recomposition. À travers ces procédés intertextuels, Nerval parvient finalement à un nouveau récit.

2. Intertextualité et écriture instable

1) Définition, concept et problématique


Toutefois, les définitions de l’intertextualité sont multiples, donc assez divergentes selon les approches des divers théoriciens. À ce égard, l’intertextualité est un concept instable et en mouvement. D’où un nombre vertigineux de néologismes dérivés du terme texte au fil de l’évolution de l’étude de l’intertextualité : intertexte, avant-texte,

353 Cet article est repris deux ans plus tard dans le recueil Séméiotikè (Seuil, 1969).
intratextualité, macrotextualité, hypertextualité, intratextuel / extratextuel, intertextualité générale / intertextualité restreinte, texte origine (texte cité) / texte d’accueil (texte citant), autotextualité... Puisque l’intertextualité est avant tout la théorie du texte.

Les pratiques intertextuelles apparaissent sous des formes variées : la citation, l’emprunt (ou le plagiat), le pastiche, la parodie, la réécriture, le bricolage... Elles sont fondées soit sur l’interaction entre le texte et sa lecture, soit sur la mise en relation avec d’autres textes. On définit l’intertextualité à partir de deux sortes de focalisations : soit par le phénomène d’écriture, soit par l’effet de lecture. La notion d’intertextualité se démarque surtout par la prise en compte de la dimension de l’histoire ou l’histoire littéraire, à l’opposé du structuralisme fermé dans l’immanence et la clôture textuelle.


Tzvetan Todorov classe le régime intratextuel et le régime extratextuel dans Symbolisme et interprétation (Seuil, 1978).

Jean Ricardou utilise ces termes dans Pour une théorie du nouveau roman (Seuil, 1972). L’intertextualité générale désigne des rapports entre les textes d’auteurs différents, tandis que l’intertextualité restreinte, des rapports entre les textes du même auteur.

Les termes proposés par Antoine Compagnon dans Les Seconde Main.

C’est le terme de Raymonde Debray-Genette qui signifie “les transformations d’un état textuel à l’autre, et notamment les corrections” dans sa critique génétique.
Dans la même lignée, Roland Barthes définit métaphoriquement le texte comme “tissu et toile d’araignée” en focalisant son intérêt sur l’effet de la lecture (*Le Plaisir du texte*, Seuil, 1973, p. 85), tandis que l’intertextualité chez Kristeva porte essentiellement sur la production littéraire. Pour Barthes, l’intertextualité est une condition inhérente à tout texte. Mais, dans la mesure où la chronologie s’estompe et l’auteur s’efface, la lecture intertextuelle de Barthes est susceptible d’être une interprétation complètement subjective et aléatoire suivant les compétences culturelles et littéraires du lecteur, parce que Barthes ne respecte pas la chronologie dans la lecture intertextuelle.


En revanche, Gérard Genette, dans ses *Palimpsestes*, emploie un terme plus global que celui d’intertextualité proposé par Barthes et Kristeva, et il définit la transtextualité ou la transgression textuelle “tout ce qui met (un texte) en relation, manifeste ou

---

secrète, avec d’autres textes”  

Il distingue les cinq types de relations transtextuelles: intertextualité, paratextualité, métatextualité, architextualité et hypertextualité. Dans une approche plus restrictive que celles de Kristeva, Barthes et Riffaterre, Genette définit l’intertextualité comme “une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c’est-à-dire [...] la présence effective d’un texte dans un autre”  

Il énumère trois pratiques traditionnelles de l’intertextualité: la citation, le plagiat et l’allusion. La citation est la forme “la plus explicite et la plus littérale”, le plagiat, “une forme moins explicite et moins canonique” et “un emprunt non déclaré, mais encore littéral” et l’allusion, “un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d’un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable”  

Dans la dernière pratique implicite et parfois hypothétique, une importance particulière est accordée au rôle du lecteur.

Suivons sa définition taxinomique des autres types transtextuels. Genette définit la paratextualité comme “la relation, généralement moins explicite et plus distante, que, dans l’ensemble formé par une œuvre littéraire, le texte proprement dit entretient avec ce que l’on ne peut guère nommer que son paratexte : titre, sous-titre, intertitres; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc.; notes marginales, infrapaginaires, terminales; épigraphes; illustrations; prière d’insérer, bande, jaquette, et bien d’autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes...”  

Il ajoute à cette liste « avant-textes », brouillons, esquisses et projets divers. Ces derniers aspects

---

362 Ibid., p. 8.
363 Antoine Compagnon, dans *La Seconde Main ou le travail de la citation* (Seuil, 1979), définit la citation comme “récitation d’une unité de discours dans un autre discours”, opère une réécriture du travail de toute écriture littéraire. Il compare des relations intertextuelles au bricolage en ce sens que la citation est une récupération ou recyclage d’un matériau hétérogène emprunté dans un texte d’accueil. Or, dans le sens que nous donnons à l’intertextualité, la notion de bricolage est un concept très pertinent de la modernité laquelle se caractérise par la fragmentation et l’hétérogénéité.
364 Gérard Genette, *op. cit.*, p. 43.
365 Ibid., p. 10.
forment le principal objet d’étude dans la critique génétique née dans les années 1970. L’architextualité est le type “le plus abstrait et la plus implicite” et “une relation tout à fait muette, que n’articule, au plus, qu’une mention paratextuelle (titulaire, comme dans Poésies, Essais, […] ou, le plus souvent, infratitulaire : l’indication Roman, Récits, Poèmes, etc., qui accompagne le titre sur la couverture) de pure appartenance taxinomique”366. Il s’agit de “l’appartenance du texte à un genre, à des codes littéraires qui déterminent l’horizon d’attente du lecteur”367. La métatextualité, selon Genette, est “la relation, on dit plus couramment de « commentaire », qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer” 368. Et “c’est, par excellence, la relation critique” 369. Genette définit l’hypertextualité, le principal objet de son étude, par “toute relation unissant un texte B (que j’appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j’appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d’une manière qui n’est pas celle du commentaire”370. Et il la qualifie en ayant recours à la notion plus générale de “texte au second degré” ou “texte dérivé d’un autre texte préexistant”. La parodie, le pastiche, la traduction, la transposition, le bricolage en relèvent. Quoi qu’il en soit, l’hypertextualité est un élément inhérent à la production du texte. “Tout état rédactionnel fonctionne comme un hypertexte par rapport au précédent et comme un hypotexte par rapport au suivant. De la première esquisse à la dernière correction, la genèse d’un texte est une affaire d’auto-hypertextualité”371. Genette classe “différents phénomènes hypertextuels en articulant deux critères, la nature de la relation (imitation ou transformation de l’hypotexte) et son

366 Ibid., p. 12.
368 Gérard Genette, op. cit., p. 11.
369 Ibid.
370 Ibid., p. 13.
371 Ibid., p. 551.
régime (ludique, satirique, sérieux)". Il faut noter toutefois que les cinq types de
relations transtextuelles ne sont pas étanches, mais plutôt poreux entre eux. Chez
Genette, la relation entre le texte et l’inter texte l’emporte sur l’objet « inter texte ». Bien
qu’il clarifie systématiquement les phénomènes intertextuels sur le plan terminologique,
ses termes ne sont acceptés que partiellement par les autres critiques.

Si l’intertextualité proposée par Julia Kristeva semble une notion moderne, les
pratiques intextuelles remontent aussi loin que l’origine de l’écriture. Ainsi,
le intertextualité apparaît en partie liée à la notion de « sources » ou « influences », à la
quête de filiation dans la critique traditionnelle comme le travail philologique. Centrée
sur l’influence des textes antérieurs sur un texte de lecture, l’étude des sources est
pratiquée depuis l’antiquité et considérée comme un outil d’aide à la compréhension des
textes. Par conséquent, l’accent est mis plutôt sur le modèle que sur la production du
texte. Dans cette perspective, la notion de l’intertextualité comme « trace », « greffe »,
« transposition », semble se substituer à celle de « sources » et d’« influences ». Cependant, l’intertextualité n’est pas une simple substitution de la quête des « sources »
où une servile imitation du modèle, mais “un nouveau mode de lecture et
d’interprétation” lié finalement à l’acte d’inventer. Compte tenu de l’historicité,
c’est-à-dire la dimension diachronique, la notion de l’intertextualité dépasse le
structuralisme, qui est fermé à l’étude synchronique de la littérarité immanente au texte
littéraire.

Il est indéniable que tout texte est nécessairement en relation avec des textes
antérieurs et en conserve inébranlablement certaines traces tant sur le plan formel que sur
le plan sémantique. En ce sens, le récit de voyage fournit un bon exemple de texte

373 Ibid., p. 1.
intertextuel. Julia Kristeva dit que tout texte est essentiellement un intertexte : “s’il est intertextuel, ce n’est pas parce qu’il contient des éléments empruntés, imités ou déformés, mais parce que l’écriture qui le produit procède par redistribution, déconstruction, dissémination des textes antérieurs”\(^374\). Et cependant, si l’on considère que “tout est intertexte, on risque fort de priver l’intertextualité de sa spécificité et de faire perdre à la notion toute efficacité”\(^375\). Il faut faire valoir les caractéristiques et les limites de l’intertexte pour échapper à l’ambiguïté de sa définition, et donc poser des questions telles que : Quels sont les critères de l’intertexte ? Sous quelle forme peut figurer l’intertexte ? Quels sont les indices de l’intertexte ? Le travail essentiel dans la lecture de l’intertextualité consiste à repérer et interpréter l’intertexte. Comme Tiphaine Samoyault le remarque bien, la notion de l’intertextualité évolue paradoxalement et en même temps dans deux directions. D’une part, elle se développe vers la restriction du champ d’étude, d’autre part, elle se dirige vers un assouplissement de son usage et donc sa définition se fait plus extensive\(^376\).


\(^{374}\) Cité par Nathalie Piégay-Gros, *op. cit.*, p. 12.
Les pratiques de l’intertextualité apparaissent sous forme de citation, emprunt, allusion, référence, traduction, parodie, pastiche... Toutes ces formes tiennent à une manière d’“écrire un texte en se référant à un texte antérieur” selon les deux principes que sont la coprésence et la dérivation. La citation, le plagiat, l’allusion, la référence, la traduction relèvent de la coprésence, alors que la parodie et le pastiche font de la dérivation. Annick Bouillaguet définit l’emprunt par la combinaison des deux critères, le « littéral » et l’« explicite », dans l’article « Une typologie de l’emprunt » (Poétique, n° 80, 1979). Ainsi la citation est un emprunt littéral et explicite et le plagiat un emprunt littéral et non explicite. La référence est un emprunt non littéral et explicite, et l’allusion, un emprunt non littéral et non explicite.

Bien qu’elles soient différentes et nombreuses, ces formes intertextuelles sont effectivement fondées sur les deux axes que sont l’imitation et la transformation. Même si l’intertextualité prend appui sur les textes antérieurs, elle permet de renouveler et relancer constamment les œuvres anciennes par ces deux opérations. Pour Kristeva, l’intertextualité signifie “un processus indéfini, une dynamique textuel”, “la transposition d’un ou plusieurs systèmes de signes en un autre”. L’intertextualité définie par Kristeva implique une conception du texte comme production, dans la mesure où, pour elle, le texte est toujours inachevé et son sens indécis et ambigu, à l’opposé de l’œuvre achevée et sa signification bien fixée.

La pratique de l’intertextualité tient non seulement à un mode d’écriture mais aussi à un effet de lecture comme acte combiné d’écriture et de lecture. La problématique se déplace naturellement vers la question de savoir comment interpréter l’intertextualité. En ce sens, le rôle du lecteur est important, parce que la lecture de l’intertexte lui demande “une participation active à l’élaboration du sens”. L’intertextualité n’est pas

---

378 Nathalie Piégay-Gros, op. cit., p. 3.
379 Cité par Nathalie Piégay-Gros, op. cit., p. 11.
380 Nathalie Piégay-Gros, op. cit., p. 4.
ni une simple imitation ni une pure reproduction, mais une transposition, plus précisément, la transposition d’un ou plusieurs systèmes de signes en un autre. En outre, la lecture de l’intertextualité est subjective, voire aléatoire, puisqu’elle dépend essentiellement des compétences du lecteur, dans la mesure où l’intertextualité est un effet de lecture fondé sur la mémoire.

Enfin, les différents procédés de l’écriture intertextuelle aboutissent à l’invention d’une œuvre. Dans un premier temps, se produisent la répétition, le rappel, la réécriture des modèles pris dans la bibliothèque. Ensuite, vient l’invention d’un nouveau texte par la transformation des intertextes. Parmi les différentes images de l’intertextualité, la mosaïque, la seconde main, la mémoire^{381}, le palimpseste, la bibliothèque, le collage, le bricolage^{382}, ... ce dernier est un concept étroitement lié à la modernité de l’écriture, mêlant d’abord des éléments hétérogènes et des fragments discontinus, puis les transformant d’une manière imprévue en un texte nouveau doté d’un sens nouveau, créant en fin de compte une nouvelle forme ayant “ce mérite spécifique de relancer constamment les œuvres anciennes dans un nouveau circuit de sens”^{383}. Au-delà de la critique traditionnelle au titre des sources et des influences, héritée de la philologie,


^{382} “C’est pourquoi la notion de bricolage (mise en évidence par Claude Levi-Strauss pour caractériser le fonctionnement de la pensée mythique, par association de termes hétéroclites et par analogie) semble bien convenir à ces opérations de recyclage de matériaux, de collage et de combinatoire”. Tiphaine Samoyault, op. cit., p. 49.

^{383} Gérard Genette, Palimpsestes, op. cit., p. 453.
l’intertextualité est en rapport avec la notion de modernité comme acte combiné
d’écriture et de lecture, ce à quoi correspond bien la notion de « bricolage ».

2) Écriture instable : variations des titres chez Nerval


Si on examine les variations du titre, on constate que le texte nervalien entretient au sein d’une seule oeuvre une riche relation paratextuelle – terme de Gérard Genette.

Le Roi de Bicêtre (1852), paru pour la dernière fois dans Les Illuminés, fut d’abord publié sous le titre Biographie singulièrde de Raoul Spifame, seigneur des Granges en 1839 dans La Presse, ensuite en 1845 sous le titre Le Meilleur Roi de France dans la Revue pittoresque. Le Roman tragique, publié dans L’Artiste en 1844, est réintroduit dans la lettre-préface « À Alexandre Dumas » des Filles du Feu en 1854. Il est

384 Nous analyserons plus tard le changement de titre des poèmes dans la section consacrée à l’évolution des « Odelettes ».

385 À propos des variantes, voir III : 978-987.

Le cinquième chapitre des *Nuits d’octobre* s’intitule aussi en modulation « Les Nuits de Londres », qui est également le suivant et le pendant du chapitre chapitre « III. La Nuit de Montmartre ». C’est ainsi qu’intervient une succession de liens paratextuels dans les *Nuits d’octobre*. Ici a lieu, sur le plan du titre, une interaction intertextuelle de forme parodique. Qui plus est, ce texte est surchargé d’intertextes en raison de renvois incessants à la référence afin d’assurer l’authenticité d’une écriture réaliste. D’excessives références, citations, allusions ne cessent de faire se disperser le sens par une construction d’épisodes juxtaposés non pas enchaînés. À la suite des “excès d’un réalisme trop absolu” (III : 351), le narrateur parvient à être accusé triplement d’être “fantaisiste ! réaliste !! essayiste !!!” (III : 348) dans le tribunal du rêve.


\(^{386}\) « À Alexandre Dumas » : “voici le premier chapitre, qui semble faire suite au *Roman comique* de Scarron…[…]”. (III : 451)
Rendez-vous en 1839 dans La Presse, puis en 1844 dans La Revue pittoresque. De même, l’héroïne Corilla se prénommait Mercédès dans les deux premières publications.


De même, certains prénoms évoluent au fil des textes. Délphine dans Les Faux Saulniers devient Adrienne dans Sylvie et Célénie dans Promenades et Souvenirs389,


Aurélie, actrice dans *Sylvie*, est Aurélia, chanteuse dans *Aurélia*. Petite paysanne et compagne de l’enfance du je-narrateur, Sylvie change de statut, elle est tour à tour dentelière, puis gantière et finalement patissière. Célénie, petite paysanne, se transforme dans le rêve en une nymphe des eaux. Tout à la fois, la même et déjà une autre, unique et multiple. La répétition en modulation, la ressemblance est la source de l’illusion ou du délire chez Nerval.

L’impossibilité de fixer le réel tel quel provoque la dissémination et l’instabilité dans l’écriture, voire le désarroi et le malaise dans le psychique. Fabio, poète, soupirant platonique de Corilla, est quasiment en proie à la folie avant la révélation finale démêlant la ressemblance de la comédienne et de la bouquetière.


Toute écriture du voyage porte inévitablement les traces de ses voyages précédents de l’auteur, chez Nerval comme chez Chateaubriand, nous l’avons déjà relevé plus haut. Le récit de voyage, plus qu’aucun autre genre, entretient dès son origine une relation intertextuelle avec les textes préexistants. Il est particulièrement dépendant des récits de
voyage antérieurs et s’en alimente directement. Autrement dit, “le récit de voyage, en effet, ne fait jamais que dire ce qui existe avant lui. Il redit la réalité, dont il est le compte-rendu, il reprend des récits qui ont déjà décrit les pays visités, et il répète, à l’intérieur de ses propres pages, les mêmes paysages et les mêmes scènes, dès lors que le réel les rejoue aussi”\(^{390}\). Basée sur la reprise et la redite des textes antérieurs, l’écriture du voyage, par définition référentielle, s’apparente aux pratiques intertextuelles du collage et du bricolage. De fait, la citation, la référence, le plagiat, l’allusion sont des pratiques habituelles dans le récit de voyage nervalien.

Notre intérêt pour l’intertextualité portera sur la recomposition ou la transformation du texte à partir de l’emprunt explicite ou implicite d’intertextes. Pour suivre le cheminement de construction du texte, il nous est indispensable d’examiner l’intertextualité dans les récits nervaliens, à savoir l’évolution du texte ou le processus de l’invention.

Cependant, nous n’allons pas nous contenter d’étudier l’intertextualité à l’intérieur des récits de voyage nervaliens. En effet, comme le dit Sarga Moussa, “le récit de voyage littéraire ne devrait pas être étudié uniquement comme une série de sous-genres isolés les uns des autres […] mais comme un ensemble de textes permettant d’établir des passerelles et des réseaux entre différents espaces”\(^{391}\) et différentes périodes. Nous nous référerons parfois, en tant que modèles, aux quelques récits de voyage publiés par des écrivains reconnus dans la première moitié du XIX\(^{e}\) siècle ayant un lien intertextuel avec le voyage nervalien.


3. Récit de voyage et autobiographie

1) Le pacte autobiographique

Peut-on lire comme une autobiographie les récits nervaliens écrits à la première personne, tels que *Voyage en Orient, Les Faux Saulniers, Lorely, Petits Châteaux de Bohême, Les Nuits d’octobre, Sylvie, Octavie, Pandora, Promenades et Souvenirs, Aurélia* ? Ces textes, publiés pour la plupart entre 1851 et 1855, “mettent en scène un héros anonyme qui dit “je” et qui rapporte des souvenirs dont la plus grande partie correspond à ce que nous pouvons savoir de Gérard Labrunie”392. Certes, il existe une ressemblance entre le « je »-narrateur-personnage et l’auteur Gérard de Nerval dans ces textes. Toutefois, le récit autobiographique nervalien ne couvre pas toute une vie, mais un épisode ou une partie de sa vie393. Dans la plupart de ces textes, Nerval se raconte par bribes d’une manière discontinue et fragmentaire à travers le récit de voyage. Il retrace l’évolution de sa personnalité, et raconte son enfance et son adolescence en les liant à son cher Valois, surtout dans *Sylvie, Les Faux Saulniers et les Promenades et Souvenirs*. Cela étant, peut-on qualifier ces récits d’autobiographies ? La problématique de l’autobiographie dans le récit nervalien est éclairée par Jacques Bony dans son *Récit nervalien*. Nous portons tout particulièrement notre intérêt sur le lien spécifique entre l’autobiographie et le récit de voyage.

La confusion entre le je-narrateur et l’auteur est étroitement liée à l’utilisation de la forme de la lettre ou du journal écrit à la première personne. L’adoption de la forme du récit de voyage est une autre cause de cette confusion. Car il ne s’agit pas seulement les

événements du voyage actuel, mais aussi l’expérience personnelle associée aux souvenirs du voyage antérieurs. La majeure partie des récits de voyage nervaliens ne recouvrrent pas “une suite temporelle suffisante pour qu’apparaîsse le tracé d’une vie”\textsuperscript{394}. Nerval se raconte avec réticence à travers le récit de voyage sans pour autant se confesser directement. Il ne parvient pas à former “le projet hardi de se peindre” (II : 956) comme ses modèles-autobiographes : saint Augustin, Montaigne, le cardinal de Retz, Jérôme Cardan, Rousseau et Restif de la Bretonne. La difficulté que Nerval éprouve face à la confession se manifeste, en un certain sens, par de fréquentes références à des intertextes d’autrui. Nerval cite explicitement à la fois des modèles d’autobiographie dans \textit{Les Illuminés} et des romans autobiographiques dans les \textit{Promenades et Souvenirs}. À la différence de Rousseau qui s’épanche directement dans ses \textit{Confessions}, Nerval exprime indirectement, sauf dans \textit{Aurélia}, ses sentiments intimes tout en renvoyant à l’intertexte. Ses réticences à se confesser directement semblent se rattacher au parti-pris réaliste de s’en tenir strictement au point de vue du « je »-narrateur\textsuperscript{395}. Dans une autre perspective, les difficultés de « se peindre » tout en faisant le sacrifice complet de l’amour-propre, s’expliquent par la biographie déguisée en autobiographie détournée qui raconte la vie des personnages excentriques dans \textit{Les Illuminés}, dont le sujet porte essentiellement sur la relation entre folie et raison.

Le récit de voyage est un genre souple susceptible d’accueillir sans difficulté divers discours hétérogènes dont le discours autobiographique. À l’exception du \textit{Voyage en Orient}, situé à mi-chemin entre voyage traditionnel et voyage moderne, les récits de voyage nervaliens ne relèvent pas du voyage traditionnel relatant fidèlement l’itinéraire et décrivant objectivement le pays visité, mais du voyage humoristique caractérisé par l’épanchement du moi intime en rapport avec le passé, et par l’attitude fantaisiste. Le récit autobiographique sous forme de récit de voyage est constitué d’une suite

\textsuperscript{394} Voir \textit{ibid.}
\textsuperscript{395} Voir Jacques Bony, \textit{Le récit nervalien}, p. 254-255.
d’épisodes ou d’événements désarticulés qui n’entretiennent pas nécessairement de rapports entre eux ; l’écriture fragmentaire et discontinue y prévaut. Ainsi, dans les *Promenades et Souvenirs*, faits selon le plan des *Rêveries d’un promeneur solitaire*, le narrateur ressuscite son passé en insistant sur « la mémoire affective »\(^{396}\) qui suit la « chaîne des sentiments »\(^{397}\), et non pas l’ordre chronologique. Au lieu de passer d’un événement à l’autre, il disperse les événements selon l’importance que leur accorde son sentiment, et au hasard. Il ne recherche pas la genèse de sa personnalité actuelle à travers l’enfance et l’adolescence, mais se borne à se remémorer ou à revivre au présent des moments du passé à travers le phénomène du palimpseste. C’est au lecteur qu’il incombe de regrouper les événements qui ne semblent pas liés les uns aux autres ou de chercher leurs enchaînement mystérieux et leurs sens à travers leur dissémination.


Dans *Les Faux Saulniers*, le je-narrateur retrouve son enfance et le passé personnel voire le passé historique régional et national, en visitant le Valois\(^{398}\). Les *Petits*

Le voyage de 1834 à Naples et le passage à Naples au retour de l’Orient en 1843 sont apparemment liés à Octavie ; les voyages de 1839 à Vienne et de 1843 en Orient s’associent dans le Voyage en Orient. Lorely, centré sur l’Allemagne, est un assemblage de quatre voyages difféents qui s’échelonnent entre 1838 et 1852.

399 « IV. Juvenilia », « V. Premières années », « VI. Héloïse ».
On ne peut considérer comme entièrement authentiques les récits de voyage nervaliens, quoiqu’il s’agisse de voyages réels de l’auteur. On ne peut s’empêcher d’avoir quelques doutes sur la véridicité des événements autobiographiques. Cela étant, s’agit-il d’une autobiographie déguisée ? Dans Les Filles du Feu et Lorely, l’indice autobiographique explicite dans la « lettre-préface » suffit-t-il à faire passer ces récits pour autobiographiques ? Les deux lettres-préfaces visent à rectifier des erreurs de biographes ou à défendre l’auteur de propos malveillants contenus dans l’article de Jules Janin du 1er mars 1841 et celui d’Alexandre Dumas du 10 décembre 1853. En réalité, pour ce qui est du premier article, il s’agit d’une biographie anticipée, publiée après la crise avérée de Nerval en février 1841, quand au second, il concerne la divulgation de l’internement de Nerval en novembre 1853. Nerval fait en sa faveur quelques modifications dans la citation de ces deux articles : il supprime surtout les fragments concernant sa maladie mentale. Cependant, il déclare qu’il appartient aux “conteurs qui ne peuvent inventer sans s’identifier aux personnages de leur imagination” (III : 450). À la fin de sa réponse à Dumas, il réaffirme le caractère autobiographique de son recueil Les Filles du Feu, en soulignant l’identification du narrateur à l’auteur :

Une fois persuadé que j’écrivais ma propre histoire, je me suis mis à traduire tous mes rêves, toutes mes émotions, je me suis attendri à cet amour pour une étoile fugitive qui m’abandonnait seul dans la nuit de ma destinée, j’ai pleuré, j’ai frémi des vaines apparitions de mon sommeil. […] Quelque jour j’écrirai l’histoire de cette « descente aux enfers », et vous verrez qu’elle n’a pas été entièrement dépourvue de raisonnements si elle a toujours manqué de raison.

Et puisque vous avez eu l’imprudence de citer un des sonnets composés dans cet état de rêveries supernaturaliste, comme diraient les Allemands, il faut que vous les entendiez tous. — Vous les

401 La lettre-dédicace « À Alexandre Dumas » commence ainsi : “Je vous dédie ce livre, mon cher maître, comme j’ai dédié Lorely à Jules Janin. J’avais à le remercier au même titre que vous. Il y a quelques années, on m’a cru mort et il avait écrit ma biographie. Il y a quelques jours, on m’a cru fou, et vous avez consacré quelques-unes de vos lignes des plus charmantes à l’épitaphe de mon esprit.” (III :449)

Malgré la véracité biographique, la référence intratextuelle et la sincérité de sa déclaration dans la préface, le contrat autobiographique ne peut s’appliquer complètement à l’ensemble du récuiel du fait de la non-assurance de l’identité entre auteur, narrateur et personnage.

Apparu pour la première fois dans les années 1830, le terme « autobiographie » a été employé d’une manière équivoque jusqu’à ces dernières années. Il en est de même pour son dérivé « autobiographique ». Depuis 1970, un certain nombre de travaux visent à définir l’autobiographie comme un genre littéraire et à en préciser les caractères propres et les limites par rapport aux « genres avoisinants »403. Philippe Lejeune s’est employé à définir, avec précision, l’autobiographie avec des critères stricts. C’est un “récit rétrospectif en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité”404. Selon Philippe Lejeune, l’autobiographie doit être écrite sous forme de récit en prose, le sujet traité doit être la vie personnelle, la perspective, principalement rétrospective; il faut qu’il y ait identité de l’auteur et du narrateur, et identité du narrateur et du personnage principal. Pour Philippe Lejeune, ce dernier critère est la condition sine qua non : c’est affaire de tout ou rien. De ce point de vue, l’autobiographie se distingue explicitement de la biographie et du roman personnel, dans lesquels le rapport entre narrateur, personnage et auteur repose sur la ressemblance et non l’identité. “Ici, il n’y a ni transition ni latitude. Une identité est, ou n’est pas. Il n’y a pas de degré possible, et tout doute entraîne une conclusion négative. / Pour qu’il y ait autobiographie [...] il faut qu’il y ait identité de l’auteur, du narrateur et du personnage”405. Il faut satisfaire cette

405 Ibid., p. 15.
dernière condition pour qu’un texte ait le titre d’« autobiographie ». Le pacte autobiographique défini par Philippe Lejeune consiste essentiellement à affirmer dans le texte l’identité de nom (auteur-narrateur-personnage), renvoyant en dernier ressort au nom de l’auteur sur la couverture.

Philippe Lejeune donne deux procédés d’authentification du pacte autobiographique fondé sur l’identité de nom entre auteur, narrateur et personnage : un pacte implicite et un pacte explicite. Dans le pacte explicite, l’identité de nom doit être prouvée “De manière patente, au niveau du nom que se donne le narrateur-personnage dans le récit lui-même, et qui est le même que celui de l’auteur sur la couverture”\textsuperscript{406}. En revanche, dans le pacte implicite, l’identité de nom doit être établie implicitement, soit “l’emploi de titres ne laissant aucun doute sur le fait que la première personne renvoie au nom de l’auteur (Histoire de ma vie, Autobiographie, etc.)”, soit “la section initiale du texte où le narrateur prend des engagements vis-à-vis du lecteur en se comportant comme s’il était l’auteur, de telle manière que le lecteur n’a aucun doute sur le fait que le « je » renvoie au nom porté sur la couverture, alors même que le nom n’est pas répété dans le texte”\textsuperscript{407}.

Selon Jacques Bony, les textes autobiographiques de Nerval pourraient relever du pacte implicite, “« l’auteur » est bien connu du public, par ses œuvres, ses voyages, ses crises mêmes”\textsuperscript{408}, quoique le je-narrateur reste pour la plus part strictement anonyme\textsuperscript{409}. Cependant, le contrat initial dans la préface des \emph{Filles du Feu} et \emph{Lorely} n’est pas suffisant pour attribuer ces deux ouvrages au statut d’autobiographie. D’abord, la période que le récit autobiographique recouvre n’est pas suffisamment longue pour

\begin{footnotesize}
\begin{itemize}
\item\textsuperscript{406} \textit{Ibid.}
\item\textsuperscript{407} \textit{Ibid.}, p. 27.
\item\textsuperscript{408} Jacques Bony, \textit{op. cit.}, p. 230.
\item\textsuperscript{409} Le nom de l’auteur, Gérard de Nerval, s’affiche à deux occurrences dans \emph{Les Faux Saulniers}, une fois désigné par un abonné du \textit{National}, l’autre fois en tant que signataire d’une lettre « À M. le directeur du National ».
\end{itemize}
\end{footnotesize}

Pour les *Promenades et Souvenirs*, Nerval utilise le terme « mémoires » et non celui d’« autobiographie » : “En fait de Mémoires, on ne sait jamais si le public s’en soucie, — et cependant je suis du nombre des écrivains dont la vie tient intimement aux ouvrages qui les ont fait connaître” (III : 685-686). Nous constatons que dans cette déclaration Nerval établit un contrat autobiographique. Le sens du mot « mémoires » chez Nerval comme chez Chateaubriand, est plus proche de l’autobiographie que des mémoires historiques. Il faut tout de même distinguer l’un de l’autre. Les mémoires racontent


l’histoire des groupes sociaux et historiques, tandis que l’autobiographie est l’histoire d’une personne par elle-même.


2) Le récit de voyage et l’autobiographie

Le récit de voyage et l’autobiographie relèvent du texte (auto)-référentiel fondé sur la vie personnelle de l’auteur en même temps que sur des modèles littéraires. Un des enjeux majeurs chez l’écrivain-voyageur ou l’autobiographe consiste à se distinguer des modèles, puisque les deux genres sont en principe des textes référentiels. Sur le plan narratif, il s’agit de récits factuels pris en charge par le narrateur autodiégétique qui raconte les souvenirs du passé de l’auteur. Dans les deux récits, le narrateur autodiégétique est la seule personne à pouvoir nous raconter son histoire lorsqu’il s’agit d’une expérience personnelle. De même que l’écrivain voyageur est l’unique témoin des événements survenus au cours de son voyage, de même l’autobiographe est l’unique personne qui puisse nous raconter ses souvenirs intimes et secrets. Le premier s’appuie principalement sur le regard du voyageur, qu’il soit subjectif ou objectif, alors que le second compte essentiellement sur la « chaîne des sentiments » qui peut éclairer l’histoire de sa personnalité. De par leur caractère factuel, les deux récits sont mis à l’épreuve sur le plan de l’exactitude et de la fidélité aux faits racontés. L’écrivain voyageur souligne surtout la sincérité de son attitude vis-à-vis de son compte rendu pour prouver l’authenticité de son information et de son expérience. L’autobiographe déclare d’une manière générale la sincérité et la fidélité de son témoignage en vue de justifier
auprès du lecteur ou de rectifier des propos erronés ou malveillants d’autrui. Rappelons à cet égard les *Confessions* de Rousseau et les deux fameuses lettres-préfaces nervaliennes.

L’écrivain voyageur se borne à relater des événements vécus au cours du voyage, tandis que l’autobiographe met l’accent sur les principales étapes de sa vie, notamment sur l’enfance et l’adolescence. Le premier se préoccupe d’un compte rendu de son voyage en y évoquant parfois les souvenirs personnels autres que ceux du voyage, y compris le souvenirs d’enfance comme chez Chateaubriand, Lamartine, Hugo413 ; le second tente de “saisir sa personne dans sa totalité”414 pour découvrir la genèse de sa personnalité. Chez l’écrivain voyageur, ce qui importe, c’est le contact avec l’autre et l’ailleurs, la découverte, et donc l’objet prend souvent le pas sur le sujet dans le récit de voyage. Par contre, l’autobiographe accorde une place capitale à l’expérience intime de l’enfant liée au premier acte de l’histoire de sa personnalité. Une autre différence entre les deux genres réside dans le fait que le récit de voyage couvre généralement une période limitée d’un ou plusieurs voyages, tandis que l’autobiographie essaie de « saisir la vie dans sa totalité ». Le récit de voyage se réalise principalement sous la forme du récit, de la lettre et du journal. La narration n’y est pas forcément centrée sur l’expérience intime, alors que l’autobiographie sont mis en lumière, dans certains cas, des secrets intimes, à titre d’exemple les problèmes d’ordre sexuel comme chez Rousseau et Restif. En règle générale, l’intérêt du récit de voyage se porte sur l’ailleurs et sur l’autre, non pas sur l’épanchement du moi intime, plus courant dans l’autobiographie. Quoi qu’il en soit, le récit de voyage fait massivement référence à l’intertextualité ou à la macrotextualité, et l’autobiographie est essentiellement fondée sur l’autoréférence. La narration prédomine dans l’autobiographie, et la description, dans le récit de voyage.

413 Voir la partie de notre thèse concernant ce point.

On distingue quatre types de positions temporelles (ultérieure, antérieure, simultanée et intercalée), l’autobiographie appartient à la “narration intercalée”⁴₁⁸. Elle est caractérisée par des effets d’immédiateté et de spontanéité, à mesure que s’amenuise la distance temporelle entre le temps de l’histoire et le temps de la narration. Saisir fidèlement et exactement le moi révolu au présent du moi actuel, là se trouve l’enjeu le plus important de l’autobiographe. Ainsi, l’écriture autobiographique est contrainte de se confronter à un obstacle ou à un écran, voire, de subir la déformation et de falsification selon Jean Starobinski⁴₁⁹.

⁴₁⁸ “[…] il s’agit d’une narration à plusieurs instances, et que l’histoire et la narration peuvent s’y enchevêtre de telle sorte que la seconde réagisse sur la première : c’est ce qui se passe dans le roman épistolaire à plusieurs correspondants […]”. Gérard Genette, Figures III, p. 229.
Dans certains ouvrages, l’autobiographie et le récit de voyage sont intimement et réciproquement liés. Les écrivains voyageurs s’épanchent parfois sur le moi intime dans leurs récits de voyage, face aux événements ou aux accidents qui les émeuvent. Ils le font de plus en plus, à mesure que se renforce une vision subjective à travers le voyage introspectif marqué par des méditations, des réflexions et des remarques confidentielles. Les impressions et sentiments personnels s’associent sans heurt avec le discours historique et politique chez Chateaubriand, Lamartine, Hugo. Le voyage écrit sous la forme de la lettre ou du journal se rattache étroitement à l’écriture autobiographique. Le journal ou les lettres de voyage prennent l’aspect d’un récit autobiographique, surtout lorsqu’il s’agit d’un journal intime ou d’une correspondance confidentielle. En réalité, la forme épistolaire est susceptible de glisser vers le journal intime dans le récit de voyage, comme c’est le cas dans « Les Amours de Vienne ». Parmi les écrivains voyageurs, Robert Challe et Chateaubriand associent étroitement le récit de voyage à l’écriture autobiographique. Le *Journal d’un voyage fait aux Indes orientales* de 1721 n’est pas seulement un journal de bord officiel, mais aussi un journal intime intercalé en récit digressif. Challe évoque parfois les souvenirs d’événements passés dont ses mésaventures dans les montagnes du Canada pendant les campagnes en Acadie (1682, 1683, 1684), et dessine aussi son profil psychologique à travers la méditation face à la condition humaine et à sa propre destinée. L’*Itinéraire de Paris à Jérusalem* est aussi un récit de voyage qui revêt un caractère autobiographique : « Mémoires d’une année de ma vie ». Récit au passé simple avec une vision subjective mêlée d’émotion et de méditation, l’*Itinéraire* est « le voyage vers soi » marqué par l’épanchement du moi, bien qu’il soit en majeure partie constitué d’emprunts et de citations. Chateaubriand y évoque son enfance et se réfère souvent aux souvenirs de ses voyages antérieurs.

Nerval, lui, réticent à faire sa propre biographie, s’intéresse beaucoup plus à celle de personnages excentriques dont la vie est d’une certaine manière liée à la folie, ce qu’il aborde en remettant en question la distinction entre la raison et le délire. Raoul Spifame,


Ce qui est spécifique dans le récit nervalien, c’est que l’écriture autobiographique se présente sous la forme du récit de voyage. Elle apparaît en un sens déguisée ou transposée, Nerval révélant son autoportrait par fragments éparpillés. Comme nous l’avons déjà mentionné plus haut, les récits nervaliens ne remplissent toutes les conditions indispensables pour être des autobiographies à part entière, mais ils doivent être rangés dans l’espace autobiographique.
Deuxième Partie : Récit de voyage de Nerval

L’évolution du voyage : du *Voyage en Orient* à *Aurélia*.

Après le grand périple en Orient pendant toute l’année 1843, les itinéraires des voyages nervaliens se rétrécissent au fil du temps, tant au plan de la durée qu’à celui de de l’espace. Au grand voyage et au Grand Tour se substituent avec le temps un petit voyage, une promenade, une déambulation ou une errance. Le mode de déplacement à pied domine et la manière de voyager dépend souvent du hasard ; par suite le voyageur prend une figure fantaisiste comme promeneur, déambulateur et vagabond. La découverte de pays étrangers laisse place petit à petit à la visite du Valois et des environs de Paris, et au bout du compte à la quête du moi comme dans *Aurélia*.

Les textes publiés, à partir de 1851 jusqu’à la mort de Nerval, sont surtout marqués par le récit de voyage. L’adoption du récit de voyage n’est pas sans rapport avec la liberté de ton et de style. Car l’écriture du voyage est essentiellement fragmentaire et discontinue, libérée des règles d’un genre bien déterminé. L’écriture fragmentaire de Nerval est faite de micro-récits, portraits, épisodes, contes, dialogues, etc. Ces formes ne sont pas indifférentes au mode de publication en feuilleton dans les journaux et les revues. Le fil conducteur du récit s’atténue, et la digression s’amplifie jusqu’à l’excès, comme dans *Les Faux Saulniers*. D’un autre côté la part du discours autobiographique augmente d’une œuvre à l’autre : depuis le *Voyage en Orient* jusqu’à *Aurélia* en passant par *Les Faux Saulniers*, *Les Nuits d’octobre*, les *Promenades et Souvenirs*. En un sens, les œuvres de la dernière période semblent un long acheminement vers “la conquête du je”\(^{420}\), c’est-à-dire le droit de dire « je » et de se raconter. Cependant, il faut faire attention à l’écriture autobiographique sous forme de récit de voyage, puisque le lu et le vécu s’y mêlent l’un à l’autre. C’est surtout le cas dans le *Voyage en Orient*, écrit après son voyage réel, et fondé sur divers intertextes, la majeure partie du récit débordant de sources livresques.

\(^{420}\) Voir Gérard Genette, *Figures III*, p. 256.
Chapitre 1. Voyage réaliste

1. Voyage en Orient

La génèse du *Voyage en Orient* est de première importance dans la mesure où, non seulement ce texte exerce une influence décisive sur les suivants, mais où ce récit est le lieu de naissance d’un mythe personnel de l’Orient, qui sera récurrent dans les hypertextes. Au départ, Nerval a rédigé par bribes des avant-textes du futur *Voyage en Orient*, qui ont été publiés en feuilleton dans les journaux et les revues sans l’idée préalable de les rassembler en un ensemble. Au bout d’une longue élaboration d’une dizaine d’années, le texte intégral définitif, en deux volumes de près de quatre cents pages chacun, est publié chez Charpentier à la fin mai 1851. Ainsi, le *Voyage en Orient* est une construction à partir de fragments antérieurement publiés, réalisée par remaniement, recomposition et réorchestration des avant-textes. Ce procédé est appliqué également à *Lorely* parue en 1852.


421 Dans *L’Artiste* de 1844 à 1846, dans la *Revue des Deux Mondes* en 1846 et 1847, en 1850 dans le quotidien *Le National*. 
Le compte rendu de l’étape égyptienne du voyage en Orient de 1843, est publié sous le titre « Les Femmes du Caire » en 1846 dans la prestigieuse *Revue des Deux Mondes*\(^{422}\), alors dirigée par François Buloz. À noter que la partie concernant la coutume du mariage doit massivement à *Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians* d’Edward William Lane, publié en 1837.


En conséquence, l’ordre des publications en feuilleton ne correspond pas exactement à celui du texte définitif. De plus, une différence importante entre le texte intégral et les avant-textes publiés en feuilleton\(^{423}\), tient au retrait de la plupart des patronymes des personnes rencontrées par le voyageur nervalien. Les personnages nommés en toutes lettres dans les textes antérieurs sont ensuite désignés par leur origine, leur état, une initiale suivie d’astérisques, etc. Par suite, s’accroît la part fictionnelle, tandis que la part de l’autobiographie diminue. À titre d’exemple, Camille Rogier, ancien compagnon de


« Deux voyages différents en un voyage continu »

L’auteur fusionne en un seul voyage continu deux voyages différents pour obtenir une certaine cohérence dans la construction du récit. Le voyage de 1839 à Vienne se transforme en préambule du voyage en Orient de 1843, au moyen de l’itinéraire fictif « de Vienne à Syra via Trieste » et du récit imaginaire de la croisière aux îles grecques, notamment le voyage à Cythère. La relation du voyage de 1839 occupe l’« Introduction : Vers l’Orient », donnant un avant-goût de l’Orient. Si l’on tient le Voyage en Orient pour un récit initiatique, l’« Introduction : Vers l’Orient » se lit comme une étape préparatoire pour le candidat qui veut accéder au monde mystique, en particulier au pays de la déesse Isis. À ce propos, rappelons que l’épisode de la mort est récurrent : meurent un Anglais en escale de l’Adriatique, le consul français en Égypte, Hakem, Adoniram... De surcroît, pour le narrateur nervalien l’Égypte est un vaste tombeau, et dans cette perspective les pyramides, qui représentent le monde souterrain de l’au-delà, sont emblématiques. En revanche, l’Égypte contemporaine ne présente que ruines et cendres, aux yeux du voyageur que cette déception entraîne dans le monde du rêve et le monde mythique et religieux sous forme d’un conte.

L’atmosphère nocturne envirante de Vienne, ville théâtrale par excellence, est une annonce de la prochaine étape. Vienne préfigure l’Orient. La fête de la Saint Sylvestre, marquée par son atmosphère onirique, donne un avant-goût du mystérieux Orient, représenté par le masque et le voile que le futur initié doit découvrir peu à peu.

424 L’initiation antique égyptienne est transposée dans le conte légendaire « Pryamides ».
Le voyageur-initiateur doit remonter le temps vers le lointain passé pour parvenir jusqu'à l'origine du monde. La ville de Vienne ne se représente-t-elle pas déjà comme un ville du XVIIIe siècle comparée à Paris du XIXe siècle ? Au niveau temporel du récit le sens du voyage en Orient est une remontée vers le passé et même vers l’origine du monde.


1) Voyage réel et voyage imaginaire

Nerval fait fusionner deux voyages différents et discontinus en un seul continu dans le *Voyage en Orient*. Tantôt il invente un itinéraire fictif, tantôt il intercale un voyage imaginaire. L’itinéraire réel et l’itinéraire fictif se mêlent l’un à l’autre. Par exemple, le passage par l’île de Cérigo appartient au voyage fictif. Le voyage imaginaire se présente aussi sous la forme d’un conte légendaire enchâssé dans chaque partie. De surcroît, les trajets non détaillés sont évoqués par un lieu ou un épisode, de même les étapes omises sont rappelées par une brève remarque liée au lieu et à l’histoire. À titre d’exemple, le village de Nazareth n’est désigné, à huit lieues de distance, que par l’étoile du matin.
Dans l’ensemble le voyage se déroule, au premier degré, sous le signe de la quête de la femme idéale dans le monde réel ; par contre, au deuxième degré, la quête profonde est celle de la création artistique dans le monde mythique et religieux.

En 1839, Nerval fait un voyage dans le sud de l’Allemagne, en Suisse et à Vienne pendant quatre mois : à l’aller, il quitte Paris le 31 octobre 1839, passe par Lyon, Bourg, Genève, Lausanne, Berne, Zurich, Constance, Lindau, Munich, Salzbourg, Linz, arrive à Vienne le 19 novembre ; au retour, il quitte Vienne le 1er mars 1840, rentre Paris.

La relation de ce voyage constitue le début de l’« Introduction ».

Un an plus tard, rétabli après sa première crise avérée en novembre 1841, Nerval quitte Paris le jeudi 22 décembre 1842. Il arrive à Lyon le 24 ou 25. De Lyon à Avignon il se déplace en bateau. Il embarque à Marseille pour le Proche-Orient le 1er janvier 1843, sur Le Mentor, un bateau-poste de l’État. Arrivé probablement à Malte le 8 janvier 1843, il embarque pour Syra le 9 sur le Minos, y fait escale le 11, et le même jour repart pour Alexandrie sur le Léonidas. Il va d’Alexandrie au Caire en bateau « en six jours ». Avec son compagnon de voyage Joseph de Fonfride, amateur orientaliste, il séjourne au Caire environ trois mois, assiste à la pâque des Cophtes des Grecs, à la fête turque de la naissance du Prophète, et à celle du retour des pèlerins de la Mecque, visite le palais et les jardins d’Ibrahim-Pacha, Héliopolis, les jardins de Schoubra, l’île de Roddah, Giseh, les Pyramides, etc. En réalité Joseph de Fonfride avait acheté une esclave indienne qui ne semblait pas avoir quitté le Caire, que Nerval a transposée en Zeynab, une javanaise, dans le Voyage en Orient. Dans le récit, Zeynab accompagne le voyageur nervalien jusqu’en Syrie. Le 2 mai 1843, Nerval quitte le Caire et arrive en


427 Dans le récit, il demeure au Caire six mois : “[...] j’allais passer là les six mois les plus ennuyeux de ma vie, [...]”. (II : 262)

428 Le fils de Méhémet-Ali.


430 Nerval comble la lacune de son étape de Jérusalem par un couple grec de pèlerins qui visite la Terre Sainte.
Munis de connaissances classiques et d’informations provenant des voyages antérieurs, ils redécouvrent l’Orient oublié et enseveli, à travers des traces et des fragments. Les deux voyageurs passent rapidement de lieu en lieu, sans se frotter à la réalité locale. Ils se bornent à reconnaître sur place les ruines qu’ils connaissent déjà par des lectures. Toutefois, leur écriture du voyage est caractérisée par la vision subjective, elle n’a rien de voyage savant marqué par le discours érudit objectif. Nerval, lui, part pour l’Orient comme néophyte voulant s’initier au monde oriental à la fois mystique et religieux, il va donc à la rencontre des habitants locaux. Dans cette perspective, le voyage archéologique et biblique laisse place au voyage initiatique et réaliste.

« Le voyage réaliste » et « le voyage imaginaire »

Ce qui distingue nettement Nerval de ses illustres prédécesseurs Chateaubriand et Lamartine, c’est qu’il tente d’entrer en contact avec l’Orient tel qu’il est, et qu’il parle non seulement de l’Orient antique et mythique, mais aussi de l’Orient contemporain décevant et dégradé. Cependant, Nerval partage avec eux un point important dans l’écriture : l’emprunt massif à des ouvrages orientalistes. Il s’approprie les textes de William Lane, Silvestre de Sacy, d’Herbelot et Volney dans son *Voyage en Orient*. Sur le plan de l’intertextualité, l’appropriation nervalienne relève du plagiat. Toutefois, ce n’est pas un pur pillage mais un emprunt remanié, voire une refonte ou une réécriture de l’hypotexte. À titre d’exemple, la partie consacrée aux moeurs de mariages égyptiens emprunte largement à l’ouvrage de Wiliam Lane, et l’« Histoire du calife Hakem », à celui de Silvestre de Sacy. Mais ces récits fondés sur l’emprunt ont une dimension créative grâce à la réécriture. Si bien que Nerval met en scène et même en dialogue,

431 La vision participante du narrateur est ambivalente, car il voit les idées reçues formées au préalable, et en même temps il donne sa vision critique à l’égard de la réalité. Par exemple, dans un chapitre intitulé « Départ » (II : 396-397), la position du narrateur est bien dévoilée. Celui-ci regarde à la fois une Égypte du passé et une Égypte contemporaine.
l’exposé des moeurs locales, comme s’il en avait été le témoin, et le récit est animé comme un reportage direct.

Le voyageur nervalien s’installe au Caire\textsuperscript{432}, non pas dans un hôtel, mais dans une maison du quartier cophte. Il porte le costume local et se coiffe à l’orientale pour s’assimiler à la vie orientale, déambule dans la rue sans drogman ni compagnon et essaie d’apprendre l’arabe. Son attitude s’apparente à celle de l’ethnologue qui s’installe sur le terrain en tant qu’observateur-participant. En revanche, lié à la quête de la femme idéale, l’épisode de l’achat d’une esclave au Caire et celui d’un projet de mariage avec Saléma à Beyrouth font un effet de réel donnant un aspect romanesque au récit de voyage résumé factuel. Le statut du narrateur-héros domine dans ce genre de récit romanesque comme dans « Les Amours de Vienne ».

Une autre caractéristique du \textit{Voyage en Orient} se trouve dans sa dimension fictionnelle. Le récit factuel s’y mêle constamment et sans contrainte au récit fictionnel comme dans \textit{Le Rhin} de Hugo. Ainsi le vécu du voyageur s’allie avec ce qui est imaginaire. Nerval intercale un conte, une anecdote, un récit d’aventures pour rapporter de manière réaliste le récit qui dépasse l’expérience vécue. Remarquons aussi que l’ampleur du récit fictionnel augmente de manière constante à mesure qu’on approche de la fin du récit. À l’inverse, les éléments autobiographiques se réduisent de manière progressive de l’« Introduction » aux « Nuits du Ramazan ».


\textsuperscript{432} Nerval y séjourne du 7 février au 2 mai 1843.
au Caire est une pure invention. Ce n’est pas le voyageur nervalien, mais c’est Joseph de Fonfride son compagnon de voyage, qui l’acheta. Une autre remarque s’impose à propos de ce compagnon : il n’est jamais mentionné dans le*Voyage en Orient*, bien que Nerval ait voyagé avec lui pendant plus de huit mois, du début jusqu’en septembre 1843. Nerval veut-il prouver son autonomie et son indépendance au cours de ce grand pèriples ? Ou efface-t-il Fonfride pour donner à son voyage une tournure solitaire et initiatique ? À la place de son compagnon de voyage réel, Nerval introduit de nombreux guides-initiateurs à l’Orient : au Caire, le drogman Abdallah ; M. Jean, ancien soldat de l’armée napoléonienne ; Mme Bonhomme, propriétaire d’un magasin ; à Beyrouth, Mme Carlès directrice d’une école de jeunes filles ; à Constantinople, Camille Rosier ancien camarade du Doyenné, etc. Ces personnages, indispensables pour communiquer en langue étrangère, ont rôle de drogman et d’initiateur dans la société locale. À l’inverse, Nerval présente solennellement son compagnon de route dans *Les Faux Saulniers*, *Lorely* et *Les Nuits d’octobre*, et lui donne le rôle d’interlocuteur du narrateur. Bien que le*Voyage en Orient* se fonde sur le voyage réel de l’auteur, le caractère fictionnel est renforcé par l’effacement des patronymes, la déformation de l’itinéraire et d’un fait autobiographique, sans compter l’insertion d’un épisode romanesque et d’un conte.

Enfin, le*Voyage en Orient*s’élève au niveau du voyage littéraire à travers l’opération de la réécriture et la recomposition.

---

433 La lettre de Nerval à Gautier écrite du Caire le 2 mai 1843 : “Le Fonfride est assez convenable. Il a acheté une esclave indienne – et comme il voulait me la faire baiser je n’ai pas voulu alors il ne l’a pas baisée non plus, nous en sommes là. Cette femme coûte très cher et nous ne savons plus guère qu’en faire, [...]” (I : 1396)

434 “Le 1er janvier 1843, Gérard de Nerval et Joseph de Fonfrède [sic] s’embarquent à Marseille sur Le Mentor et se préparent à passer plus de huit mois ensemble, partageant vaisselle, daguerréotype, loyer, domestiques... ainsi que Zeynab, l’esclave de javanaise.” Lise Schreiber, *Seul dans l’Orient : les voyages de Nerval et Du Camp*, p. 41.

435 Fonfride partage avec Nerval jusqu’à une partie de séjour à Constantinople et rentre en France pour un procès en septembre 1843. L’arrivée de Nerval à Constantinople est présumée être fin juin ou début juillet 1843. Nerval s’embarque le 28 octobre 1843 sur un bateau de l’État l’*Eurotas*. 
2) Voyage réaliste et voyage romanesque

Examinons de nouveau le métadiscours du narrateur-auteur sur son écriture du voyage, situé à la fin du texte en tant qu’épilogue :

Que te dirai-je encore, mon ami? Quel intérêt auras-tu trouvé dans ces lettres heurtées, diffuses, mêlées à des fragments de journal de voyage et à des légendes recueillies au hasard ? Ce désordre même est le garant de ma sincérité; ce que j’ai écrit, je l’ai vu, je l’ai senti. — Ai-je eu tort de rapporter ainsi naïvement mille incidents minutieux, dédaignés d’ordinaire dans les voyages pittoresques ou scientifiques? (II : 790-791)

Nerval souligne que son récit est caractérisé par le mélange des genres (les lettres mêlées au journal et au conte) et que sa sincérité est garantie par l’écriture fragmentaire en un style non élaboré (“lettres heurtées, diffuses”). Son voyage est d’une part réaliste fondé sur “des fragments de journal de voyage”, et d’autre part romanesque, du fait de l’intercalation de “légendes recueillies au hasard”. Nerval met l’accent sur son voyage réaliste :

Les lettres et les souvenirs de voyage, réunis dans ces deux volumes, étant de simples récits d’aventures réelles, ne peuvent offrir cette régularité d’action, ce noeud et ce dénouement que comporterait la forme romanesque. (II : 839)

Compte tenu des deux citations ci-dessus, nous constatons que Nerval adopte la lettre et le journal pour affirmer l’authenticité de son voyage. À cet égard, Daniel Sangsue fait une remarque éclairante : “La revendication d’autenticité est un point essentiel. Bien que la matière du Voyage soit empruntées pour une bonne part à des ouvrages d’orientalisme, que plusieurs étapes et épisodes soient totalement imaginaires, et bien qu’il le fasse passer ça et là ouvertement pour une fiction, le narrateur éprouve à maintes
occasions le besoin d’insister sur le réalisme de son récit”. Nerval souligne encore que son voyage se démarque des voyages pittoresques, comme ceux de Chateaubriand et de Lamartine, et des voyages scientifiques, comme celui de Volney, puisque ses « lettres et souvenirs de voyage » sont marqués par à la fois le regard subjectif (“ce que j’ai écrit, je l’ai vu, je l’ai senti”) et le procédé réaliste (“rapporter ainsi naïvement mille incidents minutieux” et faire “de simples récits d’aventures réelles”).

« Impressions de voyage ou roman-voyage »


L’écriture nervalienne du voyage se caractérise d’un côté par d’incessantes références à des modèles littéraires, d’un autre côté par la réécriture et la recomposition d’emprunts. Elle est essentiellement destinée à la peinture des « sensations, sentiments, impressions, tableaux ». Nerval précise sa façon d’écrire le journal de voyage au

---


167
chapitre de l’«Introduction», intitulé «les Amours de Vienne», dans lequel le narrateur fait référence aux textes de Sterne, Casanova et le capitaine Cook en tant que modèles du récit de voyage :

Tu m’as fait promettre de t’envoyer de temps en temps les impressions sentimentales de mon voyage, qui t’intéressent plus, m’as-tu dit, qu’aucune description pittoresque. Je vais commencer. Sterne et Casanova me soient en aide pour te distraire. J’ai envie simplement de te conseiller de les relire, en t’avouant que ton ami n’a point le style de l’un ni les nombreux mérites de l’autre, et qu’à les parodier il compromettrait gravement l’estime que tu fais de lui. Mais enfin, puisqu’il s’agit surtout de te servir en te fournissant des observations où ta philosophie puisera des maximes, je prends le parti de te mander au hasard tout ce qui m’arrive, intéressant ou non, jour par jour si je le puis, à la manière du capitaine Cook, qui écrit avoir vu un tel jour un goëland ou un pingouin, tel autre jour n’avoir vu qu’un tronc d’arbre flottant ; ici la mer était claire, là bourbeuse. Mais à travers ces signes vains, ces flots changeants, il rêvait des îles inconnues et parfumées, et finissent par aborder un soir dans ces retraites du pur amour et de l’éternelle beauté. (II : 201) (La mise en italique est de nous.)

Le voyage nervalien se déroule sous le signe des « impressions sentimentales » centrées sur le divertissement d’après Sterne et Casanova, et sur l’observation personnelle d’après les contingences de la vie quotidienne à la manière du capitaine Cook. Il s’agit non pas d’un voyage traditionnel, mais plutôt d’un voyage humoristique, surtout dans la partie où le narrateur autodiégétique raconte son vécu en tant que héros comme dans « Les Amours de Vienne ». Mais l’attitude nervalienne à l’égard de ses modèles littéraires est toujours ambivalente, à la fois de rapprochement et d’éloignement comme on le perçoit dans la citation plus haut.

Le Voyage en Orient a certes un aspect romanesque ; l’auteur le dit lui-même « roman-voyage ». « Les Amours de Vienne » et l’« Histoire de Zeynab au Caire et de Saléma au Liban » sont, par leur intrigue, des récits romanesques, bien qu’ils soient censés raconter des événements réellement vécus par le voyageur nervalien. Le « je »-narrateur assume pleinement le rôle de héros dans ces récits romanesques. La mise en scène des événements sentimentaux et la théâtralisation par le dialogue contribuent à
attirer la curiosité du destinataire et à renforcer l’authenticité de l’épisode. L’auteur explicite sa manière de se conduire, sa façon de réorganiser son voyage dans le chapitre intitulé « Le Matin et le soir » :

Tu le sais, et c’est ce qui a peut-être donné quelque intérêt jusqu’ici à mes confidences, j’aime à conduire ma vie comme un roman, et je me place volontiers dans la situation d’un de ces héros actifs et résolus qui veulent à tout prix créer autour d’eux le drame, le noeud, l’intérêt, l’action en un mot. Le hasard, si puissant qu’il soit, n’a jamais réuni les éléments d’un sujet passable, et tout au plus en a-t-il disposé la mise en scène ; aussi, laissons-le faire, et tout avorte malgré les plus belles dispositions. Puisqu’il est convenu qu’il n’y a que deux sortes de dénouements, le mariage ou la mort, visions du moins à l’un des deux... car jusqu’ici mes aventures se sont presque toujours arrêtées à l’exposition : [...]. (II : 506)


3) Clichés du voyage

Le récit de voyage est parsemé, en règle générale, de clichés et de redites de voyages antérieurs, notamment au niveau des informations sur les lieux de visite, où se répètent avec quelques variantes et modifications la description du paysage et des coutumes, les éléments de géographie, de politique, d’histoire, etc. Les mêmes accidents sont récurrents dans les récits de voyage antiques et modernes : naufrage, tempête, neige, vol, famine, etc. À cela s’ajoute la redite d’une légende, d’un conte, d’une anecdote, d’un épisode liés au lieu, à l’histoire et à quelque personnalité locale.

Examinons la façon typique de présenter une ville dans le voyage nervalien. Elle est partout systématique et isotopique. Au chapitre consacré à Liège dans Lorely, Nerval

Considérons la description de Genève. Nerval énumère tout simplement quelques éléments stéréotypés et typiques, sans faire d’analyse détaillée ni donner d’impression subjective. Il s’agit d’une description objective et sommaire à la manière d’un guide de voyage :

La cuisine est assez bonne à Genève, et la société fort agréable. Tout le monde parle parfaitement français, mais avec une espèce d’accent qui rappelle un peu la prononciation de Marseille. Les femmes sont fort jolies, et ont presque toutes un type de physionomie qui permettrait de les distinguer parmi d’autres. Elles ont, en général, les cheveux noirs ou châtains ; mais leur carnation est d’une blancheur et d’une finesse éclatantes, leurs traits sont réguliers, leurs joues sont colorées, leurs yeux beaux et calmes. (II : 178)

De la même manière Nerval présente une petite ville438 dépourvue de monument à décrire ou d’événement spécifique à raconter. Certaines villes sont liées à une personnalité célèbre, comme les villes d’étape dans Lorely. Érasme s’attache à

438 Eisenach est une petite ville, “simple localité allemande, dépourvue de beautés artistiques” (III : 56).
Rotterdam, Goethe représente Francfort et Weimar, Anvers est la ville de Rubens tout comme Amsterdam, la ville de Rembrandt. Une ville reflète une autre ville par des rapports métaphoriques ou métonymiques. Amsterdam est la Venise du nord, Bruxelles est une “triste contre-façon” (III : 186) de Paris, les kiosques chinois installés dans la rue de La Haye pendant la kermesse évoquent “l’aspect des plus belles rues de Stamboul pendant les nuits du Ramazan” (III : 205). Saint-Germain rappelle le Paris de 1820 ; Pontoise, le Paris de 1830 ; Vienne a l’aspect de Paris du XVIIIe siècle. C’est ainsi que la description d’une ville est remplacée par la référence à son modèle s’appuyant sur la métaphore ou la métonymie. Le principe de substitution par un autre objet repose sur le rapport analogique. Et une certaine ironie est perceptible dans le processus de la référence au modèle. La réduction de la description évolue vers l’abstraction ou la condensation. Ce procédé permet aussi d’échapper au cliché des voyages antérieurs.

Le voyageur nervalien brûle parfois les étapes en se contentant d’une esquisse stéréotypée. Ainsi il passe de manière cavalière une ville de moindre importance, en faisant une petite remarque impersonnelle. Ce genre de présentation ressemble à bien des égards au guide de voyage et, en l’absence d’observation subjective du voyageur, ne donne rien d’original. Ainsi en va-t-il des étapes en Suisse. Nerval y consacre un seul chapitre intitulé « Paysages suisses », dans lequel il ne donne aucune description digne de Genève, Lausanne, Berne et Zurich. C’est pour ainsi dire une manière d’éviter la redite de discours antérieurs :

Pardonne-moi de traverser si vite et de si mal décrire des lieux d’une telle importance ; mais la Suisse doit t’être si connue d’avance ainsi qu’à moi, par tous les paysages et par toutes les impressions de voyage possibles, que nous n’avons nul besoin de nous déranger de la route pour voir les curiosités. (II : 186)

De même, le voyageur nervalien passe rapidement Constance, sous prétexte de ne pas gâter davantage cette ville dans son imagination, et se contente de citer la salle du
concile, la cathédrale, la place de Jean Huss, sans les visiter. C’est qu’il s’agit de
dissimuler le grand décalage entre le monde préalablement rêvé et le monde réellement
découvert. Nerval introduit le récit sommaire par le biais d’une description réductrice ou
abstraite dépourvue du regard subjectif du voyageur, si bien qu’il minimise la redite et
le cliché.

4) Mythe oriental

La description de l’Orient nervalienne constitue une forme de désymbolisation et de
démytification, alors que la plupart des orientalistes représentent l’Orient idéalisé selon
le point de vue des occidentaux dominants. Cependant, Nerval n’évite pas toujours les
stéréotypes dans le Voyage en Orient : les fêtes, les cérémonies civiles et religieuses,
Mille et Une Nuits, les ruines. Nerval a une vision critique de l’Orient contemporain.
Préalablement conçu avant le voyage, l’Orient antique rêvé se mêle à l’Orient moderne,
réal, directement perçu. L’Orient rêvé apparaît sous forme de « contes légendaires »
empruntés à des ouvrages orientalistes, tels que ceux de Montagu, de de Sacy, de
d’Herbelot, de Volney, etc.

La déception n’épargne pas le voyageur nervalien face aux ruines, aux monuments
dégradés et à la pauvreté des habitants. Regardant la maison de Mansour, ancien
mamelouk de l’armée française, le narrateur y voit une Égypte contemporaine en pleine
décadence : “J’eus le cœur serré en songeant que la plus grande partie de la population
du Caire habitait ainsi des maisons que les rats avaient abandonnées déjà comme peu
 sûres” (II : 360). Nerval n’oublie pas de faire allusion à l’Occident contemporain par
comparaison à l’Orient dégradé. Ainsi, le cheikh Abou-Khaled, compagnon à la sortie
de l’île de Roddah, déplore la situation du poète au Caire : “Aujourd’hui nous sommes
seulement des bouches inutiles. À quoi servirait la poésie, sinon pour amuser le bas
peuple dans les carrefours ?” (II : 361)
Le voyageur nervalien participe volontairement à la vie populaire, au contraire de ses fameux prédécesseurs Chateaubriand et Lamartine, passés en tant que chevaliers-aristocrates sans contact véritable avec les Orientaux ordinaires. Le voyageur nervalien s’installe dans une maison du quartier cophte, s’égare à dessein dans les rues du Caire, se mêle à la foule, s’habille à la orientale, bref il tente de s’initier à la vie locale.

En ce qui concerne le mythe oriental, citons longuement Edward Saïd, auteur de *L’Orientalisme* :

Bref, comme forme de savoir en cours de développement, l’orientalisme a principalement recours, pour se nourrir, à des citations d’érudits précédents. [...] D’une manière assez strict, donc les orientalistes qui ont suivi Silvestre de Sacy et Lane ont réécrit Silvestre de Sacy et Lane ; après Chateaubriand, des pèlerins l’ont réécrit. De ces réécritures complexes, les réalités de l’Orient moderne sont systématiquement exclues, tout spécialement lorsque des pèlerins de talent comme Nerval et Flaubert préfèrent les descriptions de Lane à ce que leurs yeux et leur intelligence leur font voir immédiatement.

Dans le système de connaissances sur l’Orient, celui-ci est moins un lieu au sens géographique qu’un topos, un ensemble de références, un amas de caractéristiques qui semble avoir son origine dans une citation ou un fragment de texte, ou un passage de l’oeuvre de quelqu’un sur l’Orient, ou quelque morceau d’imagination plus ancien, ou un amalgame de tout cela. (...) Chez Lamartine, Nerval et Flaubert, l’Orient est une représentation de matériel canonique, guidée par une volonté esthétique et agissante capable d’éveiller l’intérêt chez le lecteur.  

Edward Saïd remarque justement que la représentation de l’Orient idéalisé par les voyageurs français du XIXᵉ siècle, est marquée par la répétition du discours orientaliste antérieur. Ce genre de redite fixe l’image d’un Orient passif, féminisé, immobile, fabuleux et mystique. Avant toute chose, l’Orient antique prédomine dans les récits, selon le procédé de la réécriture des voyages précédents. Si la plupart des récits de voyage français s’appuient sur des ouvrages d’orientalistes, les écrivains voyageurs du XIXᵉ siècle apportent des éléments nouveaux. La vision subjective personnelle produit un discours nouveau sur l’Orient, qui ne remplace pas le discours traditionnel.

---


Après la publication du *Voyage en Orient* en deux volumes en 1851, le mythe oriental exerce une influence durable dans l’ensemble des textes nervaliens. Force est de constater que les souvenirs d’Orient réapparaissent constamment en filigrane dans les textes postérieurs, sous la forme d’une simple métaphore ou d’un épisode évoquant l’expérience du voyage. Le narrateur autodiégétique exprime parfois sa fierté du voyage accompli en Orient, et chaque fois qu’il se trouve dans une situation grave, il se le rappelle et évite ainsi de perdre son calme.

2. *Lorely* : bricolage de quatre voyages

1) Récit recomposé

*Lorely*, sous-titrée *Souvenirs d’Allemagne*, est publiée en volume en 1852. Un grand nombre de fragments, d’articles, de lettres de voyage ont été publiés entre 1838 et 1852. *Lorely*, tout comme le *Voyage en Orient*, est aussi “le résultat d’une
juxtaposition, d’une mise ensemble d’épisodes déjà publiés”

Il ne s’agit toutefois pas d’une simple collection d’avant-textes, car l’assemblage est réalisé tant selon le principe du regroupement géographique et thématique que par coupure et addition.


Dans la section initiale « Du Rhin au Main », il effectue un arrangement du trajet pour rendre le récit linéaire sur le plan de la chronologie et de la succession spatiale. De fait, l’itinéraire du voyage de 1838 est circulaire et en partie répétitif, donc Nerval passe plus d’une fois certaines villes dont Strasbourg et Baden-Baden.


Qui plus est, la jonction entre deux itinéraires différents, le voyage en Allemagne et le voyage en Flandres, se réalise, au détriment du décalage à la fois temporel et spatial, par un regroupement anachronique et géographique suivant la logique du voyage littéraire.

442 À ce sujet, voir « notes et variantes » établies par Lieven D’Hulste dans l’édition de la Pléiade III.
443 À propos de cette question, voir la « Notice générale » de Lieven D’Hulst, III : 945.

_Lorely_ est une recomposition de quatre voyages différents faits en l’espace de quatorze années entre 1838 et 1852. « Du Rhin au Main » est une relation du voyage effectué en 1838, « Rhin et Flandre » est lié au séjour en Belgique de 1840. « Souvenirs de Thuringe » sont la relation du voyage en Allemagne effectué d’août à septembre 1850. Enfin, « Les Fêtes de Hollande » sont la relation du voyage fait en Belgique et en Hollande en 1852. En outre, Nerval insère aussi une pièce de théâtre, _Léo Burckart_, parue en 1839, dans la deuxième partie « Scènes de la vie allemande ». L’insertion de _Léo Burckart_, un drame bourgeois mêlé à une tragédie politique, correspond à la mise en scène théâtrale d’un itinéraire préalablement parcouru avec Dumas : Francfort-

---


446 Dumas dit que Bruxelles est “le point central de nos excursions” (cité par Claude Schopp, « Les Excursions de Dumas sur les bords du Rhin (1838) : Restitution chronologique », _ENR III_, p. 61).

447 L’annonce apparaît régulièrement notamment dans les deux derniers parties _Rhin et Flandre_ et _Les Fêtes de Hollande_.

448 À la fin du chapitre « Retour à Bruxelles », dans le dialogue entamé entre le voyageur et un policier à l’hôtel de ville bruxellois, en réponse à l’interrogation du policier, le voyageur nervalien réplique ainsi : “[...] je n’y vais que pour voir les fêtes données pour l’inauguration de la statue de Rembrandt” (III : 198).

2) Récit autobiographique

Lorely a l’aspect d’un voyage autobiographique, si l’on écarte Léo Buckart ouvrage fictionnel, qui occupe près de la moitié du texte. Nous pouvons repérer nombre d’éléments autobiographiques, pourtant arrangés au profit de la mise en récit.


\(^{449}\) Nerval déforme, dans Léo Bruckart, le « château de la Wartburg » comme le « château de Wirtzburg ».

\(^{450}\) Cette préface-réponse joue un rôle de guide à l’interprétation de l’ensemble de l’ouvrage.

\(^{451}\) Sensations d’un voyageur enthousiaste commencent par “Vous comprenez que la première idée du Parisien qui descend de voiture à Strasbourg est de demander à voir le Rhin ; […]”. (III : 13) Nous soulignons.
lettre-préface un contrat autobiographique qui peut entraîner l’ensemble du récit dans l’espace autobiographique. Lorely renferme deux registres différents sur le plan thématique, d’une part le narrateur autodiégétique raconte des événements vécus, d’autre part, le narrateur-témoin rapporte des choses vues sous la forme d’esquisse d’une ville visitée ou de portrait d’artiste lié à sa ville. Le compte-rendu des choses vues ressemble au reportage journalistique, en particulier dans l’article qui rapporte la fête de Weimar, celle de La Haye et celle d’Amsterdam. Ce procédé est caractérisé non pas par une vision subjective, mais par une observation instantanée des événements sous les yeux.

Nerval désigne explicitement comme “un de nos plus célèbres écrivains touristes” (III : 21) son compagnon de voyage de 1838, Alexandre Dumas⁴⁵², avec lequel il effectua une partie du trajet (Francfort, Manheim, Heidelberg, Baden-Baden)⁴⁵³. De même, il évoque une rencontre à Strasbourg avec son ami Alphonse Royer, auteur dramatique. Compte tenu de la chronologie biographique, une rencontre avec Hugo à Bruxelles n’est pas sûre⁴⁵⁴. Toutefois, les deux points suivants sont bien connus : l’arrivée trop tard aux fêtes de Weimar⁴⁵⁵ pendant le voyage de 1850, et l’arrivée trop

⁴⁵² De plus, la deuxième section de la première partie, « Souvenirs de Thuringe », est dédiée à Alexandre Dumas.

⁴⁵³ Nerval précise son voyage commun avec Dumas dans « La Forêt-Noire » : “Mon compagnon était parti par la Belgique et moi par la Suisse ; c’est à Francfort seulement que nous devions nous rencontrer, pour y résider quelque temps et revenir ensemble” (III : 21). Sur l’itinéraire et la chronologie du voyage allemand de Nerval et Dumas en 1838, voir deux articles cités plus haut de Lieven D’Hulst et Claude Schopp.

⁴⁵⁴ Là-dessus, voir n. 2 de p. 195 de l’édition de la Pléiade III. (III : 1060)

tôt à Amsterdam, avant l’inauguration de la statue de Rembrandt, lors du voyage de 1852. Ainsi, à Weimar, Nerval n’a pu assister à l’inauguration de la statue de Herder le 25 août ni à la représentation du *Prométhée délivré*, le 28 août, un poème dramatique de Herder mis en musique par Liszt, et dirigée par le compositeur lui-même. L’analyse par Nerval du *Prométhée* s’appuie sur la traduction\(^{456}\) de l’article de Franz Kroll et les « notes » de Liszt. De même, l’inauguration de la statue de Rembrandt eut lieu le 27 mai 1852, une semaine après le départ de Nerval d’Amsterdam, ce qui n’empêche pas le voyageur nervalien de participer à cette fête sur place. Ainsi, le reportage sur la fête pour Rembrandt suppose un arrangement par Nerval de la chronologie de son voyage. Cependant, fidèle au voyage réaliste, Nerval s’appuie aussi sur la traduction du discours prononcé par Scheltema, archiviste de la ville d’Amsterdam\(^{457}\). Il est à noter que le « je »-narrateur autodiégétique cède subtilement une partie de son autorité au narrateur-témoin, lorsque Nerval fait un reportage fondé sur l’expérience indirecte, c’est-à-dire des « notes », des « traductions », des « intertextes », etc.


---

\(^{456}\) « Il ne me reste que la ressource de traduire une analyse allemande que j’ai tout lieu de croire exacte ». (III : 58)

\(^{457}\) « On m’avait traduit les discours prononcés par les autorités. M. Scheltema, savant archiviste, s’est occupé beaucoup de rassembler des documents sur la vie de Rembrandt ». (III : 214)
L’auteur raconte en deux chapitres, « La Forêt-Noire » et « Les Voyages à pied », sur un ton tragi-comique, ses tribulations de Strasbourg à Baden. Nerval y avoue un incident authentique tout à fait personnel lié au manque d’argent :

J’entame ce chapitre sur un point bien délicat, que nul touriste n’a encore osé toucher, ce me semble, hormis peut-être notre vieux d’Assoucy, le joueur, le bretteur, le goinfre, enfin le plus aventieux compagnon du monde. C’est à savoir le cas plus ou moins rare où un voyageur se trouve manquer d’argent. (III : 20)

Nerval se reporte à un réseau analogique pour raconter “cet épisode trop véridique” (III : 28). D’Assoucy se trouve en tête, se suivent François Villon, George Sand, le prince Pückler-Muskau, Le Cid. En outre, Nerval intercale une lettre “versifiée dans le goût de Louis XIII” (III : 23) qui explique de manière sarcastique sa situation délicate :

« À M. Alexandre Dumas, à Francfort (En réponse à sa lettre du *** octobre). Le récit des deux chapitres se développe toutefois sur un registre humoristique, parfois ironique. Les scènes dialoguées entre le voyageur et un compagnon de route d’abord, puis entre le voyageur et l’hôte d’une auberge, se déroulent sur un ton comique malgré la gravité de la situation. Les deux chapitres racontant des mésaventures du voyageur désargenté sont marqués par le registre quelque peu dramatique du narrateur autodiégétique, et par suite, le récit autobiographique se fait sur un mode romanesque et dramatique.

3) Voyage littéraire référentiel, refus de la description

Dans Lorely, des quatre opérations intertextuelles : citation, plagiat, allusion et référenc, c’est la dernière qui prédomine. De fréquentes références à un auteur ou à une œuvre permettent de ménager une description détaillée et d’éviter la redite d’un cliché. L’auteur fait souvent référence à Dumas, qui a publié ses Excursions sur les bords du
Rhin en 1841\textsuperscript{458}, et à Hugo, qui a publié en 1842 Le Rhin. L’itinéraire des deux voyages se superpose en partie à celui de Lorely. La référence à Dumas apparaît notamment par des allusions à ses impressions de voyage\textsuperscript{459}. Toutefois, les références nervaliennes sont toujours liées aux mémoires littéraires, qu’ils soient de lui-même ou d’autrui. Prenons un cas doublement référentiel qui se trouve dans le chapitre « Strasbourg »\textsuperscript{460} :

Alors on traverse la moitié de la ville, et l’on s’aperçoit à peine que son pavé de cailloux est plus rude et plus raboteux encore que l’inégal pavé du Mans, qui cahotait si durement la charrette du Roman comique. (III : 13)


Nerval ouvre le chapitre « Retour à Bruxelles » en se référant à Hoffmann ; de même « Het Rembrandt-feest », le dernier chapitre de Lorely, s’ouvre sur une référence à


\textsuperscript{459} À titre d’exemple, Nerval se réfère à Dumas en rapportant un incident lié à un manque d’argent : “En général, les impressions les plus déshabillées se taissent à cet endroit ; ces livres véridiques ressemblent aux romans de chivalerie, qui n’oseraient nous apprendre quel a été tel jour le gîte et le souper de leur héros, et si le linge du chevalier n’avait pas besoin de temps en temps d’être rafraîchi dans la rivière”. (III : 20)

\textsuperscript{460} La première parution dans Le Messager date du 2 octobre 1838 sous le titre « Variété / La ville de Strasbourg. / À M. B******* ». En revanche, Le Roman tragique, publié dans L’Artiste le 10 mars 1844, entre dans « À Alexandre Dumas » la lettre-préface des Filles du Feu en 1854.

Ô Érasme ! — dont je porte humblement le nom traduit du grec, — inspire-moi les termes choisis et nécessaires pour rendre l’impression que m’a causée Amsterdam au retour. Les lumières étincelaient comme les étoiles dorées dont parlent les ballades allemandes. Toi qui as fait l’éloge de la folie, tu comprendras le ravissement que j’ai éprouvé en voyant toute la ville en fête à la veille de l’érection officielle de la statue de Rembrandt. […] J’ai trouvé […] une femme qui représentait très sincèrement l’image de la Folie dont Holbein a orné tes pages savantes. (III : 212)

Parfois, le refus de la description conduit à substituer à celle-ci la référence. Ce rejet apparaît à plusieurs reprises dans le chapitre « Strasbourg ». Nerval, au lieu de décrire, met l’accent sur sa volonté d’éviter la répétition de discours antérieurs.

Je fais ici une tournée de flâneur et non des descriptions régulières. (III : 15) / Je me refuse donc à toute description de la cathédrale : chacun en connaît les gravures, et quant à moi, jamais un monument dont j’ai vu la gravure ne me surprend à voir ; mais ce que la gravure ne peut rendre, c’est la couleur étrange de cet édifice, bâti de cette pierre rouge et dure dont sont faites les plus belles maisons de l’Alsace. (III : 16) / Je ne vous dirai ni l’âge ni la taille de cette église, que vous trouverez dans tous les itinéraires possibles ; […] (III : 16) / Mais j’ai promis de ne point décrire, et je vais me replonger en liberté dans les rues tortueuses de la ville. (III : 17)

Nerval tente d’esquiver le poncif du discours du voyageur ou du guide de voyage, soit en associant le refus à la référence, soit en apportant quelques éléments de nouveaux. Ainsi, le refus de la description aboutit chez Nerval à une autre manière de décrire ou à trouver une autre façon de rejeter le voyage traditionnel fondé essentiellement sur la description, la chronologie géographique. Par conséquent, le refus de la description et le recours à de fréquentes références conduisent le mouvement narratif à l’ellipse et au sommaire.

Nerval omet à dessein la description de la ville de Manheim de nuit, sous prétexte de ne pas la doubler en se reportant à “une impression assez complète” (III : 38) donnée par son “illustre compagnon de voyage” (III : 38). De même, au lieu de décrire les églises de Liège, il se borne à renvoyer aux impressions de Daumas. Dans un certain sens, c’est pour Nerval une manière de rejeter le procédé de Dumas écrivain-touriste-historien dramatique. En revanche, dans le chapitre sur Francfort, Nerval fait référence explicitement au Rhin de Hugo461, afin d’éviter apparemment la redite : “Victor Hugo a tracé une peinture impérissable de cette ville si animée et si brillante. Je me garderai d’essayer le croquis en regard du tableau” (III : 53-54). Ainsi, les souvenirs de voyage

461 Il s’agit de « la lettre vingt-quatrième » — Francfort-sur-le-Mein.

183
nervaliens sont surtout caractérisés par les réminiscences littéraires, ils sont plus référentiels que personnels. En plus de l’économie narrative due au refus de la description, apparaît la quête d’un nouveau récit de voyage et des tentatives d’innovation en matière de techniques narratives.


La présentation de la kermesse à La Haye est décrit selon la « vision avec » au fur et à mesure que le narrateur s’approche de sa destination 464. Un événement inconnue se

---


463 Umberto Eco définit dans *Lector in fabula* (Grasset, 1985, p. 203) le *topos du faux inconnu* comme “en début de chapitre on nous présente un personnage très mystérieux et on nous révèle ensuite (surprise en général cousue de fil blanc) qu’il s’agissait d’un x déjà abondamment identifié et nommé dans les chapitres précédents”.

464 “La nuit était venue, j’ai suivi une rue très belle, voyant peu à peu étinceler le gaz des boutiques et de plus en plus s’augmenter la splendeur des étalages, jusqu’à la place du Marché. Arrivé là, je ne sais quelle animation extraordinaire, quels sons lointains de violons et de trompettes, entremêlés de coups de grosse caisse, me révélèrent l’existence d’un divertissement public. Une petite rue très propre, mais toute bordée de fruitiers, de marchands de tabac, de merciers et de pâtissiers, me conduisit sur la droite à une grande place plus silencieuse, entourée d’hôtels et de cafés. — Plus loin, il n’y avait pas à en douter, des théâtres en plein vent, illuminés de lampions et décorés d’affiches monstrueuses, trahissaient les plaisirs d’une fête foraine. J’entrai dans un café pour prendre des informations, puis, à travers le ramage néerlandais du garçon, je finis par comprendre que j’arrivais en pleine kermesse : — la kermesse de La Haye, qui n’a lieu qu’une fois par an !” (III : 203-204)

Parfois, un micro-récit se trouve à la place d’une description traditionnelle. Une légende ou une anecdote est insérée au cours du voyage. Le voyageur nervalien raconte l’histoire d’un peintre classique enthousiaste de Rubens et obsédé par la restauration. Ce récit inséré pallie à l’absence, dans la cathédrale d’Anvers, de deux Rubens qui sont en cours de restauration.

En résumé, Nerval s’efforce d’employer diverses techniques narratives dérivées du récit romanesque, si bien que *Lorely* est profondément un voyage littéraire.

4) Voyage artistique : voyageur fantaisiste

*Lorely*, sur le plan thématique, est centré sur des personnalités qui représentent leur ville. C’est un voyage à la fois littéraire et artistique⁴⁶⁶ ponctué de portraits d’écrivains et d’artistes : Goethe, Herder, Rubens, Rembrandt, etc. L’écriture du voyage dans

---

⁴⁶⁵ La présentation d’en-haut se trouve encore à Liège par la montée à la citadelle et à Bruxelles par « une vaste trouée » (III : 186) dans la rue Royale.

⁴⁶⁶ Nerval qualifie son voyage à Weimar d’« un voyage artistique » ou d’« une sorte de pèlerinage ». Voir III : 968.
Lorely ne s’appuie pas seulement sur des réminiscences littéraires, mais aussi sur des souvenirs de voyages antérieurs.

Nerval désigne, de manière quelque peu ironique, Dumas comme “un fidèle voyageur et un fidèle historien” (III : 41). Notons la répétition de l’adjectif fidèle qui implique une nuance en les deux occurrences. En revanche, le voyageur nervalien se reconnaît comme un voyageur fantaisiste bien plus à l’affût de l’événement inattendu ou de la découverte imprévue qu’intéressé par quelque fait pseudo-historique susceptible d’être transformé en intrigue dramatique. Ainsi, le voyageur nervalien est un voyageur excentrique qui s’abandonne au hasard dans l’espoir de rencontrer quelque chose d’exceptionnel, hors du cadre du guide de voyage. Il traverse “les villes en flâneur plutôt qu’en touriste, content de respirer l’air d’un lieu étranger”, de se mêler à la foule, “de hanter ses bals, ses tavernes et ses théâtres, et de rencontrer par hasard quelque église, quelque fontaine, quelque statue […] et qui souvent manque en effet sur le livret du voyageur”467 (III : 38).

Lorely se développe sous le signe de personnages célèbres : “Manheim est lié à l’assassinat de Kozebue et à la condamnation de Karl Sand, pareillement, Strasbourg est rattaché à Gutenberg, Mayence à Faust, et Francfort évoque Goethe, de même, Weimar, ainsi que Herder”468. De même, Érasme représente Rotterdam, Pierre le Grand Saardam, Laurent Coster Haarlem. Un artiste incarne éminemment une ville par rapport métonymique. Anvers est ville de Rubens, Amsterdam, ville de Rembrandt. Par contre, Goethe s’attache à la fois à Francfort, sa ville natale, et à Weimar, la ville où il a longtemps vécu. Parfois un genre de spectacle ou un monument représente une ville : Bruxelles, comme Manheim et La Haye, est marquée par le théâtre. Chaque ville a une

467 La mise en italique est de nous.
statue d’une personnalité représentantative : Goethe à Francfort, Herder à Weimar, Rubens à Anvers, Erasme à Rotterdam, Laurent Coster à Harlem, Rembrandt à Amsterdam. Ainsi, une ville se réduit à une personne célèbre, et l’Allemagne a trois peut-être : elle est “la terre de Goethe et de Schiller, le pays d’Hoffmann” (III : 14). L’artiste-inventeur est aussi représenté doublement par la légende de Faust et le mythe de Prométhée, mais ces derniers ne prennent sens que dans une œuvre transposée au théâtre ou à l’opéra.

En outre, le voyage nervalien se déroule à la recherche d’un spectacle, d’une représentation théâtrale, d’un bal, d’une fête foraine ou d’une kermesse. Le voyageur nervalien ne dit-il pas à Cologne ? : “J’ai un bonheur singulier pour me trouver dans les pays au moment des fêtes” (III : 180). Ainsi le voyage dans Lorely est double : c’est un pèlerinage à la recherche de figures littéraires et artistiques, et une tournée des fêtes populaires locales. La description de l’itinéraire, des paysages, des villes, des moeurs se réduit au repérage géographique par étape ou à une simple esquisse des monuments visités. Par conséquent, le tableau complet que donne le voyage traditionnel — itinéraire, paysage, monument, moeurs...— est transposé dans Lorely, au moyen des mouvements narratifs du sommaire et d’ellipsee469, en un petit tableau esquissé ou un portrait-croquis. Nerval présente une ville dans l’optique du spectacle. Par exemple, Manheim est une ville-théâtre tout comme Vienne. Chaque ville a son spectacle, son théâtre ou sa fête. Parallèlement au portrait d’une personnalité, la présentation d’une ville s’effectue en majeure partie à travers les fêtes populaires, les spectacles et les arts. Notons que le « voyageur enthousiaste » ne manque aucun bal populaire dans les villes qu’il visite.

469 Le refus de la description appelle le sommaire et l’ellipse. Considérons une brève remarque sur le musée de Bruxelles : ”Le musée s’est bien appauvri par la restitution des tableaux du prince d’Orange. Il offre encore quelques Rubens, quelques Van Dyck et un Jordaens célèbre. Tout cela a été décrit bien des fois” (III : 189).
Dans les clichés, Nerval tente de découvrir un côté nouveau. À Liège ville labyrinthique, le voyageur nervalien cherche à découvrir les endroits exceptionnels : “Dans toute la ville, les trois centres importants sont l’hôtel de ville, la cathédrale et le théâtre. Chacun de ces quartiers a, d’ordinaire, une physionomie spéciale ; mais dans les villes anciennes, il faut chercher d’abord la quartier où se tiennentnt les halles ; là est le noyau, l’alluvion de trois siècles, la population caractéristique” (III : 184). De même, Nerval découvre Weimar, ville labyrinthe, en errant à travers des lieux isolés qu’il trouve charmants et où il se laisse aller à la rêverie. Là encore, il ne manque pas le bal populaire, il visite de manière fantaisiste le quartier populaire à la recherche d’endroits curieux.

Les souvenirs de l’Orient ressurgissent sous forme de métaphore dans Lorely. Manheim, comme Mayence, a l’aspect d’une ville orientale. “L’Orient rayonne comme un mirage dans les perspectives ouvertes par les déplacements de l’auteur” dans les textes écrits après le voyage en Orient. L’image orientale apparaît comme ressouvenir involontaire au chapitre intitulé « La Kermesse de la Haye » :

Il y avait dans cette rue une centaine de maisons, très solidement établies, peintes, vernies et dorées, qui m’ont rappelé l’aspect des plus belles rues de Stamboul pendant les nuits de Ramazan. (III : 205)

Lorely est un récit de voyage singulier à divers points de vue. C’est d’abord le résultat de la recomposition des articles et de feuilletons publiés dans des revues. Portraits-croquis, micro-récits anecdotiques, petits tableaux esquissés se mêlent sans encombre au récit de voyage autobiographique. Tantôt la description, qui joue un rôle primordial dans le récit de voyage classique, est remplacé par l’esquisse ou la référence, tantôt elle se réduit à une simple métaphore par le biais du rapport métonymique. Des

---

cinqu types du mouvement narratif\textsuperscript{471} le sommaire et l’ellipse\textsuperscript{472} dominent. Il faut noter encore qu’un nouveau procédé est appliqué dans cet écriture du voyage, une forme de reportage journalistique s’appuyant sur l’instantané et le témoignage sur place. Cependant, \textit{Lorely} est un texte achevé qui conserve son unité, à la différence de \textit{La Bohème galante} et \textit{Les Faux Saulniers}, deux textes-matrices qui éclatent en plusieurs morceaux et finissent par se fondent dans un autre ensemble.


\textsuperscript{472} Le refus de la description est remplacé par le sommaire et l’ellipse. Considérons une brève remarque sur le musée de Bruxelles : “Le musée s’est bien appauvrie par la restitution des tableaux du prince d’Orange. Il offre encore quelques Rubens, quelques Van Dyck et un Jordaens célèbre. Tout cela a été décrit bien des fois” (III : 189).
Chapitre 2. Voyage excentrique

1. Métarécit hybride : Les Faux Saulniers

1) Récit excentrique et digression


Les Faux Saulniers, sous-titrés l’Histoire de l’abbé de Bucquoy, sont composés de trois récits principaux indépendants, entre lesquels il n’y a apparemment aucun lien direct sur le plan spatio-temporel. Le récit primaire met en scène un écrivain qui doit écrire un feuilleton sur l’abbé de Bucquoy, personnage excentrique et fugitif du temps de Louis XIV, exclu du pouvoir bien qu’aristocrate. Il expose surtout plusieurs facettes de l’atelier de feuilletonniste, de la préparation du feuilleton aux contraintes du genre et

473 Avant d’entamer l’« Histoire de Bucquoy », Nerval présente préalablement le sens historique de « faux saulniers » sous la rubrique « Réflexions ».
474 L’« Histoire de Bucquoy » est divisée en sept chapitres.
475 “Quel beau roman cependant on eût pu faire avec ces données ! L’abbé de Bucquoy et le capitaine sont des rôles de première force”. (II : 138-139)
à la censure officielle, en passant par la recherche de matériaux et les techniques narratives. Le récit primaire propose essentiellement un métadiscours sur l’écriture fictionnelle, à travers la mise scène d’un écrivain qui écrit un feuilleton. L’« Histoire d’Angélique » est intercalée au sein du récit primaire et remplace l’« Histoire de Bucquoy », histoire officielle, annoncé par le titre au début du feuilleton dans Le National. Enfin, l’« Histoire de Bucquoy » occupe la dernière partie des Faux Saulniers, constamment reportée sous prétexte de ne pas retrouver le livre indispensable à sa rédaction. De surcroît, le livre racontant l’« Histoire de Bucquoy » n’est pas seulement l’objet de quête du feuilletoniste, mais le sujet même du feuilleton. En dépit de cela, l’« Histoire de Bucquoy » occupe à peine un tiers des Faux Saulniers, de sorte que le récit préliminaire y tient une plus grande place que l’histoire officielle du feuilleton.

Le récit primaire est un récit de voyage du narrateur qui ressemble beaucoup à son auteur Gérard de Nerval. Sous prétexte de recherche d’un livre indispensable à l’écriture d’un feuilleton, le narrateur parcourt Paris et ses environs. Ne pouvant retrouver l’« Histoire de l’abbé de Bucquoy », il raconte d’abord ses pérégrinations à la recherche du livre en question, puis l’« Histoire d’Angélique ». En même temps, il remet sans cesse “à plus tard” l’« Histoire de Bucquoy », véritable sujet du feuilleton annoncé au lecteur. En outre, le narrateur intercale au milieu de son compte rendu de voyage une foule de micro-récits épisodiques, qui n’ont en apparence aucun lien avec son récit principal.

Une des difficultés les plus épineuses dans la lecture de ce texte résulte du bricolage ingénieux de différents intertextes hétéroclites et du mélange de plusieurs genres (récit de voyage, lettre, confession, portrait, conte, fable, vers, dialogue...). Il est avant tout

frappant que le texte soit largement constitué de multiples intertextes, dont la *Confession* d’Angélique pour l’« Histoire d’Angélique » et l’*Inquisition française* de Constantin de Renneville pour « l’Histoire de Bucquoy ». Le mouvement du récit ne cesse de s’interrompre et repartir, du fait de fréquentes digressions. Ainsi, le récit des *Faux Saulniers* prend une forme atypique, à tel point qu’il est difficile de le classer dans une certaine catégorie bien déterminée. Il est composé d’un récit de voyage du narrateur et de deux récits biographiques, l’« Histoire d’Angélique » et l’« Histoire de Bucquoy ».

Le récit de voyage du narrateur est une lettre au directeur du *National*, dans lequel son feuilleton va être publié ; elle contient des fragments autobiographiques qui retracent notamment son enfance dans le Valois. Excepté deux récits biographiques indépendants, nombre de micro-récits épisodiques s’installent sans contrainte au sein du récit de voyage sous le titre de fable, conte, anecdote et légende. L’hétérogénéité du récit tient aussi à la multiplicité des voix, aux nombreux personnages appartenant aux différentes époques. On entend les diverses voix qui se distinguent l’une de l’autre : voix du narrateur primaire, du lecteur, de Sylvain, d’Angélique, du bibliothécaire, du libraire, de l’abbé de Bucquoy, de Renneville, etc. De surcroît, des vers (chansons populaires), un projet de drame (« La mort de Rousseau ») et des dialogues sont greffés sur la prose. Le texte est régulièrement jalonné par le discours auctorial sous forme de digressions, commentaires, réflexions, observations. C’est un véritable creuset de récits où de nombreuses formes peuvent se mélanger et se conserver néanmoins en un

477 À cet égard, le *Voyage de Chapelle et Bachaumont* (1663), mérite d’être mentionné s’agissant de la forme hybride, car il est écrit sous la forme épistolaire, la prose et le vers sont mélangés, de même que *Les Faux Saulniers*.


ensemble disparate et indépendant. Ainsi, Nerval parvient à inventer une forme tout à fait nouvelle, sans précédent, par un bricolage vertigineux de plusieurs formes hétérogènes. Ce texte hétéroclite offre de multiples lectures. Autant de thèmes abordés, autant de formes adoptées. Les premières concernent : la censure, la bibliothèque, la librairie, l’imprimerie, la bibliophilie, l’édition, l’autorité arbitraire, le genre littéraire, la chanson populaire, la prison, etc.; les secondes : la lettre, le journal, le conte, la chanson, le dialogue, le commentaire, la réflexion, l’exposé, etc.

Récit excentrique, Les Faux Saulniers dérivent de manière immédiate des récits parodiques antérieurs, qui remontent à l’Histoire du roi de Bohème de Nodier, à Jacques le Fataliste de Diderot, à Tristram Shandy de Sterne, et ainsi de suite. Daniel Sangsue définit le caractère excentrique ce qui est “hors de toutes les règles de la composition et du style”. Le récit excentrique se caractérise par le refus des règles de l’écriture romanesque, la narration s’y développe en zigzag, et non pas en ligne droite. Anti-romanesque, il se compose principalement de digressions, notamment sous forme d’un récit enchâssé et d’un métadiscours auctorial.

La digression s’affiche par des marques spécifiques comme les parenthèses, la présentation explicite par des expressions courantes, soit par un tiers soit par l’autonomisation, par conséquent, “[...] son repérage n’est pas affaire de subtilité, mais d’évidence et de même d’un excès d’évidence”. Elle se démarque encore du discours auctorial. Aude Déruelle la définit “comme une séquence textuelle programmant un effet de longueur à la lecture, signalée par la présence d’un métadiscours (plus ou moins développé) jouant le rôle d’une cheville démarcative qui

480 Nous empruntons les idées concernant le récit excentrique sur Les Faux Saulniers au Récit excentrique de Daniel Sangue.
481 Daniel Sangsue, Le Récit excentrique, José Corti, p. 41.
souligne l’écart par rapport à la trame narrative". D’abord, la digression casse la linéarité de la narration, ce qui permet de mettre en relief, et en même temps de remettre en question, certains sujets évoqués dans le récit primaire. Ainsi, elle prend le contre-pied des rhétoriques propres à l’art romanesque à l’appui de ses effets d’écart et de longueur, voire parvient à revendiquer la liberté contre les contraintes du genre romanesque. Sur le plan des techniques narratives, la digression est liée à la modernité du récit par ses caractères discontinus, hétérogènes et fragmentaires.

L’intervention du narrateur est similaire à la parabase dans le théâtre classique, c’est-à-dire à l’intervention du dramaturge au moyen du chœur ou d’un messager qui fait une annonce ou un commentaire sur le déroulement de la pièce ou le contexte. L’action est interrompue pour laisser place à une réflexion de l’auteur. La parabase est réalisée par les apartés dans le théâtre classique, les apostrophes aux lecteurs dans le roman du XVIIIᵉ siècle, la voix off au cinéma. Elle foisonne dans le roman anti-romanesque, tels que dans Don Quichotte, Tristram Shandy, Jacques le Fataliste, etc.

Même en mettant la digression narrative à l’écart de l’enchâssement du récit, l’intervention du narrateur-auteur s’avère régulière dans Les Faux Saulniers. Le récit primaire ne progresse pas linéairement au fil des événements, il s’interrompt fréquemment et régulièrement pour laisser place à la digression, à tel point qu’elle envahit le texte, ne laisse au récit personnel du narrateur qu’une petite part, et qu’elle forme donc, d’une certaine façon, le fil conducteur de la narration. Ainsi, la technique narrative est similaire à celle de Tristram Shandy de Sterne : “[…] : deux mouvements inverses s’y combinent et s’y réconcilient quand on les croit prêts à se contrarier. Bref, mon ouvrage digresse, mais progresse aussi, et en même temps”.

484 Aude Déruelle, op. cit., p. 12.
485 Voir Pierre Schoentjes, Poétique de l’ironie, p. 60.
486 On appelle cet intervention du narrateur la « voix auctoriale » ou l’« intrusion d’auteur ».
487 Cité par Randa Sabry, Stratégies discursives, EHESS, 1992, p. 97.
Ainsi, le narrateur-auteur des *Faux Saulniers* ne cesse de repousser sa quête sous tel ou tel prétexte. Chaque fois qu'il remet à la suite l'« Histoire de Bucquoy », il prend un prétexte pour la reporter au suivant et propose un récit personnel exposant son travail d'écrivain-feuilletoniste. La digression s’appuie sur les promesses d’un récit annoncé comme dans *Jacques le Fataliste*, où Diderot reporte sans cesse l’histoire d’amour de Jacques tout en la promettant pour bientôt au lecteur. Ainsi, le report du récit annoncé devient un ressort narratif majeur des *Faux Saulniers*, si bien que le récit préliminaire prend de l’ampleur et joue un rôle plus important que le récit annoncé de l’« Histoire de Bucquoy ». Il y a deux catégories de digression : la digression narrative et la digression non narrative (réflexive). La première concerne l’insertion d’un épisode, d’une anecdote, d’un conte, d’une légende, d’une chanson ; et la seconde, celle d’un commentaire, d’une réflexion, d’une observation. La digression donne au récit un effet de discontinuité, de fragmentation, d’hétérogénéité textuelles. Au niveau du discours, elle apporte aussi la pluralité des voix, le récit devient donc polyphonique. Qui plus est, la polyphonie discursive conduit le récit à la dispersion des actes de langage et du sens du récit.

Les intertitres de certains chapitres relèvent explicitement de la digression, qui figure à son tour le mouvement alternatif d’interruption et de reprise. Comme Randa Sabry le remarque, le statut de la digression est en principe celui de l’accessoire : “[…] le contrepoids, la distraction, le retrait ou la saillie, petite œuvre dans l’œuvre, opuscule dans l’opus, la digression ne peut accéder au titre d’essentiel, ni par conséquent s’inscrire au titre de l’œuvre. Intercalaire et partielle, elle s’accommode parfaitement, en revanche, de l’intertitre”488. Certains intertitres des *Faux Saulniers* indiquent sans

---

équivoque la digression constituée de méta-discours : « Digression obligée »\footnote{489}, « Autre
digression forcée »\footnote{490}, « Interruption »\footnote{491}, « Commentaire »\footnote{492}, « Réflexions »\footnote{493} et
« Observations »\footnote{494}. Nombreux sont les motifs de l’intervention de l’auteur : attirer
l’attention du lecteur sur son récit annoncé, détourner la loi prohibitive, revendiquer la
liberté de l’écriture, justifier l’introduction d’un récit personnel et répondre au lecteur
par un mot.

La digression déroute l’attention du lecteur, qui erre à travers de nombreuses
interruptions de la narration et d’incessants report s à plus tard du récit promis au départ.
Les faux saulniers, de même que « le prétendu abbé de Bucquoy » sont insaisissables et
perpétuellement fuyants, portent un nom dont la signification est difficile à fixer : “—

\footnote{489} Le quatrième feuilleton, dont le premier chapitre s’intitule « Digression obligée », débute par
l’intervention du narrateur-auteur en insérant « l’histoire d’un phoque » : “Je crains vraiment de fatiguer
l’attention du public avec mes malheureuses pérégrinations à la recherche de l’abbé de Bucquoy.
Toutefois, les lecteurs de feuilletons ne doivent plus s’attendre à l’intérêt certain qui résultait naguère des
aventures attachantes, dues à la liberté qui nous était laissé de peindre des scènes d’amour.” (II : 21-22)

\footnote{490} Le cinquième feuilleton commence par un chapitre titré « Autre digression forcée » et le narrateur
intervient ainsi en laissant de côté son récit annoncé : “Je suis encore obligé de parler de moi-même et
non de l’abbé de Bucquoy.” (II : 28)

\footnote{491} Le narrateur-auteur introduit « Interruption. — Réponse à M. Auguste Bernard » dans le huitième
feuilleton : “Je lis dans \textit{La Presse} une nouvelle attaque bienveillante à laquelle je suis heureux de pouvoir
répondre \textit{en passant}, — pour me servir d’un mot de l’auteur”. (II : 47)

\footnote{492} Le narrateur-auteur insère son commentaire à propos des gendarmes au cours de la narration de
l’« Histoire d’Angélique » à la fin du neuvième feuilleton, et le dixième feuilleton débute par son
commentaire : “Avant de parler des grandes résolutions d’Angélique de Longueval, je demande la
permission de placer encore un mot. Ensuite, je n’interromperai plus que rarement le récit. Puisqu’il nous
est défendu de faire du \textit{roman} historique, […]”. (II : 60-61)

\footnote{493} « Réflexions » sont insérées au cours de la narration du récit d’Angélique. À l’inverse de sa
prétention, le narrateur interrompt encore sa narration de l’« Histoire d’Angélique » au douzième
feuilleton et justifie cette fois-ci sa digression : “Malgré les digressions qui sont naturelles à ma façon
d’écrire, — je n’abandonne jamais une idée, — et, quoi qu’on puisse penser, l’abbé de Bucquoy finira
par se retrouver...” (II : 72)

\footnote{494} Dans l’« Histoire de Bucquoy », le narrateur interrompt le récit de l’abbé de Bucquoy au chapitre
« III. Le capitaine Roland » et insère une lettre de lecteur, suivie d’une intervention du narrateur intitulée
« Observations » pour justifier son feuilleton contre l’amendement Riancay : “L’auteur de ce feuilleton
historique, — et véridique autant que possible, croit devoir s’arrêter ici pour réfléchir ”. (II : 135)
Les faux saulniers ne pouvaient pas être de vrais saulniers. Les mémoires du temps orthographient ainsi leur nom : fauxçonniers” (II : 119). Le centre d’intérêt se déplace vers le problème de l’ambiguïté entre le vrai et le faux. Ainsi, Nerval disperse le sens du récit tant sur le plan du contenu que sur celui de la forme. Une fois fixé, le sens découvert perdrait de son poids ou bien serait immédiatement disséminé. Par suite, la quête doit être toujours recommencée tant par l’auteur que par le lecteur. Les continuelles recherches sur l’abbé de Bucquoy « excentrique et éternellement fugitif », sont une métaphore d’incessantes recherches d’une nouvelle forme ou d’un « livre infaisable » à venir. Le récit n’est pas achevé par l’auteur, mais laissé ouvert à la participation du lecteur.

En revanche, la digression narrative est constituée d’une foule de « micro-récits »495. Ainsi, le mouvement du récit excentrique est jalonné d’interruption, de suspens et de reprises, dessinant une ligne courbe. Le récit digresse et progresse au fur et à mesure que le narrateur se déplace à la recherche de l’« Histoire de Bucquoy ».

Dès le premier feuilleton, le narrateur fait une digression dans la lettre « Au Directeur du National » à propos des abus de la Bibliothèque nationale et de l’histoire de la bibliothèque d’Alexandrie :

Pardonnez-moi ces digressions, — et je vous tiendrai au courant du voyage que j’entreprends à la recherche de l’abbé de Bucquoy. — Ce personnage excentrique et éternellement fugitif ne peut échapper toujours à une investigation rigoureuse496. (II : 9-10)

Ce paragraphe, situé à la fin du premier feuilleton, ne justifie pas seulement l’intervention de l’auteur par la digression, mais promet aussi le récit des aventures de l’abbé de Bucquoy. On notera encore que le déplacement est contradictoire, à la fois

495 Le micro-récit apparaît sous le titre d’histoire, fable, épisode, anecdote, etc. Nous en parlerons en détail dans la section de « Micro-récits en abyme ».
496 La mise en italique est de nous.
centripète et centrifuge, signalé par une investigation qualifiée de « rigoureuse » à propos d’un personnage dit « éternellement fugitif ».


Alors qu’elle est promise au début du feuilleton, l’« Histoire de Bucquoy » est constamment reportée à plus tard. Cependant, le narrateur en fait régulièrement revenir l’annonce, pour que le lecteur ne perde pas de vue. Ainsi, il interrompt le récit de son voyage au Valois pour repêcher l’abbé de Bucquoy disparu de la scène. Il compare la construction de son feuilleton à celle d’une symphonie, dans laquelle le leitmotiv réapparaît à plusieurs reprises. Son voyage au Valois et dans les environs est justifié par la mise en scène exacte et descriptive des aventures d’Angélique et de l’abbé de Bucquoy. Nerval module ainsi son récit sur le motif principal dans le quinzième feuilleton, qui est une lettre présumée écrite à La Chapelle-en-Serval 497 le 20 novembre :

497 Comme Jacques Bony l’a remarqué dans la note 1 de la page 93, il s’agit d’un “itinéraire bien étrange pour se rendre de Châalis à Ermenonville, La Chapelle-en-Serval se trouvant 12 km à l’ouest de l’un et de l’autre...” (II : 1352)
De même qu’il est bon dans une symphonie même pastorale de faire revenir de temps en temps le motif principal, gracieux, tendre ou terrible, pour enfin le faire tonner au finale avec la tempête graduée de tous les instruments, — je crois utile de vous parler encore de l’abbé de Bucquoy, sans m’interrompre dans la course que je fais en ce moment vers le château de ses pères, avec cette intention de mise en scène exact et descriptive sans laquelle ses aventures n’auraient qu’un faible intérêt. (II : 93)

Comme la mise en scène de l’histoire précède son récit, Nerval présente au préalable la biographie de l’abbé de Bucquoy ainsi que celle d’Angélique avant de narrer leurs aventures. L’annonce répétitive de l’« Histoire de Bucquoy » justifie également le report de sa narration à plus tard. La possession du livre recherché signifie la fin de l’histoire dans Angélique, la première nouvelle des Filles du Feu (1854), version contractée des Faux Saulniers. Cependant, à la fin d’Angélique l’auteur renvoie l’« Histoire de Bucquoy » aux Illuminés dans lesquels elle est reprise. Il s’agit d’une digression prolongée qui informe le lecteur de la fin du récit des Faux Saulniers, c’est-à-dire de l’accomplissement du feuilleton : elle contient le dernier commentaire de l’auteur :

L’auteur de ce feuilleton historique ayant terminé son travail, sur une biographie qu’il a cru utile à l’histoire du pays, n’a plus qu’à prier la Bibliothèque nationale de vouloir bien accepter l’Histoire de l’abbé de Bucquoy, qui manque à sa collection, ainsi que le volume qui contient la relation des guerres du comte de Bucquoy, son oncle, en Bohême. Ce dernier ouvrage a moins de valeur que l’autre, qui ne se recommande, du reste, que par sa rareté. (II : 169)

Le dixhuitième feuilleton, « À M. le directeur du National », est une digression en forme de lettre signée du nom de l’auteur Gérard de Nerval. Ce dernier y éclaire par l’analepsé paraleptique la suspension de son feuilleton pendant dix jours, du fait qu’il n’a pas retrouvé l’« Histoire de Bucquoy ». En même temps, la vente du livre est à

498 Nerval résume la vie de l’abbé d’après la biographie Michaud. Voir II : 94.
nouveau reportée du 20 novembre au 30 novembre\textsuperscript{499}, ce qui signifie que le récit annoncé est encore remis à plus tard.

Le narrateur imite la généalogie du récit parodique du chapitre « Objection » de l’\textit{Histoire du roi de Bohème} de Nodier, dans « Réflexions »\textsuperscript{500}, situées entre le compte rendu du voyage au Valois et le début de l’« Histoire de Bucquoy » :

« Et puis... (C’est ainsi que Diderot commençait un conte, me dira-t-on.)
— Allez toujours !
— Vous avez imité Diderot lui-même.
— Qui avait imité Sterne...
— Lequel avait imité Swift...
Qui avait imité Rabelais...
Lequel avait imité Merlin Coccaïe...
Qui avait imité Pétrone...
Lequel avait imité Lucien. Et Lucien en avait imité bien d’autres...
[...]
Mais Ulysse a fini par retrouver Ithaque.
— Et j’ai retrouvé l’abbé de Bucquoy.
— Parlez-en.
— Je ne fais pas autre chose depuis un mois. » (II : 118)

Le narrateur prend appui sur une énumération ostentatoire des auteurs reconnus comme anti-romanesques pour justifier son récit excentrique. Ainsi, l’origine du récit excentrique peut remonter de Diderot, son modèle immédiat, jusqu’à Homère. Le dialogue est explicitement renvoyé à son tour à Diderot. La répétition de la même formule produit ainsi humour et ironie par suite de l’hypertrophie de l’imitation. En

\textsuperscript{499} C’est la deuxième remise de vente, après la première du 11 novembre au 20 novembre.

\textsuperscript{500} Une autre imitation du début de \textit{Jacques le Fataliste} réapparaît sous forme d’une intervention du narrateur au premier chapitre de l’« Histoire de l’abbé de Bucquoy » :

“D’où venait-il ?...
On ne le sait pas trop...
Où allait-il ?... Nous le verrons plus tard...” (II : 122).

La même formule de l’interrogation-réponse suspendue apparaît également lors de la présentation d’Adoniram dans l’« Histoire de la reine du matin », voir II : 672.
effet, Nodier aborde la question du plagiat (ou de la parodie) dans *Questions de littérature légale* (1812), en parlant de la difficulté de remonter à l’origine des plagiats, à partir de son *Histoire du roi de Bohême* qui est le plagiat de *Tristram Shandy* de Sterne, qui est un plagiat de *Swift* et ainsi de suite. Notons encore que le récit de *Jacques le Fataliste* est marqué par l’excès de dialogue et de digression. Il s’agit ici d’une manière arbitraire du narrateur-auteur pour prouver la légitimité de son récit excentrique par une simple énumération des auteurs excentriques. C’est le brouillage des sources fait pour détourner l’oppression équivoque des autorités. Il faut tomber d’abord dans un cercle vicieux pour en sortir par la suite.

2) **Micro-récits en abyme**

Le récit primaire entretient sur le plan thématique une relation analogique avec ses récits intercalés dans *Les Faux Saulniers*. Chaque récit inséré réfléchit un thème du récit primaire par la mise en abyme. Ainsi, le récit du narrateur et ses récits insérés se partagent le sujet, même si leurs histoires ne semblent avoir aucun lien immédiat entre elles sur le plan spatio-temporel : la révolte contre l’autorité, l’évasion, l’arrestation arbitraire, la censure, la quête du Livre, etc. À titre d’exemple, l’anecdote de l’arrestation arbitraire d’un archéologue *suspect* annonce, par la mise en abyme, les détentions arbitraires de l’abbé de Bucquoy.

Aux trois récits principaux relevés plus haut dans *Les Faux Saulniers* s’ajoutent nombre de micro-récits (fables, anecdotes, histoires, légendes, chansons…). L’insertion des micro-récits au sein du récit primaire est un procédé très courant, surtout dans le

---

récit de voyage humoristique\textsuperscript{503} marqué par la digression. Les micro-récits insérés forment de manière générale des digressions relativement brèves et mettent en valeur trois récits principaux, en sorte que les interventions du narrateur-auteur extradiégétique se multiplient dans l’univers diégétique. Par suite, le récit primaire s’interrompt régulièrement par l’insertion de micro-récits ; ces digressions narratives se distinguent des digressions non narratives que sont les interventions directes du narrateur auctorial (commentaires, observations et réflexions).

Nerval intercale d’abord un rapport de police de 1709, l’année où l’abbé de Bucquoy s’évade de la Bastille, pour mettre en scène l’« Affaire Le Pileur », drame familial effrayant, qui sert de toile de fonds à l’« Histoire de Bucquoy » mais n’a aucun lien avec l’abbé de Bucquoy. Suit « La sonnette enchantée », récit fantastique, qui raconte une histoire de revenants liés à des bibliothécaires et conservateurs de l’Arsenal, qui supplée la visite, sous prétexte d’un souvenir lié à cette histoire, le narrateur néglige délibérément de se rendre en ce lieu, pour des raisons d’autant moins convaincantes que la bibliothèque possède le livre qu’il cherche. C’est une stratégie inventée par le narrateur pour ne pas retrouver immédiatement l’« Histoire de Bucquoy » et pour prolonger son feuilleton le plus longtemps possible\textsuperscript{504}.

Puis apparaît l’anecdote du « canari »\textsuperscript{505}, dans laquelle une vieille dame essaie en vain de vendre à un oiselier un canari avec sa cage. L’anecdote du « phoque parlant » se passe à la foire de Versailles et illustre la passion de cet animal pour sa maîtresse. À travers ce récit, l’auteur cherche la possibilité d’écrire un feuilleton dénué de passion, un élément indispensable au roman. « Les masques d’Arlequin », récit personnel de

\textsuperscript{503} Sur le voyage humoristique, voir « voyageur humoristique et touriste » de notre thèse.

\textsuperscript{504} Par une pure coïncidence la vente de l’\textit{Histoire de l’abbé de Bucquoy} sera également remise à deux reprises du 11 novembre au 20 novembre et finalement au 30 novembre.

\textsuperscript{505} Le narrateur n’a pu faire acheter au oiselier le canari d’une dame désargentée, parce qu’il avait déjà dépensé l’argent aux achats de la relation des guerres du comte de Bucquoy, l’oncle de l’abbé de Bucquoy, en Bohême, comme à Francfort il n’avait pu acheter l’\textit{Histoire de l’abbé de Bucquoy} par suite de l’achat précédent de quelques livres.
l’auteur, rapportent des mésaventures liées à la censure et aux accessoires lors de la première représentation de sa pièce de théâtre Léo Burckart. La fable de « la découverte de l’imprimerie » est suivie de celle d’« une fable d’un tyran de Sparte, concepteur de typographie » qui essaie d’imprimer le mot Nikh (victoire). « La Mort de Rousseau » est un projet de théâtre en cinq scènes, attribué à Sylvain compagnon de route du narrateur. Et se succèdent encore « deux bibliophiles maniaques », « le bibliophile de février 1848 », « un archéologue suspect » et « un vendeur d’orviétan », précédée par « Le Pouvoir des fables », fable de La Fontaine.

Les récits anecdotiques, intercalés comme digressions, ont pour thème soit le livre – bibliothèque, bibliothécaire, bibliophile, librairie, archive –, soit le pouvoir arbitraire – arrestation, emprisonnement, contrôle d’identité, censure. Les récits relatifs au bibliophile sont les plus présents de nombreux micro-récits anecdotiques, ce qui n’est pas indifférent au sujet du feuilleton qu’est la quête du Livre.

Dans « deux bibliophiles maniaques », un bibliophile désire posséder l’Anancréon in-16 d’un ami bibliophile pour compléter sa collection des poètes grecs. Il propose à son ami contre l’Anancréon in-16 son “Voyage de Polyphile en italien, édition princeps des Aldes, avec les gravures de Bellin” (II : 113) et son “Roman de la Rose, grandes marges, avec des annotations de Marguerite de Valois” (II : 113). Mais l’ami ne cède le livre à aucun prix, pas même pour une somme importante. Excédé, le premier lui déclare finalement : “— Eh bien ! j’aurai le livre à ta vente” (II : 113). Cette anecdote suggère les difficultés que rencontre le feuilletoniste à se procurer l’« Histoire de Bucquoy ». L’auteur, comme le bibliophile ci-dessus, n’obtient finalement le livre qu’il désire qu’en l’achetant lors d’une vente aux enchères, après une longue recherche sans résultat. De surcroît, par suite du report de la vente prévue, son feuilleton sera suspendu dix jours, mais cette suspension est aussi une prolongation, un délai survie de son feuilleton.
Une anecdote se déroulant pendant la Révolution de Février 1848, mettant en scène un bibliophile fou du Perceforest, édition unique du XVIᵉ siècle, est racontée par un autre bibliophile. Elle rappelle la dernière nouvelle de Charles Nodier, Franciscus Columna dont le récit primaire raconte la quête d’une édition originale d’Hypnerotomachia Poliphili par deux bibliophiles maniaques. La fable de la découverte de l’imprimerie ne réfère pas seulement à plusieurs versions de l’invention, mais encore à la création du livre. Tout compte fait, les micro-récits ont pour fonction de mettre en abyme le sujet du récit primaire, puisqu’ils convergent vers le sujet de la création du Livre.

Nerval insère « Le phoque parlant » pour parler de la définition juridique du feuilleton-roman. Le roman est défini comme peinture de l’amour par les autorités, et le feuilletonniste doit donc éviter la description de la passion. Le narrateur, en tant que scripteur, fait semblant de rapporter purement et simplement un dialogue entre la directrice d’un cirque forain et une dame versaillaise pour raconter la mort d’un phoque qui était présent l’année dernière. Pour cette raison, il parle d’amour, alors qu’il devrait éviter ce thème :

Qu’arriverait-il cependant si l’on saisissait ce feuilleton pour avoir parlé un instant de l’amour d’un phoque pour sa maîtresse : heureusement je n’ai fait qu’effleurer le sujet. (II : 26)

On aperçoit un ton ironique de ce genre du discours ambivalent, qui signale, d’un côté, un danger éventuel, de l’autre, un moyen d’y échapper. Il s’agit bien d’une stratégie pour ne pas tomber dans le piège d’une décision arbitraire des autorités et neutraliser l’adversaire. Le narrateur-auteur remet en question le feuilleton en tant que genre, et brouille la distinction entre le feuilleton et d’autres formes littéraires : la critique, le voyage, les études historiques et le feuilleton-roman. La définition juridique du feuilleton-roman est défini d’une manière équivoque par les autorités, l’application de la loi sur la presse l’est aussi. Face à la définition ambiguë, le narrateur justifie à son
tour son écriture équivoque par le brouillage des distinctions des genres et du vrai et du faux pour dérouter son adversaire.

Parmi divers micro-récits, la chanson populaire est le récit en abyme par excellence qui résume et représente un sujet du récit primaire. Par exemple, le narrateur arrive à retracer des histoires locales par des vers de l’époque de Louis XIV qui chante la guerre en Hollande\textsuperscript{506} et une chanson des “Moines rouges qui habitaient primitivement Châalis” (II : 108), liés aux Templiers qui ont été vaincus et brûlés par une entente secrète entre le roi et le pape. La chanson populaire \textit{Le roi Loys} que Sylvain chante représente bien le caractère rebelle d’Angélique. “La fille du duc Loys choisissant Lautrec pour cavalier” (II : 75), se laisse enfermer dans une tour par son père plutôt que de renoncer à son amour. Cette chanson se lie ainsi à l’« Histoire d’Angélique » par le non-conformisme et la résolution d’une jeune fille noble face à l’adversité que subit l’amour. L’un réfléchit l’autre sur le plan thématique, de sorte que \textit{Le Roi Loys} met en abyme l’« Histoire d’Angélique ». De même, celle-ci se fait à son tour un récit-modèle qui reflèterait les autres : “— Je n’aurais voulu peindre qu’une de ces familles provinciales qui forment dans l’unité historique d’une nation une individualité collective curieuse à étudier, comme jetant des reflets de clarté sur les autres” (II : 83).

La chanson chantée, la légende et l’histoire racontées, et les vers récités par Sylvain d’originaire valoise évoquent de manière spéculaire des événements du passé régional. Le déclenchement des souvenirs passe toujours par l’interprétation de la tradition populaire par un personnage solidement enraciné dans sa région d’origine et qui en garde bien la mémoire, comme Sylvain, Sylvie et Célénie.

Le narrateur interrompt régulièrement sa narration pour introduire des micro-récits anecdotiques, – non compris, bien entendu, l’« Histoire d’Angélique » et l’« Histoire de Bucquoy ». À part « La Mort de Rousseau », lue par Sylvain au narrateur, et les anecdotes racontées par Renneville à l’abbé de Bucquoy, le niveau narratif des micro-\textsuperscript{506} “C’était un cavalier / Qui revenait de Flandre...” (II : 108)
récits correspondent au récit pseudo-diégétique\textsuperscript{507}. Par exemple, « la mort du phoque précédent » (II : 26) est l’histoire d’un phoque mort de chagrin à la suite du mariage de sa dresseuse, racontée par la directrice d’un cirque forain, mais rapportée par le narrateur. Il n’y a ni changement de niveau narratif ni changement de narrateur dans l’enchâssement d’un micro-récit pseudo-diégétique, puisque le narrateur nervalien ne laisse pas, à quelques exceptions près, la parole à d’autres personnages dans \textit{Les Faux Saulniers}.

Les micro-récits sont soit des récits de témoins au narrateur, soit des ouï-dire, soit des récits autobiographiques du narrateur lui-même, si bien qu’ils n’ont pas à première vue de rapport direct avec le récit primaire qui rapporte la recherche de l’« Histoire de Bucquoy » par le narrateur, ni de rapport immédiat entre eux, sinon au niveau du sujet. Malgré cela, les récits enchâssés ont sur le plan thématique un rapport analogique avec le récit primaire, la preuve en est que le thème de quête du Livre est largement dominant. Ainsi se multiplient les anecdotes concernant les bibliothèques, les bibliothécaires, les bibliophiles, l’imprimerie, la vente des livres... La multiplication des micro-récits fait oublier parfois le fil conducteur du récit primaire ; cependant les micro-récits, disséminés autour du récit primaire comme ses satellites, en font ressortir le sujet, comme des épices relèvent le goût d’un met.

\textbf{3) Écriture oppositionnelle\textsuperscript{508}}

Ce récit hybride naît paradoxalement de l’impossibilité d’écrire le récit romanesque, ce qui donne à l’auteur de créer un feuilleton original, “cet insaisissable moucheron issu de l’amendement Riancey” (II : 86). Alors que la nouvelle loi sur la presse défendait de

\textsuperscript{507} Selon Gérard Genette, le récit pseudo-diégétique est “un récit second en son principe, mais immédiatement ramené au niveau premier et pris en charge, quelle qu’en soit la source, par le héros-narrateur”. Gérard Genette, \textit{Figure III}, p. 249.

publier un récit romanesque dans un journal, Nerval devrait inventer une formule astucieuse pour faire paraître son feuilleton en contournant l’interdit. Pour ce faire, il prétend en premier lieu choisir le genre historique, et non pas le roman ; puis il lui faut chercher un document authentique sur lequel il doit appuyer son feuilleton. Enfin, à défaut de trouver le livre nécessaire, il n’a d’autre choix que de raconter ses pérégrinations à la recherche de l’« Histoire de Bucquoy », et de narrer à sa place l’« Histoire d’Angélique », basée sur des documents trouvés aux Archives nationales et à la bibliothèque de Compiègne. L’écriture des *Faux Saulniers* est ainsi fondée sur la substitution.

L’impossibilité d’écrire un récit romanesque amène aussi le feuilletoniste à se mettre en scène lui-même et à raconter sa vie privée d’écrivain. Nerval explique ironiquement son procédé métatextuel, expose le métier de feuilletoniste :

> Il nous a semblé curieux néanmoins de démonter la machine que nous n’avons pu donner entière, d’en montrer les ressorts et les rouages — l’anatomie si l’on veut. Quelquefois, on prend plaisir à visiter les coulisses, les foyers et les *trucs* d’un théâtre…Les secrets de la composition d’un roman historique prémédité et devenu impossible viennent d’apparaître à tous les yeux ! (II : 141)

Le but (ou le prétexte) du voyage du narrateur est la recherche de l’« Histoire de Bucquoy », livre qu’il a feuilleté à Francfort, mais qu’il n’a pas acheté, comptant le retrouver à Paris, et qui s’avère introuvable dans les bibliothèques publiques et dans les librairies anciennes. Le livre de sa quête doit être à la fois le sujet et l’objet du feuilleton annoncé au lecteur du *National* : « l’Abbé de Bucquoy ». Mais ce roman-feuilleton doit être absolument *historique*509, non pas romanesque, pour ne pas tomber sous le coup de

---

l’amendement Riancey\textsuperscript{510}, qui frappe d’une taxe les roman-feuilletons. Traitant un sujet d’actualité, Nerval aborde les problèmes liés aux contraintes littéraires et politiques : l’interdiction du roman-feuilleton, la propriété littéraire, la censure, le contrôle d’identité, la mauvaise organisation des bibliothèques publiques, les arrestations arbitraires, etc. À titre d’exemple, il met en scène les mésaventures qu’il a connues lors de la première représentation de \textit{Léo Burckart} en 1839, de la censure du manuscrit de sa pièce aux incidents survenus aux accessoires des seize masques destinés à la scène du tribunal secret au quatrième acte. Ce faisant, il actualise notamment les difficultés de la vie d’écrivain et divers composantes du monde dramatique.

Le narrateur, dépeignant la situation précaire de l’écrivain en 1850 sous le régime autoritaire du prince-président Louis-Napoléon, avertit les romanciers du risque qu’ils courent, si on applique l’amendement Riancey qui menacerait « leurs moyens d’existence » :

À mon retour à Paris\textsuperscript{511}, je trouvai la littérature dans un état de terreur inexprimable. Par suite de l’amendement Riancey à la loi sur la presse, il était défendu aux journaux d’insérer ce que l’assemblée s’est plu à appeler le \textit{feuilleton-roman}\textsuperscript{512}. J’ai vu bien des écrivains, étrangers à toute couleur politique, désespérés de cette résolution qui les frappait cruellement dans leurs moyens d’existence. (II : 5)

Il faut noter qu’à l’égard du terme \textit{feuilleton-roman} employé par l’assemblée, Nerval renverse astucieusement l’ordre de deux mots « bizarrement accouplés », et adopte la

\textsuperscript{510} Il s’agit de l’article 14 de la loi du 16 juillet 1850 : “« Tout roman-feuilleton publié dans un journal ou dans son supplément sera soumis à un timbre d’un centime par numéro ». Cet article, proposé par M. de Riancey, [...], avait évidemment un caractère prohibitif et visait à contraindre les journaux de renoncer à ce genre de publication.” (II : 1314) (« Notice de Jacques Bony »)

\textsuperscript{511} Dans \textit{Angélique} publiée dans \textit{Les Filles du Feu} (1854), l’année est précisée en 1851 non 1850 l’année où Nerval publie \textit{Les Faux Saulniers} en feuilleton.

\textsuperscript{512} La mise en italique est de nous.
forme roman-feuilleton en soulignant par un détail infime la vérité historique de l’existence de son héros :

Le comte de Buquoy ou de Bucquoy, sur lequel je n’avais que des données vagues ou contestables prend, grâce à cette pièce, une existence historique certaine. Aucun tribunal n’a plus le droit de le classer parmi les héros du roman-feuilleton513. (II : 12)

Le narrateur-auteur réagit d’une façon ironique, dans une situation où le roman-feuilleton est interdit par une loi à la fois ambiguë et arbitraire. Dans le cas où l’on en donnerait une large interprétation, il encourrait une amende. En conséquence, il invente une méthode non moins originale susceptible de déjouer les plans de son adversaire. Il s’agit d’écrire un feuilleton d’une manière paradoxale comme si l’on ne faisait pas un roman-feuilleton. Nerval cherche d’abord la définition juridique du feuilleton-roman pour échapper aux griffes surnoises de l’autorité. À la question de “ce qui distingue le feuilleton de critique, de voyages ou d’études historiques, du feuilleton-roman” (II : 27), un substitut provincial répond ainsi : “Ce qui constitue le feuilleton-roman, c’est la peinture de l’amour. Le mot roman vient de romance. Tirez la conclusion” (II : 27). Insatisfait de cette réponse arbitraire et erronée, le narrateur décide d’aller demander au substitut du Palais de Justice, “officiel chargé des questions relatives aux journaux” (II : 27), de lever l’ambiguïté du terme. Le substitut répond que le parquet n’apprécie pas les délits relatifs au roman-feuilleton514, mais que c’est la direction du Timbre qui décide si un feuilleton mérite ou non le titre de roman. Il lui faut alors consulter la direction du Timbre. La définition du terme comme la compétence pour juger les délits concernés demeurent ambigüës. Face à l’équivoque des autorités, le narrateur tente d’esquiver la loi ambigüe en prenant l’impossibilité d’écrire le roman-feuilleton comme sujet de son feuilleton. Il réussit de cette manière à sortir d’un cercle infernal au moyen d’un détour

513 La mise en italique est de nous.
514 Le substitut officiel utilise le roman-feuilleton à l’inverse d’un substitut provincial qui dit le feuilleton-roman.

La recherche d’un livre intitulé l’« Abbé de Bucquoy » ou d’informations sur le héros l’abbé de Bucquoy amène le narrateur à parcourir à Paris et ses alentours. Elle n’aboutit pas d’emblée au but, parce que le feuilleton repose justement sur le principe d’un continuel report de la quête sous maints prétextes successifs. Les pérégrinations du narrateur constituent le contenu du feuilleton à la place de l’« Histoire de Bucquoy », et offrent un prétexte pour en remettre à plus tard la publication. Entre temps, le narrateur trouve aux Archives nationales le manuscrit autographe de la confession

515 Pour cela, le narrateur arrive à exagérer sa sincérité jusqu’au point d’éclairer les relations entre les d’Estrées et les Longueval : “Je n’invente rien” (II : 97).

516 Le titre et le rôle s’identifient quasiment à la suite de la confusion d’identité. On sait que l’attitude envers ses héros Angélique et l’abbé de Bucquoy est quasi affective. La quête de l’« Histoire de Bucquoy » n’est autre que la quête de l’abbé de Bucquoy. En revanche, la désignation de son héroïne est toujours « la belle Angélique » comme si le narrateur était amoureux d’elle.

517 La fermeture des bibliothèques à la suite de vacances, le conservateur qui n’est pas de semaine, la mise en catalogue incomplète ou inachevée et la remise de la vente, tout cela concourt à reporter la quête de l’« Histoire de Bucquoy » et donc à prolonger le feuilleton « l’Abbé de Bucquoy ».

518 “Les Archives possèdent sur cette famille une histoire charmante d’amour que je puis vous adresser sans crainte, — puisqu’elle est complètement historique.” (II : 39)
d’Angélique de Longueval. L’« Histoire d’Angélique » prend à son tour la place de l’« Histoire de Bucquoy ». Ainsi, le feuilleton s’installe, dans une certaine précarité, sur le prétexte (ou le détour) et le paradoxe, ou sur la substitution multiple du récit par des micro-récits. Dans cette perspective, la digression est un moyen de détournement des contraintes littéraires et politiques, quand ce procédé narratif constitue de manière ironique l’écriture oppositionnelle.

Dans sa transcription de l’« Histoire d’Angélique », Nerval remanie, transforme, amalgame, voire déforme et supprime le texte original tout en assurant que l’histoire est vraie et vérifiable, à la différence de sa prétention d’imprimer “le livre tel qu’il est” (II : 18) comme le ferait un copiste. Par ailleurs, il fait un voyage au Valois sous prétexte de décrire le fond du tableau pour un récit historique.

Le narrateur semble chercher plus sérieusement des prétextes à remettre à plus tard l’« Histoire de Bucquoy », que le livre dont il a besoin pour la conter. Ainsi, il néglige de visiter, sans justification claire, la bibliothèque de l’Arsenal qui semble en posséder un exemplaire, et il prend prétexte d’un souvenir lié à un récit fantastique, « La sonnette enchantée ». Renonçant de manière excentrique à visiter l’Arsenal, il va chez les libraires spécialisés : France, Merlin et Techener. Mais il ne suit pas non plus le conseil de France, qui lui a dit : « Je connais bien le livre ; je l’ai eu dans les mains dix fois...Vous pouvez le trouver par hasard sur les quais : je l’y ai trouvé pour dix sous. » (II : 20). C’est une autre négligence délibérée comme s’il ne voulait pas au fond...

---


521 “Vous me pardonnerez ensuite de copier simplement certains passages du manuscrit que j’ai trouvé aux Archives, et que j’ai complétés par d’autres recherches. Brisé depuis quinze ans au style rapide des journaux, je mets plus de temps à copier intelligemment et à choisir, — qu’à imaginer.” (II : 61)
retrouver le livre en question. Il se rend aux Archives nationales, sans résultat. En contrepartie, il y découvre par hasard le manuscrit de la *Confession* d’Angélique, laquelle sert désormais de substitut de l’« Histoire de Bucquoy ». Son investigation s’élargit jusqu’à Compiègne et Soissons, mais l’« Histoire de Bucquoy » reste toujours introuvable. Enfin, le narrateur compte sur la vente aux enchères « Motteley ».

Le narrateur-auteur tente avec acharnement de trouver un indice, même infime, prouvant l’existence historique de son héro dans le dossier des « rapports de police de l’année 1709 ». Il met en scène l’« Affaire Le Pileur », un drame effrayant aux terribles scènes de crime, qui n’a apparemment aucun lien avec l’« Histoire de Bucquoy », sous prétexte de décrire purement et simplement les moeurs de la même époque où “se déroulera la vie de l’abbé fugitif” (II : 14) et de “découper des silhouettes historiques pour le fond du tableau” (II : 17). Il tente de prouver l’existence historique de l’abbé de Bucquoy par un document trivial rapportant un horrible drame familial. Il détourne d’une façon ingénieuse les règles du régime despotique sous Louis-Napoléon en disant de l’abbé de Bucquoy qu’“aucun tribunal n’a plus de droit de le classer parmi les héros du roman-feuilleton” (II : 12), parce que le document qui mentionne “le prétendu comte de l’abbé de Bucquoy” (II : 12) existe matériellement dans les « rapports de police de l’année 1709 ».

Pour l’auteur, contourner l’amendement Riancey par une voie oblique, c’est justifier sa façon de faire un feuilleton dans un domaine non interdit. De même, l’impossibilité de faire du *roman* historique amène le narrateur, “— en dehors du récit matériellement vrai” (II : 61) et “en dehors de toute prévision de l’amendement Riancey” (II : 140), aux descriptions locales, aux sentiments de l’époque et à l’analyse des caractères, pour l’écriture desquels il effectue une visite du site concerné, en rapportant de plus des chansons et des légendes locales pour toile de fonds du récit historique.
Tout au long du récit, le narrateur-auteur a l’air de s’inquiéter de l’amendement Riancey, jusqu’à la parution de l’« Histoire de Bucquoy » dans la dernière partie des *Faux Saulniers*. C’est la raison pour laquelle il prétend sans cesse que son feuilleton est historique et authentique. Il ne cesse de souligner l’authenticité documentaire, l’exactitude de données et même l’existence matérielle pour ne pas tomber dans le piège de son adversaire, de sorte qu’il semble même obsédé par le *détail*\(^522\). L’inquiétude du narrateur a pour fonction d’attirer l’intérêt du lecteur et de maintenir la tension à travers des digressions ; elle sert également à trouver des prétextes pour allonger le feuilleton. Elle s’exprime parfois par une menace ou un défi au directeur du journal ou aux autorités. Le huitième feuilleton se termine par l’évocation du risque à publier la suite de l’« Histoire de la grand-tante de l’abbé de Bucquoy ». L’auteur souligne que sa narration appartient à l’*histoire*\(^523\), non pas au *roman*, et que son écriture est réaliste. Toutefois, la distinction entre ouvrage d’histoire et roman historique n’est pas nette. Comme le narrateur le mentionne\(^524\), il risque de se prendre au piège et en subir les conséquences, comme certains qui ont été emprisonnés à la Bastille “pour un si petit sujet” (II : 149).

L’important, c’est surtout la manière d’interpréter l’amendement Riancey. Si les faits relatés en certaines parties sont incontestables, le narrateur n’est pas complètement assuré de pouvoir échapper à l’amende. Car il n’a pas de preuves suffisantes : “Que répondre à un procureur de la République qui s’écrierait devant le tribunal : « Le comte...

---


\(^{523}\) “P.-S. Est-ce que vous craignez d’insérer demain la suite de l’histoire de la grand-tante de l’abbé de Buquoy ? On m’a assuré que dans les circonstances actuelles cela pouvait présenter des dangers. — Cependant, c’est de l’histoire.” (II : 55) Plus tard, toujours sous forme de post-scriptum, le narrateur évoque le danger à courir pour le directeur du journal : “Quant à moi, — vous le savez, — je ne risque rien ; mais vous, vous risquerez de subir une amende, — qui peut s’élancer à plus d’un million… Ne rions pas !” (II : 87)

\(^{524}\) “Malheureusement, si je m’éloigne un instant de la ligne correcte de l’histoire, je retomberais dans le roman historique, [...].” (II : 83)
de Bucquoy est un personnage fictif, créé par la romanesque imagination de l’auteur... !” (II : 12) Auquel cas, il risquerait une lourde amende. En conséquence, Nerval a recours au procédé réaliste pour échapper au piège, et prend appui sur tous les dispositifs possibles de défense contre la loi équivoque. Dans le chapitre intitulé « Observations », qui a l’aspect d’un récit digressif romanesque525, le narrateur s’efforce de justifier sa façon d’écrire son feuilleton en s’appuyant sur « plusieurs manières de traiter l’histoire » pratiquées par les historiens – dialogue, harangue, roman historique –, de crainte que l’on n’attaque son récit quelque peu romanesque. D’autre part, toujours fidèle au procédé réaliste, semble-t-il, le narrateur rectifie une erreur géographique signalée, à propos du Fort-l’Évêque, par un lecteur, pour prouver sa sincérité, bien que cette attitude soi-disant scientifique n’appartienne qu’à l’illusion réaliste526.

Par ailleurs, il est intéressant de remarquer le choix de l’intertitre : « Histoire de la grand-tante de l’abbé de Bucquoy », au lieu de « Histoire d’Angélique de Longueval ». Une double détournement s’accomplit dans cette formulation. Au premier degré, la manoeuvre accomplit le remplacement de l’« Histoire de Bucquoy » par l’« Histoire d’Angélique ». Le feuilleton, acculé dans une impasse, survit et se prolonge grâce à cette substitution. À ce stade l’auteur détourne par le remplacement tant la loi que l’attente du lecteur. Au second degré, l’« Histoire d’Angélique » se lie implicitement à l’« Histoire de Bucquoy » par une périphrase désignant l’héroïne au moyen d’un lien familial fautivement établi par l’auteur entre les deux personnages527. L’auteur détourne

525 Voir II : 138-139. De là Nerval introduit un plan fictif aux deux protagonistes l’abbé et le capitaine à la tête des faux saulniers avec une héroïne, cousin de l’abbé, suppose un roman à une intrigue à la façon de Walter Scott.

526 “Il se trouve prouvé maintenant que le Fort ou le For-l’Évêque était situé sur la rive droite de la Seine ; — par conséquent notre abbé n’a pas dû prendre les ponts pour gagner le quartier du Temple. Avouer cette faute, c’est montrer la sincérité de tout notre travail”. (II : 136)

527 Rien ne prouve sûrement le lien parental entre Angélique et l’abbé de Bucquoy. “Le lien de parenté existant entre Angélique et l’abbé de Bucquoy est très hypothétique et de toute façon beaucoup
encore le titre annoncé par la mise en œuvre paratextuelle. Ainsi, le détournement narratif s’unit au détournement tactique de l’écriture pour déjouer la malveillance des autorités. Nerval s’oppose d’une manière arbitraire aux contraintes arbitraires, mais d’une manière tout à fait légale et subtile. C’est ainsi que le feuilleton hétéroclite devient un récit oppositionnel atypique sans précédent.

Le roman-feuilleton naît paradoxalement d’une série d’échecs dans la quête effectuée sous la menace d’une destruction des livres représentée par la contrefaçon, le volume incomplet, le livre rongé, l’édition falsifiée, l’exemplaire dépareillé... Ainsi, les péripéties du narrateur en quête de l’« Histoire de Bucquoy » ne constituent pas seulement une narration digressive en ligne courbe ou un détour du voyage, mais témoignent aussi de la difficulté à faire un livre.

4) Confusion d’identité

La confusion des noms et des apparences est susceptible d’entraîner celle des identités. Par exemple, le nom de l’abbé de Bucquoy apparaît au total en six variantes : de Bucquoy, du Bucquoy, Dubucquoy, du Buquoy, Bucquoi, Busquoy. Cette variété annonce des difficultés dans la recherche de l’abbé de Bucquoy. Comme le nom de famille se multiplie en plusieurs formes, ce personnage fugitif échappe continuellement, il est insaisissable à travers la multiplication des apparences, divers changements d’état et de nombreuses tentatives d’évasion. Un doute est jeté dès le départ sur l’identité de ce personnage excentrique : est-elle vraie ou fausse ? M. d’Argenson ne le décrit-il pas

plus lointain que celui qui est indiqué par Gérard.” (Note 94 de Michel Brix dans son édition des Faux Saulniers, éditions du Sandre, 2009.)

528 De même, le titre de l’« Histoire de l’abbé de Bucquoy » a six variantes : Abbé de Bucquoy (II : 5, 114) ; Vie de l’abbé de Bucquoy (II : 33) ; Histoire des évasions de l’abbé de Bucquoy (II : 49) ; Aventures de l’abbé de Bucquoy (II : 90) ; Histoire de l’abbé de Bucquoy (II : 114, 169) ; Histoire du sieur abbé comte de Bucquoy (II : 120).


Pour sa part, Angélique est radiée de la généalogie de la famille des Longueval pour cause de fuite avec son amant La Corbinière. De surcroît, pendant son absence une fausse Angélique apparaît pour usurper sa place : “Elle racontait tant de choses, que plusieurs des parents finirent par la prendre pour ce qu’elle se donnait...” (II : 80) Le danger de perte d’identité est sous-jacent à la ressemblance et à la répétition d’un discours au caractère propagandiste. Il faut une certaine distance entre un sujet et un autre, sinon il y a risque de confusion d’identité, voire de perte. Certains personnages nervaliens vont jusqu’à perdre la vie pour avoir perdu leur identité, par exemple, le
narrateur autodiégétique d’Aurélia, Hakem, Le Brizacier. Avec Corilla, c’est moins grave, car la ressemblance ne provoque qu’une surprise et un malentendu.

Sylvain, compagnon de voyage du narrateur, jette un doute fort à propos du patronyme d’Angélique et disperse son identité dans sa ressemblance et multiplicité, ce qui remet en cause un fait présumé authentique :

— Es-tu sûr, du moins, que ce soit là le Longueval véritable, car il y a des Longueval et des Longueville partout… de même que des Bucquoy… (II : 83)

Le narrateur est arrêté sans passeport lors du premier voyage à Senlis, de même qu’un archéologue démuni de ses papiers observant longuement l’église du XIIIᵉ siècle. Il est interdit à La Corbinière de passer la frontière de l’Allemagne et de l’Italie sans passeport. Ainsi, le contrôle du passeport représente bien l’exercice de l’autorité, dans lequel, écartée de l’essence de personne, l’identité se réduit aux papiers.

Au contraire de sa prétention à l’exactitude de son feuilleton, Nerval glisse plusieurs erreurs au niveau des faits historiques, des lieux et des généalogies, soit volontairement pour la construction du récit, soit par négligence. À propos du Fort-l’Évêque, il corrige son erreur géographique, tout en insistant sur sa sincérité. Mais diverses anecdotes qui ont lieu à la Bastille sont transformées ou déplacées. Tantôt des événements arrivés à Renneville sont attribués à l’abbé de Bucquoy, tantôt des faits sont déplacés de Vincennes à la Bastille. Ces pratiques intertextuelles, de transformation et de déplacement, contribuent aussi à faire ressortir le caractère oppositionnel en déjouant les plans de l’adversaire arbitraire par le détournement des faits. L’identité de l’abbé de

530 Sur le sujet des pratiques intertextuelles, notamment les amalgames et transformation, par Nerval dans la partie de l’« Histoire de Bucquoy », voir Jacques Bony, Le Dossier des Faux Saulniers, p. 96. De même, voir les deux notes concernées de n. 1 de p. 150 et n. 1 de p. 151 sur la transformation et le déplacement des faits dans l’édition de la pléiade, t. II.
Bucquoy est d’autant plus insaisissable que le narrateur fausse certains faits de l’« Histoire de Renneville » en mélangeant ou falsifiant des événements.

Une fausse Angélique l’emporte en partie sinon totalement sur le véritable, par le biais d’un discours répété auprès de plusieurs parents d’Angélique. L’identité de l’abbé de Bucquoy ne peut être fixée telle quelle, elle change constamment de forme. Le meilleur moyen de saisir un personnage fugitif est de disséminer ses éléments hétérogènes au fur et à mesure du développement de l’enquête sous forme d’un récit excentrique. Le portrait de l’abbé de Bucquoy est fait au moyen d’une dispersion des indices et d’un brouillage des traces, non d’un discours univoque et centralisé comme la « Biographie Michaud ».

5) Autobiographie fragmentaire

La quête du livre sur l’abbé de Bucquoy entraîne le feuilletonniste dans d’interminables déplacements. Mais il y trouve l’occasion de parler de lui-même, en prenant prétexte de l’impossibilité d’écrire un roman531 et de la menace d’une éventuelle amende. Une tournée à la recherche des origines de ses héros pour donner de la précision à son récit historique532, amène le narrateur à retrouver sa propre enfance enracinée dans le passé régional, surtout à travers les chansons populaires et les légendes locales. Comme nous l’avons remarqué plus haut, le narrateur porte à son héroïne une affection quasi réelle, bien qu’Angélique ne soit pas un personnage contemporain de lui-même. Compte tenu de cette attitude, l’« Histoire d’Angélique », ainsi que l’« Histoire de Bucquoy », se mêle partiellement au récit autobiographique du narrateur. Dans cette perspective, la biographie et l’autobiographie s’interpénètrent, et

531 “Il faut cependant que le public admette que l’impossibilité où nous sommes d’écrire du roman nous oblige à devenir les héros des aventures qui nous arrivent journallement, comme à tout le monde, [...]” (II : 28)
532 “[...] je fais des recherches sur la famille des Bucquoy, et je veux préciser la place, ou retrouver les ruines des châteaux qu’ils possédaient dans la province.” (II : 54)
les frontières entre elles s’estompent. Une contagion sentimentale se produit de l’auteur à ses héros, Angélique et l’abbé de Bucquoy, en sorte que le sentiment personnel du premier s’infiltre dans celui de ces derniers, au fur et à mesure qu’alternent les événements des deux récits biographiques, d’une part, et du récit autobiographique, d’autre part.

Si ces trois récits principaux sont indépendants l’un de l’autre sur le plan saptio-temporel, ils sont liés par leur sujet qui les fait se communiquer entre eux et converger tous les trois vers le thème « l’opposition ». Se réduit ainsi la distance entre le récit autobiographique et les deux récits biographiques, sous l’égide du narrateur privilégié qui ne cède que rarement la parole à autrui.

La réapparition des souvenirs nervaliens est souvent comparée au phénomène du palimpseste qui s’enchaîne inéluctablement à l’espace-temps. Par exemple, le narrateur est ému aux larmes, un jour de fête à Senlis, en écoutant une chanson folklorique interprétée par de petites filles ; c’est qu’il l’a entendue dans son enfance, que les paroles lui rappellent des souvenirs, et que les voix des jeunes filles ont les mêmes intonations, les mêmes roulades et les mêmes finesse d’accent que celles de leurs mères. Le narrateur ressuscite souvent des événements passés par l’intermédiaire d’un air ou d’un chant : “Encore un air avec lequel j’ai été bercé” (II : 57).

La résurgence des souvenirs d’enfance et l’émotion qu’elle suscite amènent le narrateur à parler de ses origines : “Issu, par ma mère, de paysans des premières communes franches, situées au nord de Paris, j’ai retenu, des impressions d’enfance, le vif sentiment du droit qui règne dans la Flandre française, comme en Angleterre et dans les Pays-Bas” (II : 96). Une fois arrivé à son pays maternel, le narrateur réveille ses souvenirs d’enfance quand on a atteint la moitié de la vie. — C’est comme un manuscrit palimpseste dont on fait reparaître les lignes par des procédés chimiques.” (II : 57)

Nerval est très sensible au son qui permet facilement de lui rappeler un souvenir sentimental. Par exemple, “Les clochers aigus, hérisssés de saillies réguliers, [...] rententissent encore de ce bruit de cloches qui portait une douce mélancolie dans l’âme de Rousseau...” (II : 91)
souvenirs d’enfance par l’intermédiaire de chansons populaires et de légendes locales et de mélancoliques paysages automnaux. Ces souvenirs personnels, une fois réveillés, remontent et s’élargissent de manière progressive vers le passé de ses ancêtres, l’histoire locale, voire celle de France. Chansons et légendes véhiculent des souvenirs, que rehausse le passage automnal valoisien en toile de fonds. Une fois enclenchée la remontée dans le temps, on se rapproche de plus en plus loin de l’origine des histoires, et du passé personnel nervalien on passe forcément au passé collectif. De même, l’espace nervalien est constitué de plusieurs couches accumulées de différentes époques dans un même lieu, comme à Senlis et à Soissons.

Il est intéressant de voir les déplacements à l’intérieur d’un même souvenir itératif. La scène d’une ronde et la représentation d’un mystère réapparaissent transposées dans *Sylvie* ; la ronde de Senlis dans *Les Faux Saulniers* se déplace à un château de l’époque Henri IV dans *Sylvie* ; une pension de demoiselles de Senlis devient un couvent de Châalis dans *Sylvie* ; une scène de la descente du Christ aux enfers apparaît dans *Sylvie* ainsi que dans *Les Faux Saulniers*. Delphine535, descendante d’une des plus grandes familles du pays, est nommée Adrienne dans *Sylvie*, tandis que Senlis y devient un lieu anonyme. L’effacement des repères, l’anonymat des lieux et des personnages, est une tendance frappante de la dernière période de Nerval. Les indices nominaux disparaissent presque dans *Pandora* et *Aurélia*. L’abstraction ou la réduction des personnages et des lieux participent de l’évolution du particulier vers le général, de l’individuel vers l’universel. Ainsi, personnages et lieux deviennent plus ambigus et plus profonds au fur et à mesure que se renforce le récit fictionnel dans la dernière période.

---

535 “Une très belle fille blonde parut avec une robe blanche, une coiffure de perles, une auréole et une épée dorée, sur un demi-globe, qui figurait un astre éteint.” (II : 58)

À Senlis, au brigadier qui va l’arrêter le narrateur déclare : “[...], j’ai fait trois voyages en Angleterre, et l’on ne m’a jamais demandé de passeport que pour obtenir le droit de sortir de France... Je reviens d’Allemagne, où j’ai traversé dix pays souverains, — y compris la Hesse : — on ne m’a pas même demandé mon passeport en Prusse” (II : 54). À cela il ajoute en remontant jusqu’à son enfance : “J’ai vécu sept ans dans ce pays ; j’y ai même quelques restes de propriétés...” (II : 54) Ainsi, Nerval expose avec retenue et par bribes des éléments de sa vie privée. De même, les tribulations liées à Léo Burckart sont racontées par épisode dans « La Censure », « Le Théâtre » et « Les Masques d’Arlequin », trois récits qui mettent en scène l’auteur lui-même. Le narrateur introduit encore le récit personnel sous prétexte d’une loi prohibitive sur la presse :

537 En apparence, oui, mais le narrateur transgresse de temps à autre, d’une manière subtile, son principe du récit factuel en prenant appui sur le procédé romanesque par la mise en scène dialoguée de l’événement comme dans l’« Affaire Le Pileur ».
Je suis encore obligé de parler de moi-même et non de l’abbé de Bucquoy. [...] l’impossibilité où nous sommes d’écrire du roman nous oblige à devenir les héros des aventures qui nous arrivent journellement, comme à tout homme, — et dont l’intérêt est sans doute fort contestable le plus souvent. (II : 28)

Ainsi, le discours autobiographique s’introduit et se greffe sans cacophonie sur le récit de voyage.

Nerval entreprend donc avant la lettre une autobiographie fragmentaire insérée dans un récit biographique, par le biais de son cher Valois et de son enfance. Le Valois, dont le paysage parsemé de forêts et d’étangs est enveloppé de brume et de verdure, est à la fois le pays de son origine maternel et celui de son enfance, et le lieu où il se repose : “[...] : — fatigué des querelles vaines et des stériles agitations de Paris, je me repose en revoyant ces campagnes si vertes et si fécondes ; — je reprends des forces sur cette terre maternelle” (II : 55). Son Valois garde encore du côté idyllique et champêtre, l’image idéalisée d’une société communautaire d’une époque révolue. Nerval dévoile de nouveau un petit aspect de lui-même, du côté de sa carrière de chroniqueur et de sa manière d’écrire : “Brisé depuis quinze ans au style rapide des journaux, je mets plus de temps à copier intelligemment et à choisir, — qu’à imaginer” (II : 61). En somme, le récit autobiographique est disséminé en petits fragments qui rendent compte de la déambulation du feuilletonniste à la recherche de l’abbé de Bucquoy.

« Noms des lieux »


538 Nerval résume bien son principe de l’écriture intertextuelle fondée sur l’emprunt des intertextes.
principales historiques. Cependant, le Valois nervalien s’élargit parfois un peu au-delà de la Picardie vers le Soissonnais, la Champagne, le Beauvaisis et le Vexin français. Ce pays est marqué surtout par la pureté de la langue, et empreint d’une certaine influence de l’italien florentin par suite du long séjour des Médicis dans ces contrées, surtout à l’abbaye Châalis. Il conserve aussi les moeurs patriarcales quasi inchangées, du fait de son isolement géographique. Sur le plan historique, ce pays est marqué par l’opposition de deux forces, deux races (Sylvanectes et Francs) et deux religions (catholiques et protestants). Ainsi, le Valois, situé à une quarantaine kilomètres au nord de la capitale, est resté longtemps opposé au pouvoir central, notamment pendant les guerres de Religion. Ce n’est pas un hasard si les deux héros rebelles, Angélique et l’abbé de Bucquoy, tout comme le narrateur, écrivain oppositionnel, sont originaires du Valois.


Il suffit d’entendre ou de citer un nom du pays ou de personnage pour ressusciter des souvenirs personnels\textsuperscript{540}. Ceux-ci, quoiqu’oubliés et ensevelis, se ravivent à merveille, comme en un palimpseste. Ce genre de mémoire associative réapparaît de manière répétitive par l’intermédiaire de lectures, de chansons ou de légendes dans _Sylvie_ et les _Promenades et Souvenirs_.

Dès que, arrivé dans un village, le narrateur entend une hôtesse citer Châalis, il associe aussitôt ce nom de lieu à des souvenirs lointains remontant la Renaissance et jusqu’au Moyen Âge. L’abbaye de Châalis est un lieu historique lié depuis le Moyen Âge à plusieurs rois de France et surtout au séjour des Medicis. La simple évocation d’un lieu suffit à éveiller des souvenirs. Une fois rappelés, les souvenirs personnels touchent peu à peu la mémoire collective qui garde bien des histoires d’un passé lointain :

Châalis, — à ce nom je me ressouvins d’une époque bien éloignée… celle où l’on me conduisait à l’abbaye, une fois par an, pour entendre la messe, et pour voir la foire qui avait lieu près de là. (II : 92)

De même, Ermenonville garde l’empreinte d’illustres personnages, par exemple, les Illuminés\textsuperscript{541}, Rousseau et son protecteur René de Girardin. Soissons, la cité fortifiée est elle aussi empreinte de l’histoire nationale. Elle conserve les moeurs d’antan, se situant hors du mouvement du chemin de fer. Soissons, ville historique, est elle aussi liée à l’origine des monarchies françaises par la bataille de Soissons gagnée par Clovis en 486, et elle garde la mémoire d’un court emprisonnement d’Abélard à l’abbaye de Saint-Médard après son excommunication par le concile de Soissons en 1121.

\textsuperscript{540} Le même phénomène apparaît dans les chapitres VII et VIII des _Promenades et Souvenirs_.

La mémoire personnelle de Nerval, qui renferme “l’histoire de tout le monde” (III : 679), est étroitement liée à la mémoire collective ou historique qui dépasse l’étendue de l’existence personnelle. L’autobiographie nervalienne, ensemble de fragments de mémoire affective, fait écho à la mémoire historique de l’époque. La mémoire collective est conservée dans les chansons populaires et les légendes traditionnelles, qui ressuscitent les souvenirs d’antan lorsqu’elles sont chantées ou racontées par un personnage ou un groupe d’habitants d’origine valoise. Nerval remonte ainsi “par la pensée” la longue histoire du Valois, son pays maternel, jusqu’à l’époque des Sylvanectes une branche des celtiques d’origine orientale, en passant par les XVIIe, XVIe siècles, le Moyen Âge et l’époque romaine. Cependant, le Valois, étant un pays coupé du reste du monde, se réduit à une province à part, qui conserve des moeurs communautaires. C’est aussi un pays marqué par l’histoire des luttes entre deux forces opposituelles. De même, ce récit excentrique s’oppose à des contraintes politiques et littéraires par son écriture fragmentaire, discontinue et digressive.

6) Quête du Livre et quête du récit

« Trois voyages »

Le narrateur se lance dans une tournée à la recherche d’un livre historique “matériellement vrai” (II : 61) sur l’abbé de Bucquoy pour écrire un feuilleton sur ce personnage. Son itinéraire de Francfort à Paris et de Paris au Valois fait pendant d’une certaine manière au parcours d’Angélique et à la vie de l’abbé de Bucquoy. En effet, les

542 Nerval pense que la vie d’un particulier peut éclairer une époque ou se servir d’un modèle d’une société. Voir II : 95.
543 Une autre forme de l’art populaire qui conserve la mémoire collective est la fête foraine dont le cirque.
544 Nerval dit plus directement le résultat de l’isolement des villes valoises dans les Promenades et Souvenirs : “[...] ces pauvres villes délaissées dont les chemins de fer ont détourné la circulation et la vie. Elles s’asseyent tristement sur les débris de leur fortune passée, et se concentrent en elles-mêmes, jetant un regard désenchanté sur les merveilles d’une civilisation qui les condamne ou les oublie.” (III : 687 )
trois personnages sont contraints de quitter leur foyer en quête de quelque chose. Le narrateur cherche un livre indispensable à son feuilleton, Angélique quitte le foyer familial à la recherche d’un amour interdit par l’autorité paternelle, et l’abbé, évadé de la Bastille, quitte la France à la recherche d’une liberté confisquée par le pouvoir absolu.

Il y a trois départs et trois retours dans *Les Faux Saulniers*. Chaque départ est motivé par un manque, une rébellion ou une persécution. Quelle que soit la cause, l’errance aboutit à un acte de création. Le narrateur accomplit son projet de feuilleton en traversant maintes difficultés au cours de la recherche du livre dont il a besoin. Angélique entreprend ses confessions au retour de son voyage marqué par une série de mésaventures, de difficultés pécuniaires et de mauvais traitements de la part de son mari. L’abbé de Bucquoy, après une vie pleine de péripéties, laisse derrière lui une quantité d’opuscules sur divers sujets politico-philosophiques.

« Itinéraire du narrateur »

Le narrateur connaît une série de mésaventures tout au long de la quête d’un livre unique, entrevu à Francfort mais introuvable en France, et sa recherche se transforme en une véritable odyssée.

Au retour de Francfort à Paris, le narrateur visite successivement la Bibliothèque nationale et la bibliothèque Mazarine, les librairies France, Merlin et Techener. Mais, contre toute attente, sans aucun résultat. Par la suite, il va aux Archives nationales, où il découvre par hasard un manuscrit d’environ cent pages écrit par Angélique de Longueval. Sa recherche le mène encore à la bibliothèque de Versailles, sans résultat non plus par suite de la fermeture pendant la période de vacances, et à la bibliothèque de Compiègne, qui est aussi fermée, puisque c’est jour de la Toussaint, jour de fermeture. Cependant, le narrateur trouve quelques informations supplémentaires sur Angélique à Compiègne, avec l’aide d’un bibliothécaire-bibliophile, qui lui permet de consulter un recueil de chansons mises en musique par Rousseau, intitulé *Anciennes Chansons sur de*
nouveaux airs. Le souvenir de Rousseau conduit le narrateur en pèlerinage à Ermenonville où se trouve son tombeau. Parcourant le Valois, le narrateur retrouve à son tour la terre maternelle et sa propre enfance, voire le passé historique du pays et de ses héros. Il se ressuscite les souvenirs d’enfance en entendant les chansons populaires et les légendes traditionnelles. De Compiègne, il se déplace en zigzag arriver à Ermenonville : Senlis, Châalis, Ermenonville, Dammartin, Soissons et Longueval, de là retourne à Paris, en passant par Château-Thierry ville de La Fontaine. Aucune recherche n’aboutit, soit du fait des bibliothèques qui sont fermées ou défaillantes (désorganisation, classement fautif, collection incomplète, fonds et archives non catalogués), soit du fait du narrateur qui, par négligence, ne se rend ni chez les bouquinistes des Quais ni à la bibliothèque de l’Arsenal pour des raisons peu convaincantes. La quête de l’origine de ses héros amène le narrateur à la redécouverte inattendue de ses propres origines, de l’histoire locale, voire de l’histoire de France. Ainsi, l’écriture du voyage s’allie sans difficulté à l’écriture autobiographique dans le cadre de l’écriture historique.

L’itinéraire du narrateur est centripète traçant la ligne courbe, et le centre étant son pays natal et le berceau de ses héros. Cependant, le narrateur ne se fixe pas de destination avant le départ et il se déplace de façon fantaisiste. À titre d’exemple, il

---

545 C’est un titre révélateur dans le système du temps nervalien, à mesure qu’il réactualise éminemment le passé révolu dans le présent. Nerval cherche constamment à la réapparition d’un passé oublié ou enseveli dans le présent à travers la chanson, la légende ou le conte qui sont un réservoir de la mémoire collective. Sur le sujet du temps sacré et répétitif nervalien, opposé au temps profane, au temps de la perte, voir Gisèle Séginger, Les Filles du Feu, les Chimères, Ellipses, 2004, p. 54.

546 Longueval est le berceau des Bucquoy et le château-chef du comte Haraucourt, père d’Angélique.

547 L’itinéraire du narrateur n’est pas linéaire, mais se constitue de pérégrinations fondées sur le va-et-vient et le détour.

548 Le narrateur tourne facilement le dos malgré le conseil de M. France en disant : “Courir les quais plusieurs jours pour trouver un livre noté comme rare...J’ai mieux aimé aller chez Merlin” (II : 20). Il manque de cohérence dans le comportement du narrateur, eu égard à la façon de son enquête obstinée.
annule sans raison explicite⁵⁴⁹ la visite à la bibliothèque de l’Arsenal, bien que le livre qu’il cherche semble s’y trouver ; il change avec désinvolture de direction au Valois, encourt donc le risque d’être arrêté, démuni de passeport ; et il arrive le jour de fermeture de la bibliothèque à Versailles et à Compiègne. Qui plus est il abandonne trop facilement une piste qui aurait pu le mener à l’« Histoire de Bucquoy », se laissant dissuader, par un conservateur-bibliophile de Mazarine, de lire les *Lettres historiques et galantes* de Mme Dunoyer qui contiennent l’« Histoire de Bucquoy ». Après la découverte du manuscrit de la *Confession* d’Angélique aux Archives nationales, il paraît laisser de côté sa quête menée assidûment jusque-là. Il se contente de *copier et citer* l’« Histoire d’Angélique » à la place de l’« Histoire de Bucquoy ». Enfin, il compte trop sur la vente aux enchères dont l’a informé le libraire Techener, au lieu de poursuivre sa recherche. Dans l’attente de la vente de l’« Histoire de Bucquoy », il continue sans hâte à rechercher l’origine de ses héros sous prétexte de mise en scène descriptive et décorative⁵⁵⁰. L’attitude fantaisiste du narrateur s’oppose de manière radicale et ironique au discours univoque et centré des autorités.

« Itinéraire d’Angélique »

Le deuxième voyage raconte les aventures d’Angélique, qui fuit la tyrannie de son père avec son amant La Corbinière, fils d’un charcutier. Angélique parcourt une partie de l’Europe du sud-est, subit de rudes épreuves.

Les malheurs d’Angélique tiennent au manque d’argent et à la brutalité de son mari à son égard. Elle se libère de son père autoritaire en se faisant enlever par La Corbinière mais tombe immédiatement sous le despotisme de son ravisseur. Après l’enlèvement, durant lequel il a eu “le coeur très haut et très courageux” (II : 41), La Corbinière cesse

---

⁵⁴⁹ “Je m’étais mis en route. Une pensée terrible m’arrêtta. C’était le souvenir d’un récit fantastique qui m’avait été fait il y a longtemps”. (II : 19)

⁵⁵⁰ “[…l]es descriptions locales, les sentiments de l’époque, l’analyse des caractères, — en dehors du récit matériellement vrai”. (II : 61)
d’être l’amant galant et aimable qu’il était en Picardie, pour devenir un mari violent envers sa femme. Son attitude change brutalement, dès qu’Angélique est hors de la maison de son père, puisque, d’amoureux attentionné, il se transforme soudainement en violent persécuteur, comme dans la seconde partie de la ballade « Le roi Loys », la fille du roi Loys, miraculeusement ressuscitée au moment de son enterrement grâce au “couteau d’or fin” (III : 573 et 689) du beau Lautrec, se métamorphose subitement un jour en femme vampire, bourreau de son ressusciteur. Le discours et le comportement de La Corbinière ne sont plus ceux d’autrefois. Il parle à Angélique de manière grossière, la traite brutalement, la maltraite même. Ayant perdu tous ses mérites d’amoureux aimable, il devient un mari corrompu, dépravé, immoral après son retour à Vérone de l’Allemagne. Au contraire, Angélique, malgré tous les méfaits de son mari, elle lui garde son amour jusqu’à la fin. Le narrateur-conteur écrit : “Cependant en constatant quelques malheureuses dispositions de celui qu’elle ne nomme jamais, elle n’en dit pas de mal un instant. Elle se borne à constater les faits, — et l’aime toujours, en épouse platonicienne et soumise à son sort par le raisonnement (II : 75).”

Platonique, elle est incarnation de la femme dévouée à celui qu’elle aime : sa transformation est tout aussi étonnante que celle de La Corbinière, puisqu’elle était auparavant si contestaire qu’elle s’est enfuie de la maison de ses parents. Ancienne rebelle, elle est désormais constamment soumise à son mari despotique, se faisant elle-même prisonnière de son propre destin. En revanche, l’abbé appartient à une véritable

551 Au contraire d’Angélique fidèle à son mari jusqu’à la fin, la fille du roi Loys, ancienne amante fidèle au beau Lautrec, se transforme subitement en “une goule affamée de sang” (III : 689).

552 Voici l’avis d’Angélique envers son amant le lendemain de la déclaration d’amour : “Il est vrai aussi qu’il était fort aimable, et que ses actions ne procédaient pas du lieu d’où il était sorti, car il avait le coeur très haut et très courageux.” (II : 44)

553 Au dire d’Angélique, “Cependant, dit la pauvre femme, je sentis toujours mon affection aussi grande que lorsque nous partîmes de France. Il est vrai qu’après avoir reçu la première lettre de ma mère, cette affection se partagea en deux... Mais, j’avoue que l’amour que j’avais cet homme surpassait l’amour que je portais à mes parens...” (II : 79)
race rebelle, puisqu’il ne se plie jamais et se révole toujours avec ténacité contre le pouvoir absolu, face à l’injustice et l’emprisonnement arbitraire.

Après avoir subi tant de tribulations à travers l’Italie et l’Allemagne, Angélique revient finalement à son point de départ, déçue, ruine, vieillie, et même effacée de la généalogie familiale. Elle fait partie à la lignée des éternels persécutés pour avoir révolté contre l’autorité, comme la fille du roi Loys.

L’itinéraire d’Angélique ressemble au voyage traditionnel dont la structure est centrée sur trois pôles : le départ, les épreuves, le retour. Il n’y manque pas d’accidents relevant du cliché, comme on en trouve souvent dans les récits de voyage classique : inondation, tempête, quarantaine, famine, etc. La majeure partie de voyage d’Angélique est constituée de rudes épreuves qui imposent à l’héroïne une constante dégradation de son état.

L’itinéraire d’Angélique est un Grand Tour européen se terminant par le retour au point de départ : France-Italie-Allemagne-Italie-France. Angélique quitte la maison paternelle en révolte contre l’autorité de son père. Mais à peine est-elle libérée de celui-ci, qu’elle tombe sous le joug de son mari persécuteur. Au contraire de l’abbé de Bucquoy, champion des rebelles, Angélique se transforme spectaculairement en une soumise juste après son départ de la maison paternelle. Compte tenu de la suite de ses états, de plus en plus malheureux et dégradés, son voyage trace une ligne descendante comme dans celui de Fatalla et de Robert Challe. Fille hardie d’une maison noble, elle retourne à son point de départ, ruinée, démunie, radiée même de la généalogie familiale, ayant totalement perdu l’élan oppositionnel qui la caractérisait autrefois, faisait d’elle “l’opposition même en cotte-hardie” (II : 75).

554 Le parcours d’Angélique ressemble au Grand Tour sur le plan géographique. Mais le voyage d’Angélique n’est pas d’un voyage d’instruction du XVIIe siècle marqué par les étapes culturelles et artistiques.
Il est remarquable que l’auteur porte une affection quasi réelle à son héroïne, de même qu’à son héros l’abbé de Bucquoy, de sorte qu’il semble s’approprier d’une certaine façon la vie de ses personnages, comme il le fait dans Les Illuminés. Il s’établit une espèce de communication sentimentale, quoique unilatérale, entre l’auteur et ses héros. Ainsi, se réalise la fusion entre l’écriture biographique et l’écriture autobiographique dans Les Faux Saulniers.

« Itinéraire de l’abbé de Bucquoy »

L’abbé de Bucquoy, héros fugitif et victime du régime arbitraire sous Louis XIV, il fait partie de la race rebelle comme ligueur et frondeur. C’est un personnage insaisissable de même que le livre reste introuvable malgré les recherches obstinées du feuilletonniste. Angélique, sa prétendue grand-tante, a aussi un caractère indépendant et aventurier, et un esprit semble s’être transmis à son neveu l’abbé de Bucquoy. Elle ne recule pas devant aucun obstacle, connaît la fuite et une série de malheurs. Pourtant, le lien de parenté entre Angélique et l’abbé de Bucquoy est purement hypothétique, bien que l’auteur ait la prétention de n’avancer que des choses authentiques et vérifiables.

La vie mouvementée de l’abbé de Bucquoy est marquée d’une série d’arrestations et d’emprisonnements injustes, soit par suite d’une confusion de son identité avec celle

555 Nerval prend ses héros Angélique et l’abbé de Bucquoy comme personnes non personnages, à tel point que leur relation se situe quasiment dans le champ de réalité : “Je suis arrivé hier au soir à Compiègne, poursuivant les Bucquoy sous toutes les formes, avec cette obstination lente qui m’est naturelle.” (II : 42). La nomination d’Angélique est toujours qualificative ayant une valeur émotive “la pauvre Angélique”, “la belle pénitente” et “la belle Angélique”, alors que l’abbé, comme son livre, est qualifié de “fugitif” avec un adjectif démonstratif.

556 “Enfin, Gérard fait d’Angélique la grand-tante de l’abbé, d’une façon entièrement fantaisiste, il faut bien le dire ; dans l’état actuel de nos recherches sur cette famille, il n’est possible de rattacher aux Longueval de Bucquoy ni l’abbé — qui est peut-être un imposteur —, ni même sa prétendue tante qui est cependant une authentique comtesse de Bucquoy... ” Jacques Bony, Le Dossier des « Faux Saulniers », p. 27.
d’un autre, soit par suite d’une erreur judiciaire. L’abbé de Bucquoy, quoique emprisonné sans cesse, ne se résigne pas, et il réussit à s’évader du Fort-l’Évêque et de la Bastille malgré plusieurs échecs. Il ne peut revenir à son point de départ, à la différence d’Angélique, sa prétendue grand-tante. L’abbé de Bucquoy est avant tout un fugitif, de même, le livre qui raconte son histoire ne cesse d’échapper à son poursuivant. Sans cesse arrêté et emprisonné, il ne renonce jamais à tenter de s’évader. Son évacation du Fort-l’Évêque débouche sur une nouvelle arrestation, à La Fère, au cours de la fuite vers le nord de France. Finalement, il réussit au bout de la quatrième tentative à s’échapper de la Bastille, et s’enfuit de Paris sans tarder, gagne la Suisse à travers la Bourgogne, arrive en Hollande, puis s’installe à Hanovre où il terminera sa vie, laissant ses mémoires derrière lui. Son itinéraire est celui du voyage en Europe du nord que Nerval accomplit en partie dans Lorely. N’ayant pu regagner sa patrie ni rétablir son droit, l’abbé de Bucquoy demeure un personnage exclu à jamais, appartenant à la race maudite, bien que retrouvé sa liberté et échappé aux persécutions de Louis XIV.

L’abbé de Bucquoy effectue un parcours centrifuge, bien qu’il désire demeurer au centre. Son voyage est un exil forcé, sans retour, le menant soit en prison, soit à l’étranger. C’est aussi un déplacement descendant au sens propre et au sens figuré. L’abbé de Bucquoy se dirige vers des villes libres de l’Europe du nord à la recherche de la liberté. Contraint d’errer continuellement sans jamais retrouver son milieu noble, l’abbé de Bucquoy, personnage vagabond, ne peut vivre à Paris, sauf incarcéré au Fort-l’Évêque ou à la Bastille. Sa vie marquée par l’errance perpétuelle et maints emprisonnements évoque indirectement celle de Nerval, elle aussi marquée par d’incessants déplacements et plusieurs internements.

557 Sa première arrestation près de Sens est dû à une erreur de jugement du prévôt de Sens, confondu avec l’abbé de La Bourlie lié aux affaires des Cevennes, et la deuxième à La Fère est en conséquence de la confusion avec les gens coupables de l’enlèvement de M. Le Premier.

558 Son itinéraire se compose de Sens, Soissons, Fort-l’Évêque, Paris, La Fère, Soissons, Bastille, la Bourgogne, la Suisse, Hanovre, Leipzig.
« Trois quêtes en une »

Les trois voyages sont à la fois différents et similaires. Les itinéraires de l’abbé de Bucquoy et d’Angélique se superposent en partie à celui du narrateur-auteur. Les trois voyageurs accomplissent leurs tâches à travers une espèce de voyage d’épreuves comme les initiés de l’antiquité égyptienne. Trois personnages résistent aux contraintes pour atteindre leur but personnel. Le narrateur cherche un livre censé être unique en France, introuvable mais indispensable pour écrire son feuilleton ; Angélique n’abandonne pas l’amour interdit par ses parents ; et l’abbé de Bucquoy tente sans cesse de s’évader de prison et de retrouver la liberté injustement perdue.

De retour à Paris, ayant acheté le livre tant cherché aux enchères, le narrateur fait don de l’ouvrage à la Bibliothèque nationale et se retrouve donc les mains vides à son point de départ, mais ayant achèvé son feuilleton. De même, l’abbé de Bucquoy laisse ses Mémoires, et Angélique, sa Confession. Par ailleurs, le je-narrateur raconte, par bribes, une partie de sa vie, en visitant le théâtre des événements de ses héros et en écrivant ses propres souvenirs d’enfance au Valois. Il justifie son écriture autobiographique par l’impossibilité d’écrire un roman interdit par la loi. La continuelle déambulation du narrateur à la recherche de l’abbé de Bucquoy n’est d’autre chose qu’une tentative de retrouver ses racines, comme ses récits biographiques sont une forme d’écriture autobiographique, bien que déguisée.

Enfin, arrivé à sa destination, le narrateur ne trouve que de ruines de châteaux des Longueval de Bucquoy aussi à Dammartin qu’à Longueval : les hautes tours sont rasées, mais l’emplacement et les souterrains subsistent bel et bien. Les endroits qu’il parcourt à la recherche des renseignements sur l’abbé de Bucquoy restent vides en tant

559 Deux évasions de l’abbé de Bucquoy, du Fort-l’Évêque en 1706 et de la Bastille en 1709, et une autre évasion imaginaire de la prison de Soissons.
que vestiges vulnérables d’un passé susceptible de s’ensevelir à moins qu’on le ressuscite. Le vide doit être comblé par la réécriture d’un passé oublié ou disparu, tout comme les ruines doivent être ranimées dans le présent à la lumière du passé révolu, car elles conservent “mille souvenirs chéris” (II : 138). Là se trouve un véritable sujet des Faux Saulniers : la création du Livre sur une base précaire\(^560\), à travers laquelle s’effectue la réhabilitation d’un passé harmonieux tombé dans l’oubli.

2. Voyage parodique : Les Nuits d’octobre

1) Voyage excentrique ou anti-voyage

Les Nuits d’octobre, publiées en feuilleton dans L’Illustration les 9, 23, 30 octobre, les 6, 13 novembre 1852, sous-titrés « Paris, Pantin et Meaux », sont composées de vingt-six chapitres\(^561\), assez courts mais avec une densité remarquable : quinze chapitres sont consacrés à une nuit parisienne et onze à deux nuits valoisienes dont une à Meaux et une autre en prison à Crespy. À mesure que le récit avance, sa vitesse du récit augmente. La nuit parisienne couvre plus de la moitié des chapitres, alors que six chapitres (XVI-XXI) sont seulement consacrés à Meaux, un (XXII) raconte le trajet de Meaux à Nanteuil, trois (XXXIII-XXV) sont attribués à Crespy, et un (XXVI) traite de l’itinéraire de Crespy à Senlis, c’est le dernier chapitre, accompagné d’un avis au lecteur et suivi d’un sommaire-épilogue rapportant l’arrivée tardive à Creil. Les Nuits d’octobre sont un récit de voyage à la composition très libre sur le mode du roman picaresque. À chaque lieu, le voyageur nervalien présente un nouveau personnage : ouvrier, vagabond,

\(^{560}\) La vulnérabilité du Livre est représentée par dix-neuf éditions de Don Quichotte incomplètes à la Bibliothèque nationale, l’éternel incendie de la bibliothèque d’Alexandrie, l’édition en quatre volumes du Perceforest du XVIᵉ siècle incomplète, la plupart des lecteurs de la Bibliothèque nationale hostiles à la conservation du livre, un exemplaire dépareillé des derniers volumes des Confessions de Rousseau, etc.

\(^{561}\) La coupe des chapitres est pratiquée à la manière de celle de strophes et rejet au vers conformément au procédé typique de feuilleton. Un chapitre commence par la reprise ayant fonction de rappel et supplément de l’histoire du chapitre précédent.
rôtisseur, chansonnier, restaurateur, serveur, musicien, jeune débauché, marchande, limonadier, spéculateur, fleuriste, ivrogne, chifonnier, policier, saltimbanque, danseuse, comédien… Les portraits-croquis se succèdent sans rapports immédiats entre eux : ce n’est qu’une juxtaposition. Les Nuits donnent ainsi un portrait collectif des milieux sociaux les plus divers surtout populaires et marginaux, une mosaïque des habitués de la vie nocturne. C’est une suite de fragments hétéroclites, divisés en chapitres, d’une grande variété de tons et de formes : micro-récits anecdotiques, comédies lyriques, chansons populaires, pastiches de dialogue à la Diderot, vers parodiques, etc.

Cependant, ce petit voyage ne couvre que « trois nuits », et non pas « trois jours ». Le titre Les Nuits d’octobre insinue une mise à l’écart ironique de la vie diurne. Le trajet parcouru se réduit au Paris nocturne et au pays du Valois, ce qui est très court par rapport au grand voyage en Orient et au Grand Tour européen. Le mouvement du premier volet est une descente dans les bas-fonds parisiens, symbolisés par les cercles de l’enfer de Dante, qui, à partir de Montmartre (ou de la gare de l’Est), s’enfoncent vers les Halles, le ventre de Paris. Le voyageur nervalien explore la vie nocturne, où se côtoient d’honnêtes travailleurs, de pauvres diables avinés, des malheureux sans asile, et montre l’envers de la vie normale de la société bourgeoise, l’envers de la vie ordinaire conforme à l’ordre établi. Chargé de “dangereuses et sublimes missions”\textsuperscript{562}, le narrateur plonge dans la société marginale de la nuit parisienne, accompagné d’un « ami » parisiens tel Dante conduit par Virgile dans L’Enfer et Le Purgatoire. Dans le deuxième volet, qui raconte un voyage solitaire au Valois, sans compagnon de route, le voyageur nervalien est désorienté au Valois par la perte de repères spatio-temporels. Deux scènes de rêve, le réveil à l’hôtel de La Syrène et celui à la prison de Crespy montrent le seuil entre l’imaginaire et le réel, et le moment de passage de l’un à l’autre. Pareil à la demi-somnolence ou au rêve éveillé, ce moment intermédiaire représente la confusion de la

\textsuperscript{562} “Les hommes riches manquent trop du courage qui consiste à pénétrer dans de semblables lieux, dans ce vestibule du purgatoire d’où il serait peut-être facile de sauver quelques âmes…” (III : 335)
perception, le dédoublement du sujet et la perte des repères spatio-temporels, dégèlements qu’on retrouve généralisés dans Aurélia.

Eu égard au principe chronologique du compte rendu de voyage, celui des Nuits se déroule parfois de manière anachronique, du fait de l’insertion de micro-récits racontant des histoires du passé. Par exemple, le spectacle de la femme mérinos, annoncé au chapitre « XVI. Meaux », est relaté rétrospectivement au chapitre « XXI. La femme mérinos ». De même, le voyageur nervalien n’annonce le but de son voyage que tardivement, au chapitre « XXII. Itinéraire ». Ainsi, la narration du voyage trace une ligne courbe, de même que l’itinéraire.

De surcroît, le prétexte du voyage (une invitation par son ami limonadier à la chasse à la loutre) constitue une tentative d’imitation satirique du « vrai absolu ». L’itinéraire dessine une « géographie magique » fantaisiste. Afin d’éviter les correspondances déroutantes et inextricables du chemin de fer du Nord qui fait “un coude énorme avant de parvenir à Creil” (III : 345), le voyageur nervalien choisit la voiture et la marche à pied à partir de Meaux pour aller à Creil563. Le vagabondage est d’abord provoqué par des incidents de voyage qui lui ont fait manquer à deux reprises le train à la gare de l’Est. Qui plus est, le voyageur nervalien manque l’omnibus de Dammartin à Meaux. En fait, il semble le laisser partir par exprès et ne se soucie guère de l’avoir manqué comme le fait le voyageur humoristique au début du Voyage en Orient. C’est un anti-voyage parodique du voyage traditionnel fait selon un itinéraire préétabli.

À la différence de ce qu’il fait dans « Scènes de la vie... » – observation fidèle des événements quotidiens et études des détails exacts « sans invention romanesque » –, Nerval ne cesse de multiplier ici les références et les digressions. Il aborde ainsi le réalisme en en imitant le procédé en même temps qu’en en sapant les fondements. Le

563 L’itinéraire initial était ainsi : Meaux à Dammartin par l’omnibus (le voyageur le manque et va à Crespy), traverser le bois d’Ermenonville et suivre la Nonette jusqu’à Senlis à pied, Senlis à Creil par l’omnibus.
mouvement narratif va de pair avec le déplacement du voyageur dans Les Nuits : comme le récit progresse en digressant, le voyageur nervalien semble se déplacer mais ne pas arriver à sa destination. Ainsi, le récit se termine ironiquement par “la loutre empaillée”, le narrateur étant arrivé trop tard au rendez-vous. De même, dans Lorely, le voyageur nervalien arrive trop tard aux fêtes de Weimar, par conséquent il ne peut assister ni à la représentation du Prométhée délivré de Liszt ni à l’inauguration de la statue de Herder. Quelle que soit la réalité des péripéties survenues pendant le voyage, Nerval rapporte les événements passés en différé en feignant de le faire en direct, d’où l’impression d’instantanéité de la narration. De plus, étant donné l’attitude du voyageur nervalien à l’égard de son itinéraire, Les Nuits sont un voyage excentrique ou un anti-voyage. Le mouvement du voyageur se révèle contradictoire en ce que celui-ci s’approche en même temps qu’il s’éloigne de sa destination : les mouvements centrifuge et centripète coexistent. Le choix de l’itinéraire et le moyen de déplacement sont illogiques et dérésonnables selon les critères normaux de la société moderne bourgeoise : c’est une allégorie de l’anti-voyage.

Le voyageur fantaisiste donne une tonalité ironique à l’ensemble du récit. Il se comporte selon son humeur sans fixer ni but ni destination à sa déambulation, de sorte que le rôle du narrateur du premier volet est principalement celui du témoin des événements qui passent sous ses yeux. Dans le deuxième volet, le narrateur se dédouble, il est à la fois acteur et spectateur, notamment dans les scènes de rêve. Ainsi, le spectateur se mue aussi en juge de sa participation au spectacle. Le narrateur juge sa propre action dans le premier rêve : “Serait-ce la peine à laquelle je serais condamné pour mes fautes ?”(III : 337) ou “Serait-ce pour avoir embrassé la femme à cornes, — ou pour avoir promené mes doigts dans sa chevelure de mérinos ?” (III : 338) Le point de vue du narrateur sur la « merveille surprenante » est ambivalent : il semble la décrire d’une manière réaliste mais analeptique, et en même temps il laisse planer un doute.
comme spectateur de son action. Enfin, le narrateur-auteur comment directement parfois sur son propre récit avec un regard critique. Nerval évoque le rôle de l’écrivain à la fin de sa déambulation parisienne ; il met en question la véracité de représentation de la femme mérinos et donne une critique subtile de son arrestation arbitraire.

En un sens, l’impossibilité d’employer pleinement le procédé du « vrai absolu » n’apparaît pas seulement en un voyage fantaisiste via la voie oblique, mais aussi dans l’excès d’emprunt aux intertextes. De plus, l’impossibilité de prouver l’identité entre l’être et le paraître conduit l’auteur à d’incessants renvois aux semblables.

2) Mosaïque des micro-récits

Les Nuits sont véritablement sursaturées de multiples intertextes et de figures de rhétoriques. Y apparaissent une foule d’emprunts à d’autres auteurs, des citations, des références, des allusions et des pastiches : arias, chansons populaires, Rousseau, Musset (deux vers parodiques sur les derviches turcs), Mozart, Homère, Virgile.

564 Dans le premier rêve les petits gnômes bienfaisants jugent : “— cependant les cornes de cette femme ne sont pas telles que l’avait dit le saltimbanc : — notre Parisien est encore jeune... Il ne s’est pas assez méfié du boniment” (III : 339).
565 “Un simple écrivain ne peut que mettre le doigt sur ces plaies, sans prétendre à les fermer.” (III : 335)
566 “Ceci n’est pas une critique de ce qui se passe aujourd’hui. Cela s’est toujours fait ainsi. Je ne raconte cette aventure que pour demander que comme pour d’autres choses, on tente un progrès sur ce point.” (III : 350-351)
567 “— Jean-Jacques avait bien raison de s’en prendre aux moeurs des villes d’un principe de corruption qui s’étend plus tard jusqu’aux campagnes”. (III : 328)
(« spectre où saigne encore la place de l’amour ! »), Dante (cercle, abîme, purgatoire, enfer), Sterne (la célèbre spirale du bâton du caporal Trim), Diderot (« Et puis, qu’est-ce que cela prouve ? » (III : 314)), Goethe ("Elle me fit l’effet de la blonde sorcière de Faust qui causant tendrement avec son valseur, laisse échapper de sa bouche une souris rouge" (III : 331)), Fichte (le moi et le non-moi concernant l’objectivité et la subjectivité dans le « Choeur des gnômes » qui est un pastiche du folklore allemand), comédies lyriques (Robert Macaire, Les Saltimbanques).


570 « Allusion à la descente de Virgile aux enfers, où se trouve Didon depuis son suicide récent : recens a vulnere Dido, « Didon à la blessure récente » (Énéide, livre VI, v. 450)”. (note de Claude Pichois de l’édition de la Pléiade : III : 1105) ; “Or sie forte ed ardito ; — / omai si scedne per si fatte scale...” (« Sois fort et hardi : on ne descend ici que par de tels escaliers. ») (III : 328)


La référence à Dante est prédominante dans Les Nuits, soit sous forme d’allusion (“Voilà, voilà, celui qui revient de l’enfer!”576 (III : 336)), soit sous forme de métaphore (au niveau du vocabulaire). Par exemple, exprimant son souhait de conserver le souvenir d’une voix pure (« X. Le Rôtisseur »), le narrateur évoque L’Enfer en deux passages :

573 Le duo parfait ayant le même avis et le même goût entre le narrateur et son ami évoque également deux compagnons de voyage humoristiques Chapelle et Bachumont.

574 Selon le portrait du chapitre « II. Mon ami », curieux de tout ce qui se passe dans la rue, il est un badaud pauvre de Paris, un promeneur rêveur, un amateur de l’oiseau, un noctambule, un infatigable harangueur.


Adieu, adieu, et pour jamais adieu !... Tu ressembles au séraphin doré du Dante, qui répand un
dernier éclair de poésie sur les cercles ténébresux — dont la spirale immense se rétrécit toujours,
pour aboutir à ce puits sombre où Lucifer est enchaîné jusqu’au dernier jugement.
[...] Les tourbillons que vous formez s’effacent peu à peu dans la brume... La Pia, la Francesca
passent peut-être à nos côtés... L’adultère, le crime et la faiblesse se coudoient, sans se reconnaître,
à travers ces ombres trompeuses. (III : 326)

À la fin du chapitre « VII. Le café des aveugles », le narrateur invite au monde
dantesque : “Et maintenant, plongeons-nous plus profondément encore dans les cercles
inextricables de l’enfer parisien” (III : 321). Selon l’ami du narrateur, le quartier du
Palais-Royal n’est pas l’enfer mais “c’est tout au plus le purgatoire” (III : 328).
Cependant, pour arriver au centre de l’enfer parisien, il faut descendre plus profond, car
“Là n’est pas encore le dernier abîme” (III : 336). Les Nuits, voyage vers l’enfer
parisien, sont une « comédie humaine » nervalienne. Diderot et Sterne sont aux garants
du récit excentrique ce que Dante est au modèle du voyage initiatique marqué par la
descente vers le centre.

Au niveau paratextuel, le chapitre « III. La nuit de Montmartre » fait pendant au
chapitre « V. Les nuits de Londres », dans lequel Nerval fait allusion à l’article « La
Clef de la rue ». Nerval caricature en vers des hommes assistant au Bal des Chiens
(correspondant du bal négligé de Vienne) en parodiant les vers à l’impératif de
Namouna de Musset. Le chapitre « X. Le Rôtisseur » se termine, après une scène
vaudevillesque, par un dialogue entre le narrateur et son ami, citant Dante et Mozart.
Deux maximes sur la folie de Pascal et de La Rochefoucauld clôturent le chapitre
« XIX. Je m’éveille » après l’insertion d’un air d’une comédie, Les Prétendus, chanté
par Bilboquet. S’intercalent encore des chansons populaires : À la Grand’Pinte et
Pommes de reinette. Au chapitre « XXV. Autre rêve », Edgar Poe, Dickens, Ainsworth,
trois auteurs étrangers réalistes contemporains sont cités par rapport à trois anciens

577 “Ne les dérange pas, ils t’appellerait chien... / Ne les insulte pas, car ils te valent bien !” (III : 323)
réalistes classiques, Lucien, Rabelais, Érasme. Les souvenirs du voyage en Orient et du voyage en Allemagne resurgissent de manière allusive comme indices autobiographiques. Lorsque le narrateur raconte ses tribulations d’une nuit passée en prison à Crespy, il se rappelle son voyage en Orient, ce qui l’aide à garder son sang-froid dans une situation difficile. Le souvenir du voyage en Allemagne est évoqué par la bière bue au café de Mars où a eu lieu le spectacle de la femme mérinos.

Une foule d’intertextes, insérés comme de nombreuses digressions, prennent le contre-pied de l’école du vrai en jetant un doute sur la véacité de ce qu’il a rapporté. Le récit parodique n’en reste pas moins une façon ironique de révéler le vrai sans pour autant nier totalement le faux. Nerval met indirectement en cause à travers le récit parodique les contraintes des genres et revendique la liberté de l’écriture.

3) Voyage humoristique

L’humour est très présent tout au long des Nuits, notamment dans les dialogues des micro-récits. Une ironie subtile apporte au récit un autre aspect réaliste, inattendu et caché de l’objet. L’ironie est néanmoins à peine perceptible dans le discours humoristique. L’ironie nervalienne est douce, fine et subtile, elle n’est ni amère ni mordante, c’est une mise à distance de l’objet et du sujet.

Dans Les Nuits, chaque chapitre comporte, à quelques exceptions près, un ou deux récits plaisants. À mesure que se déplace le voyageur nervalien, chaque lieu apporte une anecdote amusante ou une histoire drôle, de même que chaque nouveau personnage engendre un nouveau récit. Les Nuits sont ainsi composées d’une série de micro-récits digressifs, à tel point que, loin de se concentrer sur une ligne directrice, le récit se dissémine excentriquement. Les micro-récits sont pour la plupart des dialogues. Les Nuits sont le royaume des récits anecdotiques : évacuation des vagabonds des tuyaux de gaz à Montmartre ; vengeance spirituelle du Saint-Cricq contre l’interdiction qui lui est
fait d’entrer au café Anglais ; accord parfait rendu par de simples *hum* et *heuh* entre
« deux philosophes marseillais » ; conseils donnés par une femme de “type habillé des
néréides de Rubens” (III : 327) à un jeune débauché ; mégots sitôt jetés sitôt ramassés
par des jeunes moins fortunés au *Bal des Chiens* ; entretien burlesque entre un ami du
narrateur, une jolie blonde et sa mère au marché aux pommes de terre ; poètes pauvres
du XVIIIᵉ siècle venus souper dans les charniers ; usage des conduits d’eau chez Paul
Niquet en cas de rixe, imputation à Bilboquet de la négligence des hommages à
monsieur le maire et son épouse ; prononciation de l’italien à la piémontaise par M.
Montaldo... Nombre de récits insérés de manière rhapsodique sont une parodie ironique
du « vrai absolu » d’après le principe du daguréotype du réel.

Considérons un dialogue humoristique : il s’agit d’une série de répliques entre le
maire de Crespy et le narrateur arrêté faute de passeport. Ce morceau de bravoure de
l’art du dialogue évoque *Jacques le Fataliste* avec les deux voix contrastées et
symétriques du narrateur et de son interlocuteur. Ce dialogue présente d’une manière
humoristique la situation des deux personnages :

— Diable, mais je crains de ne pas être bien couché ?
— C’est votre affaire.
— Et si je payais un ou deux gendarmes pour me garder à l’hôtel ?...
— Ce n’est pas l’usage.
— Cela se faisait au XVIIIᵉ siècle.
— Plus aujourd’hui. » (III : 347)

Le narrateur note ironiquement l’arrivée normale des poirés, manquée l’an passé :
“La ville de Domfront (ville de malheur) est cette fois très heureuse” (III : 329). Le

580 L’auteur met en petites majuscules.

4) Réalisme nervalien

Dans *Les Nuits* ainsi que dans *Les Faux Saulniers* alternent l’observation et le commentaire, de sorte que le narrateur-témoin réaliste relaie parfois le narrateur-auteur (*auteur implicite*) qui intervient directement dans son récit à travers la parabase. D’abord, Nerval tente d’imiter « l’école du vrai » à la Charles Dickens, auteur connu pour ses études des couches misérables de Londres ; il contrebalance ensuite les « excès d’un réalisme trop absolu » par l’humour et l’ironie. En revanche, Nerval s’attache particulièrement à l’authenticité du récit garantie par la présence matérielle de documents historiques dans *Les Faux Saulniers*. Le narrateur affirme la véracité de certains manuscrits conservés aux Archives nationales comme la *Confession d’Angélique*582. De plus, il renforce sa thèse par la visite des lieux583, où s’est déroulé l’histoire de son héroïne. De même, dans *Les Nuits*, face à la « merveille surprenante », Nerval fait tout son possible pour établir objectivement la véracité du phénomène. D’abord à travers l’affiche qui l’annonce (l’auteur la dépose aux bureaux de *L’Illustration*), puis à travers une scène de rêve (« sensations étranges du sommeil » suscitées par les souvenirs de la nuit parisienne, une surconsommation de tabac et de bière au café de Mars et l’aspect des « terribles moulins à eau » du pont des Arches de Meaux), ensuite par les commentaires sur le spectacle, enfin, par la description du spectacle en analepse. En fait, l’introduction de la subjectivité à travers le récit d’un rêve, la mise en suspens par le fantastique, l’indécision entre l’observation impersonnelle et le sentiment personnel, sont les caractères les plus frappants du récit nervalien. Nerval tente d’associer objectivité et subjectivité pour dépasser la limite du « vrai absolu ». Sa manière de rendre compte du spectacle n’est ni tout à fait objective ni tout à fait subjective, si bien que sa prise de position à l’égard du réalisme est

582 “Son principal mérite est d’être vraie incontestablement. Tout ce que j’ai analysé aujourd’hui peut être vérifié aux Archives nationales.” (II : 47)

583 “Je parcours en ce moment le pays où tout cela s’est passé, et vous ne pouvez douter de mon exactitude…” (II : 47)
marginale et ironique, laissant coexister confirmation et mise en doute du même phénomène. Le narrateur avoue finalement que “Le métier de réaliste est trop dur à faire. La lecture d’un article de Charles Dickens est pourtant la source de ces divagations !...” (III : 342). Mais cet aveu ne veut pas dire qu’il abandonne entièrement « l’école du vrai ». Avant de faire une remarque a propos de laa véracité du spectacle de la femme mérinos, le narrateur précise son idée du vrai en mettant en question le rapport entre le vrai et le faux. Le vrai n’existe pas absolument, et sa représentation ne dit nécessairement pas non plus la vérité :

Or, le vrai, c’est le faux, du moins en art et en poésie. Quoi de plus faux que l’Iliade, que l’Enéide, que la Jérusalem délivérée, que la Henriade ? — que les tragédies, que les romans ?... « Et bien, moi, dit le critique, j’aime ce faux : est-ce que cela m’amuse que vous me racontiez votre vie pas à pas, que vous analysez vos rêves, vos impressions, vos sensations ?... Que m’importe que vous ayez couché à La Syrène, chez le Vallois ? Je présume que cela n’est pas vrai, — ou bien que cela est arrangé : — Vous me direz d’aller y voir... Je n’ai pas besoin de me rendre à Meaux ! — Du reste, les mêmes choses m’arriveraient que je n’aurais pas l’aplomb d’en entretenir le public. (III : 342)

De toute manière, l’affiche ne suffisait pas à prouver la « merveille surprenante », il fallait la vérifier sur place. Est-ce pour cette raison que le récit entier ne cesse de se reporter à d’autres auteurs et d’autres textes584, au point de faire preuve ironiquement du vrai absolu ? Dans cette perspective, le daguerréotype585 est l’instrument par excellence du réalisme sur le plan de la fidélité, puisqu’il est capable de représenter exactement l’objet.

---

584 Le paraître change constamment en révélant un autre aspect de l’être : ainsi, les jambes effilées de la statue de la Camargo (1710-1770), danseuse de l’Opéra de Paris, se comparent immédiatement à celles de l’Espagnole, et un soubresaut d’un poisson de la Marne ressemble à la « cachucha éperdue » de la statue de la Camargo. La femme-mérinos est la Vénitienne dont la figure pâle et régulière renvoie aussi aux vierges de Carlo Dolci peintre florentin du XVIIe siècle.

585 Nerval prend le daguerréotype pour “instrument de patience […] et qui, détruisant les illusions, oppose à chaque figure le miroir de la vérité” (III : 322).

“Pantin — c’est le Paris obscur — quelques-uns diraient le Paris canaille ; mais ce dernier s’appelle, en argot, Pantruche” (III : 322) . Au terme de considérations sur le français, le narrateur craint que la langue vulgaire ne prédomine sur la langue savante.

Une certaine ironie s’installe dans la coexistence d’éléments contradictoires dans un même objet. Le narrateur tente de décrire fidèlement ce qu’il observe au cours de son trajet, mais se trouve confronté à des réalités ambiguës et indéterminées. Les vrais visages se dégagent des apparences. Ainsi, il y a de riches spéculateurs qui sont au fond de faux paysans, et des millionnaires méconnaissables parmi “une foule d’hommes en

---

586 Bien que l’auteur précise ce mot “fils de maître, selon les termes de compagnonnage”, *louveteau* est un terme de la franc-maçonnerie. Voir, la note 4 de la page 323 de l’édition de la Pléiade t. III (III : 1104).

587 Selon *Grand Larousse Universel* (1992), *goguette* est un “nom donné naguère, à Paris, à des sociétés chantantes qui tenaient leurs séances dans des cabarets (Les goguettes datent des premières années de la Restauration. En 1840, il y en avait dans presque toutes les rues de Paris […]. Elles disparurent sous le second Empire)”.

588 Selon *Le Grand Robert de la Langue Française*, ce mot, avec cett remarque que “le mot est vieilli ou rare en emploi général”, signifie spécialement “fait de se toucher la main. Attouchement franc-maçonnique : manière de se toucher la main, signe de reconnaissance maçonnique”.

589 Le chapitre X. « Le Rôtisseur » comporte une scène vaudevillesque entre une femme-matronne conseillère imposante et un jeune homme dissipé. Les deux personnages rappellent Pauline et Raphaël dans *La Peau de chagrin* de Balzac. “— Ah ! jeune homme ! cette femme-là, ça sera ta mort.

— Elle ne sait pas encore la roulée qu’elle va recevoir !…” (III : 328)


591 Coiffeur.
blouse, en chapeau rond et en manteau blanc rayé de noir, couchés sur des sacs de haricots…” (III : 330) au marché des Innocents : “Ce sont de faux paysans. Sous leur roulière ou leur bourgeron ils sont parfaitement vêtus et laisseront demain leur blouse chez le marchand de vin pour retrouver chez eux en tilbury” (III : 330). De même, des femmes qui épluchent des pommes de terre sont plus riches qu’elles ne semblent. Entre l’être et le paraître, il existe une distance ironique. En outre, le raisonnement d’une chiffonnière (“Le bon Dieu c’est le diable !” (III : 334)) est un paralogisme aux yeux d’un vieux philosophe sophiste : “Si le bon Dieu c’est le diable, alors c’est le diable qui est le bon Dieu, cela revient toujours au même” (III : 334-335). Comme le dit Hisashi Mizuno, “la tentative de Nerval consiste à détourner intérieurement le principe du réalisme tout en composant un texte à l’apparence réaliste”593. La difficulté du « vrai absolu » conduit finalement le narrateur à mettre en question le réalisme à la Dickens, en y introduisant un point de vue subjectif, c’est-à-dire des éléments imaginaires, notamment des rêves, des impressions et des sentiments individuels permettant une prise de distance vis-à-vis de l’objet.

Deux rêves sont introduits dans le deuxième volet : l’un à l’hôtel de Meaux, l’autre à la prison de Crespy. Le chapitre « XVIII. Chœur de gnômes » raconte le premier récit de rêve à la manière d’une légende allemande. Les paroles de cette chanson parodique révèlent une autre face de l’objet. À la fin du chapitre, Nerval renvoie le jugement de la folie à Pascal et à La Rochefoucauld pour dire que le lien entre la folie et la sagesse est tout à fait relatif. Le chapitre « XXV. Autre rêve » évoque le danger du réalisme trop absolu. Le narrateur se retrouve au tribunal, où il est condamné à la peine capitale par suite d’une tentative réaliste. Son attitude réaliste est triplement594 critiquée à cause des monstres, du crime et de l’emprisonnement. Suit une contestation appuyée sur trois

594 « Fantaisiste ! réaliste !! essayiste !!! » (III : 348)


Chapitre 3. Voyage littéraire

1. Voyage autobiographique : *Promenades et Souvenirs*

1) Autobiographie ?


En fait de Mémoires, on ne sait jamais si le public s’en soucie, — et cependant je suis du nombre des écrivains dont la vie tient intimement aux ouvrages qui les ont fait connaître. N’est-on pas aussi, sans le vouloir, le sujet de biographies directes ou déguisées ? Est-il plus modeste de se peindre dans un roman sous le nom de Lélio, d’Octave ou d’Arthur, ou de trahir ses plus intimes émotions dans un volume de poésies ? (III : 685-686)

En soulignant que son écriture est par nature autobiographique, Nerval choisit de « se peindre » directement, et non pas d’une manière indirecte comme dans le roman ou le recueil de poèmes. Il ne raconte pas seulement les éléments indispensables à l’autobiographie classique (généalogie, naissance, premiers souvenirs), mais encore intercale ses souvenirs au sein d’un récit de voyage selon le plan d’un « promeneur solitaire ». Le voyage actuel se mêle constamment aux événements du passé, et l’accent

597 Jusqu’au XIXᵉ siècle, le terme de « mémoires » ne se distingue pas nettement de l’« autobiographie » apparu à la première moitié de ce siècle.


Le récit autobiographique nervalien mélange des souvenirs personnels et des faits historiques. La vue du château de Saint-Germain, ville de souvenirs, rappelle au narrateur le retour de Ravenswood, héros déchu de Walter Scott, au château de ses ancêtres ; puis la ville lui rappelle des parents disparus ayant eu un lien avec le château, ce qui le reporte vingt ans en arrière, et réveille finalement ses souvenirs d’amour et de fêtes. Les faits historiques s’unissent toujours aux souvenirs personnels :

[...] j’ai chanté tout enfant les chansons du roi Jacques et pleuré Marie Stuart, en déclamant les

598 Saint-Germain, l’une des villes pivotales, réapparaît, à plusieurs reprises, par allusion comme dans le contrepoint musical non seulement dans les *Promenades* mais encore dans *Sylvie* et *Pandora*. Dans *Pandora*, Saint-Germain se nomme « la ville des Stuarts », reliée aux premiers amours du narrateur.
vers de Ronsard et de Du Bellay… La race des king-charles emplit les rues comme une preuve vivante encore des affections de tant de races disparues… (III : 673).

La frontière des deux registres s’estompe, ils s’interpénètrent, se mêlent et enfin s’unissent. Promeneur solitaire, le narrateur ressuscite ses souvenirs d’autrefois, comme en un palimpseste. Cependant, l’irruption des souvenirs procède plus de l’enchaînement des sentiments que de la logique historique ou des relations de cause à effet. Les souvenirs ressurgissent comme le songe s’épanche dans le monde réel dans Aurélia :

Je le disais tout à l’heure : — mes jeunes années me reviennent, — et l’aspect des lieux aimés rappelle en moi le sentiment des choses passées. (III : 678)

Qui plus est, il n’y a ni transition ni embrayage au moment du changement de tableau : déambulant à son gré, le narrateur ravive des souvenirs enfouis en visitant des endroits qui lui sont chers. Il les intercale, les dissémine d’un bout à l’autre au rythme du récit-promenade tout en brouillant le repérage temporel. Celui-ci est donné d’une manière allusive et approximative, qu’il s’agisse d’un épisode personnel ou d’un événement historique. Les informations concernant l’âge du narrateur – sept ans – et le siège de Strasbourg sont des indices permettant de situer le retour de son père en 1814 ; il est aussi fait allusion aux Cent Jours (1815) par le biais de la cérémonie aux Champs-de-Mars et la fête de la place de la Concorde.

Au cours des promenades, Nerval recompose sa vie sous forme de fragments. Au chapitre « V. Premières années », les événements collectifs (les Cent Jours) s’unissent à ceux de la vie personnelle (une tourterelle envoûtée, remplacée par un sapajou d’Amérique). L’enchaînement entre les événements est aléatoire et approximatif, et non logique et historique. De même, la chronologie est imprécise, indiquée seulement par


Nerval raconte son expérience par évocation et euphémisme. Par exemple, il ne parle pas de son internement dans la maison du Dr Émile Blanche en août 1854 que comme « un court séjour dans une villa de la banlieue ». Un souvenir se reporte à l’auto-référence, et en même temps à la référence littéraire. La description se réduit à l’abstraction par le sommaire et à une simple référence littéraire. Nerval substitue l’objet réel à l’imaginaire par la référence à des intertextes. Les laveuses montmartroises renvoient à une scène de Werther. Il en est de même pour quelques “demoiselles de Pontoise vives et rieuses comme dans La Fiancée de M. Scribe…” (III : 687) À la révélation de la mort de Célénie par son hôtessse, Nerval exprime son sentiment douloureux par la balade d’Uhland : La Fille de l’hôtesse (Der Wirthin Töchterlein)²⁶⁰. C’est à travers la référence que sont retenues les émotions et qu’elles échappent au sentimentalisme.

Nerval recompose ses souvenirs en fonction de leur importance affective ou de leur empreinte dans sa vie, et en les référant constamment à des intertextes.

2) Mosaïque de l’autoportrait

Toutes les opérations intertextuelles sont présentes dans les Promenades : citation, référence, allusion, traduction, imitation, etc. Les deux dernières se réalisent surtout dans les vers de jeunesse pour son premier amour, Héloïse. Les traductions versifiées de l’ode d’Horace « À Tyndaris » et la traduction du refrain d’une mélodie de Byron, ainsi que l’imitation libre de Thomas Moore (« Mélodie imitée de Moore ») sont une

réactualisation d’écrits antérieurs enfouis dans l’oubli, et une tentative de retrouver des traces de la poésie de jeunesse. La peinture de soi consiste à retrouver l’ancien poète devenu « rêveur en prose », à travers la reconstitution des souvenirs.

Comme modèle d’autobiographie, Nerval renvoie explicitement aux Rêveries du promeneur solitaire, non pas aux Confessions. Cela veut dire que son écriture est fondée sur le hasard et le caprice, selon le mode du « promeneur solitaire ». Il fait aussi allusion à trois romans autobiographiques, publiés dans les années 1830, par les noms de leurs héros : Octave, Arthur et Lélio. Le narrateur compare sa visite à Saint-Germain au retour au château de ses pères de Ravenswood, héros dépossédé dans le roman La Fiancée de Lammermoor de Walter Scott. Il cite le Pastor fido, Faust, Ovide et Anacréon comme poèmes et poètes favoris de sa jeunesse. À propos de son style de jeunesse, il avoue l’influence de Diderot, Rousseau et Sénancourt.

Les pratiques intertextuelles tendent à évoluer vers l’abstraction ou la réduction formelles, ce qui n’est pas indifférent à l’évolution de la prose nervalienne vers la prose poétique. Dans les Promenades, chansons et contes folkloriques s’introduisent sous la forme d’un sommaire au lieu d’être présentés en détail et accompagnés de commentaires comme dans Les Faux Saulniers, La Bohème galante, Angélique et Sylvie. Les chansons et les contes rapportés par Célénie sont réduits à leurs titres, marqués par le tiret, signe d’oralité : « Mme de Monfort », « la fille du pâtissier », « les...
moines rouges », « la fille du sire de Pontarmé », etc. Ils conservent la mémoire collective et ressuscitent des histoires régionales du Valois. Ainsi, le voyage géographique se mue en un voyage temporel.

Par ailleurs, de fréquentes références à des intertextes semblent liées aux difficultés rencontrés par Nerval dans la peinture de soi sans blesser son amour-propre par rapport à d’autres autobiographes qui, comme Rousseau et Restif, ont révélé des secrets intimes surtout concernant leur vie sexuelle. Nerval choisit de se raconter directement dans les trois chapitres centraux, plutôt que de « se peindre » dans un roman autobiographique ou de “trahir ses plus intimes émotions dans un volume de poésies” (III : 686). Cependant, il évite subtilement l’aveu d’une faute ou d’une erreur graves. Il se borne à un épisode ou à une anecdote tout en faisant référence à des modèles littéraires. Les laveuses causant et chantant autour d’une fontaine de Montmartre rappellent une scène de Werther. Deux jeunes filles d’une famille de saltimbanques évoquent Mignon et Philine dans Les Années d’apprentissage de Wilhelm Meister. Le duo d’un jeune homme et d’une jeune fille de la société chantante fait pendant à Daphnis et Chloé. La déclaration d’amour à Héloïse, la Créole brodeuse idéalisée en reine, est comparable à celle du Tasse à Élénore d’Este et à celle d’Ovide à Julie. De plus, l’objet d’adoration est plus l’image d’Héloïse que la personne elle-même. Nerval a recours à une copie d’une gravure d’un maître pour se remémorer sa mère disparue dont il ne parvient pas à reconstituer le portrait.

À force de faire référence à des intertextes, les frontières entre le réel et l’imaginaire s’amenuisent, de sorte que l’écriture autoréférentielle s’unit à l’hétéroréférentielle. De fréquentes pratiques de l’intertextualité vont de pair avec des événements vécus de l’auteur. Les Promenades sont un autoportrait poétique.

604 “Ce qui fait le charme, pour moi, des petites villes un peu abandonnées, c’est que j’y retrouve quelque chose du Paris de ma jeunesse. L’aspect des maisons, la forme des boutiques, certains usages, quelques costumes… À ce point de vue, si Saint-Germain rappelle 1830, Pontoise rappelle 1820 ; — je vais plus loin encore retrouver mon enfance et le souvenir de mes parents”. (III : 687)
3) Voyage à la recherche du moi

Les *Promenades* relatent un voyage elliptique sans retour au point de départ. Si on les considère comme un texte accompli, ce récit retrace un voyage sans retour ou au retour elliptique, car sa fin reste en suspens – à la roulotte des saltimbanques ambulants à Senlis. C’est un itinéraire interrompu ou un trajet sans suite, sans retour à Paris, lieu de départ. En un sens, le récit est inachevé, car la publication des deux derniers chapitres a été faite à titre posthume, sans relecture de l’auteur, le 3 février 1855 dans *L’Illustration*.

C’est un petit voyage en Île de France, fait sous le signe de promenades. Le voyageur nervalien part sous prétexte de trouver un domicile sûr. Au cours de sa recherche, il se rend compte qu’il ne sera jamais propriétaire. Comme son grand père, qui, après avoir quitté la maison paternelle, a dû se réinstaller ailleurs, le narrateur est contraint de chercher un logement hors de Paris, sa ville natale. Sa recherche en Île-de-France est vouée à l’échec – du coup, il change de but. En revanche, il retrouve son enfance dans son pays maternel. Cependant, ce pays lui paraît vide, et le lien avec le passé, coupé, car ses parents et amis, sont morts ou absents. Ainsi, est-il condamné à trouver domicile ailleurs, ou à ne le trouver nulle part. Il est conscient qu’il doit errer à la recherche de ses racines.

Les lieux aimés que Nerval visite sont ceux de sa jeunesse et de son enfance. Le ressurgissement des souvenirs personnels conduit le voyageur à la redécouverte de ses origines, en remontant d’abord vers son passé personnel le plus lointain, puis vers le

---

605 Il n’y a pas non plus le retour dans *Lorely* dans laquelle Strasbourg fait office de lieu de départ à la place de Paris, vrai point de départ, et le récit se termine à Amsterdam.

606 Au chapitre « III. La société chantante », le narrateur nervalien signale allusivement son itinéraire : “Saint-Germain, Senlis et Dammartin sont les trois villes qui, non loin de Paris, correspondent à mes souvenirs les plus chers. […] Je les terminerai dans le pays même où j’ai été élevé, et où il est mort.” (III : 678). On peut supposer ce récit inachevé, car le récit prend fin à Senlis, alors que les étapes principales sont suggérées comme Saint-Germain-Senlis-Dammartin (Mortefontaine ou Ermenonville).
passé régional, et même national. Par exemple, Senlis, ville de son enfance, évoque tour à tour les XVIIIᵉ, XVIIᵉ, XVIᵉ siècles, puis le Moyen-Âge et l’époque romaine. Ruines, chansons, légendes et personnes chères déclenchent le rappel des souvenirs. Une voix, un geste, une physionomie évoquent les souvenirs ou la personne qui leur est associée. Ainsi, « un ancien jeune homme » de la société chantante, qui interprète une vieille romance en s’accompagnant à la guitare, rappelle à Nerval son père, qui chantait une romance sur le même instrument.

La superposition et la condensation du temps et de l’espace font originalité de ce récit, qui ne se déroule pas selon la succession temporelle et la contiguïté spatiale comme le récit de voyage classique : c’est un récit non chronologique et agéographique. À mesure que la chronologie devient floue et approximative, le récit de voyage glisse à l’autobiographie : “J’ai longtemps habité Montmartre” (III : 668) ; “[…] j’ai quelque temps habité Saint-Germain” (III : 677) ; “Je ne sais pas au juste l’époque de leur mariage, mais comme il se maria avec l’épée, comme aussi ma mère reçut le nom de Marie-Antoinette avec celui de Laurence, il est probable qu’ils furent mariés un peu avant la Révolution” (III : 680). À la fin du chapitre « Une société chantante », le narrateur annonce ses « Mémoires ». Ainsi, le vrai but de voyage se révèle tardivement.

Les trois chapitres centraux, qui rapportent exclusivement des souvenirs, – “pages écrites dans les instants de fièvre ou de mélancolie” (III : 685) –, se distinguent explicitement des autres qui relatent des souvenirs à travers les promenades en cours. Au chapitre « VII. Voyage au Nord », la distance entre passé (souvenirs) et présent (promenades) se rétrécit de plus en plus. Les trois premiers chapitres et les deux derniers rendent du voyage que le narrateur poursuit : Montmartre, Saint-Germain, Rare est la mention de son père et sa tante dans le récit.

608 Nerval a habité Montmartre, d’abord chez Gautier, 14 rue Navarin en 1840 ou 1841, à la clinique de D’Esprit Blanche huit mois en 1841, et rue Pigalle ou rue des Martyrs en 1844.
Pontoise, Chantilly, Senlis. Et dans la dernière partie du chapitre « VIII. Chantilly », le présent de l’écriture se rétablit comme au chapitre initial « I. La butte Monmartre ».

Les *Promenades* sont un voyage vertical, tant au point de vue spatial que temporel. Le voyageur nervalien s’attache aux villes situées « sur des hauteurs » : Montmartre, Saint-Germain, Pontoise, Chantilly, Senlis, où on jouit d’une vue panoramique et de l’air pur comme dans la « ville mystérieuse » d’*Aurélia*. De plus, c’est en remontant l’Oise vers sa source qu’il atteint la Nonette et la Thève, et qu’il remonte aussi le temps à la recherche de son enfance, de souvenirs de ses parents, et de la lointaine histoire locale.


4) **Voyage fantaisiste**

Le trajet n’étant pas fixé au préalable, le voyage se déroule au hasard612, “selon le plan des promenades solitaires” (III : 678). L’itinéraire de Paris à Senlis dessine un grand détour curviligne : le narrateur se déplace en train de Paris à Saint-Germain, en omnibus de Saint-Germain à Pontoise, et de nouveau en train, de Pontoise à Chantilly en passant par Saint-Leu. Il va directement de Paris à Saint-Germain en sautant “la

609 La légende de Saint Rieul qui imposa silence aux grenouilles a “quelque chose d’oriental dans cette naïve légende et dans cette bonté du saint qui permet du moins à une grenouille d’exprimer les plaintes des autres (III : 691)”.

610 “Un homme qui a vécu en Orient est incapable de s’affecter d’un pareil détail”. (III : 672)

611 Autour du poêle de poste, le narrateur nervalien raconte l’histoire de l’Afrique et de l’Asie, chante des chansons arabes et grecques.

612 De même, l’autobiographie est écrite sous le signe du hasard : “Le hasard a joué un si grand rôle dans ma vie […]” (III : 679).


---

614 Pour Nerval il suffit de nommer un nom du pays pour évoquer un souvenir, un événement, une anecdote. Dans le train, les noms du pays criés à chaque station, l’accent sensible des paysans, les jeunes filles coiffés de madras suffisent à lui rappeler son enfance. Les avatars des lieux apparaissent en tant que personnage, chanson, rivière, architecture et paysage. À chaque étape il évoque le récit folklorique lié à son pays.
615 Nerval parsème les *Promenades* de petits portraits ou croquis-portraits : Héloïse, Célénie, son grand-père, sa mère, son père, ses cousins, Mlle Nouvelle, Provost-Raymond, sa tante, etc. La rencontre au cours de voyage se substitue à l’évocation de la personne liée au passé : un voyage à la recherche des souvenirs.
événement tragique : le suicide de l’acteur Provost-Raymond. Le récit progresse à un rythme discontinu, selon le réseau mémoriel associatif. Entre les événements, il n’y a pas d’enchaînement logique ni de sucession contiguë, mais un lien flou.

Prenons la première phrase de chaque passage du chapitre « Premières années » et rassemblons-les :

Une heure fatale sonna pour la France. / Un soir je vis se dérouler, sur la plus grande place de la ville, une immense décoration qui représentait un vaisseau en mer. / Nous revîmes les fils du Nord, et les cavales de l’Ukraine rongèrent encore une fois l’écorce des arbres de nos jardins. / Un jour, une des belles dames qui visitaient mon père me demanda un léger service : […] / J’en conçus un tel chagrin, que je faillis mourir d’une fièvre purpurine qui fit porter à l’épidémie tout le sang de mon cœur. / J’étudiais à la fois l’italien, le grec et le latin, l’allemand, l’arabe et le persan. / J’étais toujours entouré de jeunes filles ; […] / Cependant j’avais grandi ; […] / Le soir, pour divertir de vieux parents, nous représentions les chefs-d’œuvre des poètes, […] / Je m’étais rendu très fort sur la danse.


Le récit se développe suivant un processus métaphorique fondé sur la similarité thématique et spatiale, plutôt que sur la chronologie et sur l’agencement linéaire. La réminiscence nervalienne repose sur une temporalité multiple qui a pour effet de suspendre ou brouiller le temps. Nerval semble brouiller consciemment l’ordre des événements. Il les agence en les juxtaposant ou en assemblant une série de tableaux ou d’images, de sorte qu’un épisode rappelle un autre, un souvenir en suscite un autre, un personnage en amène un autre, et ainsi de suite. Une telle association construit un réseau d’ensemble. Tantôt différents temps s’entrelacent et s’enchevêtrent, tantôt les régions et les époques les plus distantes se superposent, se relient, parfois se confondent. C’est à travers ce procédé que différentes époques se greffent les unes sur les autres ou que
divers moments s’amoncellent. Qui plus est, l’enchaînement des événements est tissé par une association implicite, sans embrayeur explicite, un peu comme un discours immédiat :

Je suis sorti par un beau clair de lune, m’imaginant vivre en 1827, époque où j’ai quelque temps habité Saint-Germain. Parmi les jeunes filles présentées à cette petite fête, [...], comme si dans un autre monde j’avais retrouvé mes premiers amours. (III : 677)

Entre les deux phrases, il n’y a aucune conjonction explicite. La lisaison se fait de façon elliptique, à la suite d’un manque d’information entre deux événements. Le déictique « cette » n’a pas de référent déterminé. Le fil conducteur ne semble être que la mémoire affective.

Dans les Promenades, les souvenirs l’emportent sur le présent du narrateur, le passé réapparaît comme paradis perdu ou idylle disparue. Cela se traduit aussi par l’imitation de modèles révolus de la poésie bucolique ou idyllique. Le narrateur nervalien regrette un bon vieux temps et ceux qu’il a perdus : “[...] que de morts dans tout cela, que de malheureux sans doute dans ces pays si heureux autrefois!” (III : 689) Parfois, au ton lyrique se mêle l’ironie618. Une certaine ironie transparaît dans la mention faite par Alexandre Dumas d’un voyage fantaisiste de Nerval619. Le changement de ton s’effectue au fur et à mesure des événements. Ainsi, le lyrique, l’humoristique et l’ironique se succèdent tour à tour. Le ton humoristique alterne avec le ton ironique

619 “J’aime à contrarié les chemins de fer, — et Alexandre Dumas, que j’accuse d’avoir un peu brodé dernièrement sur mes folies de jeunesse, a dit avec vérité que j’avais dépensé deux cents francs et mis huit jours pour l’aller voir à Bruxelles, par l’ancienne route de Flandre, — et en dépit du chemin de fer du Nord”. (III : 686)
dans le dialogue. Le narrateur faisant sur un ton humoristique remarquer qu’il y a trois cloportes dans la bière qu’il lui sert, le garçon explique cette présence incongrue par la restauration du château. De même, le dialogue entre le sergent et le narrateur est aussi humoristique qu’ironique. À la demande du narrateur d’hui une chambre moins bien décorée et plus près des fenêtres”, le sergent réplique : “Quand on se lève avant le jour, c’est bien indifférent !” (III : 674)

Les Promenades sont un récit de voyage à la recherche d’un moi d’autrefois pour le projeter dans le présent. L’écriture autobiographique se caractérise par de continues références intertextuelles. Elle progresse par étapes selon l’importance des sentiments à travers la référence au modèle, l’imitation du modèle et la recomposition des fragments de l’autoportrait qui s’effectue dans deux directions : l’une est l’intériorisation des souvenirs personnels ; l’autre, l’historicisation des souvenirs collectifs. Cependant, les deux registres se mêlent. Trois premiers chapitres sont constitués de promenades actuelles, les trois centraux racontent les souvenirs du lointain passé, et dans les deux derniers se fondent promenades et souvenirs. Un mouvement duel est perceptible dans l’écriture autobiographique : le récit tend d’une part vers l’autoréférence, et d’autre part vers la référence à l’intertexte, de sorte que la tâche de « se peindre » se rapproche et s’écarte en même temps de l’autoportrait.

2. Voyage intérieur : Aurélia

1) Référence et effacement de référence

Dans Aurélia, il n’y a ni intrigue ni personnage, comme il s’en trouve dans le récit traditionnel. C’est une série d’images reliées les unes aux autres, qui reflètent des événements, l’apparition d’une figure ou le surgissement d’une idée, bref, “l’épanchement du songe dans la vie réelle” (III : 699), selon la formule de Nerval.
Cependant, ces éléments n’ont aucun lien manifeste. Le récit est constitué d’une suite
d’ épisodes n’ayant pas de rapport entre eux. Ils sont disséminés comme des fragments
isolés au lieu d’être enchaînés de manière vraisemblée. Ni médiation ni embrayage entre
les événements juxtaposés. Le lecteur doit reconstituer et recomposer des éléments
hétérogènes dispersés au milieu d’“un capharnaüm comme celui du docteur Faust” (III :
742) et chercher une clé pour les interpréter.

Le récit d’Aurélia est marqué par le mouvement incessant du narrateur tant dans la
réalité que dans le rêve. Il est surprenant que les drames vécus dans la réalité se
retrouvent à l’intérieur du rêve620, et vice versa. Ainsi s’interpénètrent sans cesse le réel
et l’irréel, de sorte qu’on ne peut les distinguer nettement l’un de l’autre.

Écrite de la fin 1853621 à la mort de l’auteur, Aurélia est publiée dans la Revue de
Paris le 1er janvier et le 15 février 1855. Mais la « Seconde partie » n’a pu être revue et
corrigée par l’auteur, qui est mort dans la nuit du 25 au 26 janvier 1855. La livraison du
1er janvier ne porte pas la mention « Première partie », mais en tête de celle du 15
février se trouve « Seconde partie ». Toutefois, le narrateur évoque la « Première
partie » comme telle dans le troisième chapitre622 de la Seconde partie. Celle-ci est
divisée en six chapitres non titrés, et celle-là en dix.

620 Dans ch. IV de la Première partie, un paysage onirique, où apparaît le vieillard qui parle par la
voie de l’oiseau, avatar de l’oncle maternel, rappelle allusivement celui de Mortefontaine et ses
environs : “[…] celui d’un pays de la Flandre française où mes parents avaient vécu et où se trouvent
leurs tombes : le champ entouré de bosquets à la lisière du bois, le lac voisin, la rivière et le lavoir, le
village et sa rue qui monte, les collines de grès sombre et leurs touffes de genêts et de bruyères, —
image rajeunie des lieux que j’avais aimés”. (III : 703)
621 À partir de l’automne de 1853, Nerval écrit à l’encre rouge. Les manuscrits de Pandora et
Aurélia en relèvent.
622 “A dix ans d’intervalle, la même idée que j’ai tracée dans la première partie de ce récit me
revenait plus positive encore et plus menaçante.” (III : 729) C’est nous qui soulignons.
La « Seconde partie » contient plus de références précises à des éléments autobiographiques et géographiques que la « Première partie » ⁶²³. Cependant, la version manuscrite de l’épisode de la représentation de Piquillo à Bruxelles en 1840, présente des références plus précises et plus circonstanciées que le texte imprimé de la Revue de Paris. Nombre de personnages⁶²⁴ et de lieux, anonymes dans le texte publié, ont leurs noms réels dans les manuscrits. Les lieux notamment sont souvent précisément nommés, par exemple, celui de la première crise⁶²⁵. De même, à la place d’“une autre ville” et de l’année de l’événement Vita nuova sont indiquées Bruxelles et 1840, quand le nom d’Aurélie est encore Aurélia⁶²⁶. La principale différence interne entre les deux parties tient à ce que les allusions à des événements historiques sont plus nombreuses dans la « Seconde partie » que dans la première, tandis que celle-ci est plus centrée que celle-là sur l’expérience personnelle et les rêves. Dans la « Seconde partie », le narrateur évoque l’année 1815, la révolution de Juillet, la guerre en Afrique et la guerre de Crimée. Sa vie personnelle se lie à la vie collective et historique, voire mondiale. En outre, la remontée vers le passé va de plus en plus loin, et finit par toucher à l’origine du monde.

Le récit d’Aurélia prend une dimension mythique et mystique à travers la suppression des références géographiques et biographiques, tandis que d’incessantes références aux modèles dénotent l’obsession de l’auteur à fournir à son récit des preuves fiables de “l’épanchement du songe dans la vie réelle”.

⁶²³ Hisashi Mizuno a relevé la différence de la référence autobiographique entre les deux parties dans son article « Corps et âme dans Aurélia de Gérard de Nerval », Romantisme, n° 127, 1er trimestre 2005.
⁶²⁴ « Deux amis » dans Aurélia sont précisés par Théophile et Alphonse dans les manuscrits.
⁶²⁵ Voir III : 752-753.
⁶²⁶ “La reine du chant était celle que je nommerai désormais Aurélie.” (III : 751)
2) Souvenirs et ressouvenirs

Dans Aurélia, le récit à caractère autobiographique est constitué de fragments et d’allusions. Il n’est pas facile de repérer les événements personnels et historiques sur le plan spatio-temporel, en raison de l’élimination des indices explicites biographiques et géographiques. Associés à l’histoire du monde les renvois autobiographiques sont faits de manière allusive et métaphorique, de sorte que leurs référents prennent un aspect mythique ou mystique.

Dans le chapitre IV de la « Seconde partie », le narrateur tient un journal intime dans lequel il donne un récit autobiographique retraçant la mort de sa mère et sa première éducation par son oncle, son initiation au culte païen et à la religion chrétienne. Un récit personnel s’installe sous forme de confession :

Je n’ai jamais connu ma mère, qui avait voulu suivre mon père aux armées, comme les femmes des anciens Germains ; elle mourut de fièvre et de fatigue dans une froide contrée de l’Allemagne, et mon père lui-même ne put diriger là-dessus mes premières idées. Le pays où je fus élevé était plein de légendes étranges et de superstitions bizarres. Un de mes oncles qui eut la plus grande influence sur ma première éducation s’occupait, pour se distraire, d’antiquités romaines et celtiques. (III : 730)

Ici, les références géographiques et biographiques sont toujours anonymes mais repérables. Par ailleurs, ce passage est une variation d’un passage du chapitre « Juvenilia » des Promenades et Souvenirs.

Au début du chapitre V, Nerval fait allusion à la rédaction de Sylvie, publiée dans la Revue des Deux Mondes, le 15 août 1853, après son internement dans une maison de santé en 1853 :

Par exemple, le penchant au voyage pour le narrateur s’exprime métaphoriquement : “[…] j’aimais surtout les costumes et les mœurs bizarres des populations lointaines […]” (III : 696).
Peu à peu je me remis à écrire et je composai un de mes meilleurs nouvelles. Toutefois je l’écrivis péniblement, presque toujours au crayon, sur des feuilles détachées, suivant le hasard de ma rêverie ou de ma promenade. Les corrections m’agitèrent beaucoup. Peu de jours après l’avoir publiée, je me sentis pris d’une insomnie persistante. (III : 735)

Dans ce passage, les repères référentiels sont omis, et les événements personnels sont racontés de manière allusive : il s’agit d’un journal intime où on entend la voix intérieure de l’auteur. Les événements sont toujours incertains et indécis au niveau spatio-temporel, tandis que la référence aux modèles est toujours explicite et nombreuse à l’excès, comme si le narrateur voulait fournir la preuve de ce qu’il dit.

Dans le chapitre II de la « Seconde partie », le cimetière où se trouve la tombe d’Aurélia est celui de Montmartre. Bien que le narrateur ne le nomme pas précisément, il n’est pas difficile de l’identifier au moyen d’autres indices contenus dans le passage suivant : “Trois parents de ma famille maternelle y avaient été ensevelis ; mais je ne pouvais aller prier sur leurs tombes, car elles avaient été transportées depuis plusieurs années dans une terre éloignée, lieu de leur origine.” (III : 726) De même, la ville de Saint-Germain est désignée allusivement : “[...] je me rendis à quelques lieues de Paris, dans une petite ville où j’avais passé quelques jours heureux au temps de ma jeunesse, chez de vieux parents, morts depuis. J’avais aimé souvent à y venir voir coucher le soleil près de leur maison”. (III : 727) En revanche, le même souvenir apparaît sans déguisement dans les Promenades et Souvenirs : “Je suis sorti par un beau clair de lune, m’imaginant vivre en 1827, époque où j’ai quelque temps habité Saint-Germain.” (III : 677)

628 La variété des références atteint au point culminant dans Aurélia de tous les textes nervaliens. Par exemple, dans le domaine des modèles littéraires, il cite manifestement Swedenborg, Apulée, Dante, et il fait allusion à Virgile (Énéide), Goethe (allusion à la descente de Faust au « Royaume des Mères »), Molière (allusion au Dom Juan par le “convive de pierre”, mention de Sosie), Gautier (« Le Chevalier double »), Jean Paul (« L’éclipse de Lune »), Bürger (« Lénore »), etc.
En outre, des épisodes personnels s’unissent à des événements historiques. Nerval fait allusion aux événements politiques qui ont marqué sa vie : la fin du Premier Empire (1815) et la révolution de Juillet (1830) qui fut pour lui cause de désillusion. Par ailleurs, l’étendue d’événements s’élargit vers l’histoire universelle dans les récits de rêve. La vie personnelle se lie plus étroitement à la vie sociale dans le « Seconde partie » que dans la première.

Des récits autobiographiques sont insérés un peu partout mais dispersés. En même temps, les événements extérieurs se lient aux événements intérieurs, et s’y mêlent à tel point qu’on ne peut plus discerner les uns des autres. Le vécu extérieur est constamment intériorisé à travers la transcription des visions oniriques selon trois modèles poétiques : 

*Mémorabilia* de Swedenborg, *L’Âne d’or* d’Apulée, *La Divine Comédie* de Dante. À l’inverse, le vécu intérieur se présente à son tour dans le mode réaliste. Un récit autobiographique apparaît ainsi sous forme de récit d’un rêve, et sa transcription d’une expérience extrême est rapportée parfois par le discours immédiat, mais toujours suivi d’une analyse ou d’un commentaire du narrateur-auteur. Le voyage au fond du moi rapporte le ressouvenir de la vie antérieure relative à la vie présente, et sa mise en récit représente en un sens l’acte de création. Tâtonnement et agonie de l’écriture sont perceptibles. Le chemin qui mène à la création est comparé à l’initiation isiaque, à la descente aux enfers, au cours de laquelle le héros-narrateur est symboliquement soumis à des épreuves pour percer le mystère de la création.

L’Orient est intériorisé en souvenirs dans *Aurélia*. Souvenirs, ou plutôt ressouvenirs de l’Orient apparaissent soit comme expériences revécues, soit comme images métaphoriques.

Ils apparaissent implicitement : les voies souterraines menant aux caves de la clinique sont semblables à celles des Pyramides (III : 738) ; les pavillons parisiens “ornés d’arabesques, et surmontés de découpages et d’aiguilles” rappellent “les kiosques
impériaux bordant le Bosphore” (III : 739) ; la cellule où le narrateur s’est enfermé se change en “kiosque oriental” (III : 743) ; et apparaît en prince d’Orient le double du moi idéalisé, “ce frère mystique”, “cet époux préféré”, “ce roi de gloire” (III : 725) ; et encore, la bague d’argent du narrateur est gravée par “ces trois mots : Allah ! Mohamed ! Ali !” (III : 733) Ainsi, l’Orient est intériorisé de manière allusive et métaphorique, et il resurgit sporadiquement et spontanément, de même que les événements de la vie se retrouvent dans les rêves sous forme de “tableau mouvant” (III : 754).

manquent, d’autres sont déchirées ou raturées – images de palimpsestes –, elles ressuscitent, renaissent, se complètent par la relecture. Ainsi, les souvenirs de l’Orient sont cristallisés en images revécues sous forme d’objets rapportés de l’Orient, se transforment en ressouvenirs du voyage, et résument la vie errante de l’auteur.

3) Errance

À l’approche de la fin de sa carrière, les voyages nervaliens convergent vers son foyer. Les grands voyages laissent place aux petits voyages que sont les promenades, les déambulations, les errances dans Paris et ses environs. Les Nuits d’octobre sont un petit voyage de trois jours dans Paris et le Valois, alors que le voyage en Orient a été un grand péripole d’un an. Promenades et déambulations se multiplient dans la dernière période de Nerval, tandis que régresse le voyage au long cours. Le voyageur nervalien effectue à pied ses promenades et autres errances.

Dans les scènes des rêves, divers espaces surgissent dans la confusion et le désordre, superposés et condensés. Ils sont relatifs au réel, quoiqu’ils apparaissent transformés par suite de la disparition de repères topographiques, de sorte qu’ils n’ont pas leurs référents exacts. En outre, le mode de déplacement est particulier, comme dans la Divine Comédie de Dante : il n’y a pas de gravité pour le mouvement affranchi “des conditions du temps et de l’espace” (III : 749). Le narrateur-héros est emporté au centre du globe “sans souffrance par un courant de métal fondu, et mille fleuves pareils” (III : 703). Le voyage dans le rêve est un voyage fabuleux, comme dans les contes folkloriques.

Dans les chapitres IV et V de la « Seconde partie » apparaissent deux scènes d’errance au centre de Paris. La première aboutit à l’entrée de la maison Dubois, et la

629 Rappelons la descente au centre de la terre d’Adoniram dans le Voyage en Orient et le conte inséré « Légende du beau Pécopin et de la belle Bauldour » dans Le Rhin d’Hugo.
deuxième à l’hospice de la Charité, puis à la maison de santé (la clinique Blanche de Passy).

Dans le chapitre IV, la suite des événements correspond à une série de mouvements, et représente indirectement l’instabilité d’écriture et de psychique. Voici la séquence de la première errance parisienne : visite à son père qui a de l’humeur ; refus de l’invitation d’un ami à dîner ; visite manquée, pour cause de fermeture, du cimetière de Montmartre – mauvais présage ; témoin d’une dispute à la barrière de Clichy – ici commence l’errance ; rencontre de l’abbé Dubois, rue de la Victoire ; entrée dans Notre-Dame-de-Lorette ; Champs-Elysées ; place de la Concorde – tentative de suicide et présentiment de la fin du monde

630 ; rue Saint-Honoré ; place du Palais-Royal – un spectacle étrange

631 ; les Halles ; retour chez lui ; réveil en entendant un chœur d’enfants ; se lève et va aux galeries du Palais-Royal ; se rend chez le poète allemand ; se fait conduire à la maison Dubois. C’est un reportage instantané qui transcrit une errance en état de délire.

Il s’agit de d’incessants déplacements forcenés et frénétiques en une seule journée : le narrateur nerveux ne peut rester en place, il bouge comme s’il ne savait pas s’arrêter. En revanche, la narration instantanée est suivie d’une réflexion où alternent le point de vue du narrateur-témoin et celui du narrateur-héros.

Dans le chapitre V, le trajet du narrateur dessine un zigzag imprévisible et déroutant, c’est un vagabondage sans destination ni but, marqué par nombre d’occurrences de verbes relatifs au mouvement : aller, revenir, entrer, parcourir, se diriger, monter, descendre, sortir... L’errance est aussi scandée par des mots indiquant la succession et,

630 “Je crus que les temps étaient accomplis, et que nous touchions à la fin du monde annoncée dans l’Apocalypse de saint Jean. Je croyais voir un soleil noir dans le ciel désert et un globe rouge de sang au-dessus des Tuileries.” (III : 734)

631 “À travers des nuages rapidement chassés par le vent, je vis plusieurs lunes qui passaient avec une grande rapidité. Je pensai que la terre était sortie de son orbite et qu’elle errait dans le firmament comme un vaisselaue démâté, se rapporchant ou s’éloignant des étoiles qui grandissaient ou diminuiaient tour à tour.” (III : 734)

De même, dans le rêve, les pérégrinations se poursuivent jusqu’à l’épuisement comme au chapitre II de la « Seconde partie » :

Je me trouvais dans un lieu désert, une âpre montée semée de roches, au milieu des forêts. Une maison, qu’il me semblait reconnaitre, dominait ce pays désolé. J’allais et je revenais par des détours inextricables. Fatigué de marcher entre les pierres et les ronces, je cherchais parfois une route plus douce par les sentes du bois. (III : 727-728)

En revanche, le mouvement est très limité dans la chambre de la maison de santé, mais dans le rêve il se dépalse merveilleusement, et libéré de toutes contraintes, atteint en un instant au centre de la terre.

4) Dédoublement

Comme le titre est double, Aurélia ou Le rêve et la vie, tout est double dans cette œuvre, et paraît indécis et équivoque, entre iréal et réel. Il faut noter que dans le sous-titre, le rêve précède la vie. Le narrateur se trouve dans une position intermédiaire et incertaine entre folie et raison, mort et vie, nuit et jour. Il parle du dédoublement du moi dans le chapitre III de la Première partie :

Ici a commencé pour moi ce que j’appellerai l’épanchement du songe dans la vie réelle. À dater de ce moment, tout prenait parfois un aspect double, — et cela, sans que le raisonnement manquât jamais de logique, sans que la mémoire perdît les plus légers détails de ce qui m’arrivait. Seulement mes actions, inscrites en apparence, étaient soumises à ce que l’on appelle illusion, selon la raison humaine… (III : 699)
À mesure que les repères spatio-temporels disparaissent dans le récit, le personnage et l’espace, équivoques, sont désignés d’une manière de plus en plus allusives, de sorte que l’emploi d’articles indéfinis, de verbes pronominaux et de la formes passive se multiplie. En dépit de l’escamotage d’éléments biographiques et géographiques, les références à divers modèles se multiplient infiniment, surtout dans « Mémorables » : modèles littéraires, philosophiques, mythologiques, religieux, cabalistiques...

L’effacement du prénom d’Aurélia fait valoir le caractère mythique et mystique du référent, – Aurélia ; A*** ; *** –, à travers une progressive décomposition. La multiplication d’un même dans ses pareils est un résultat de dédoublement. Aurélia, insaisissable sous ses multiples mutations, se présente comme un être d’ombre telle Pandora. Pareille à la déesse Isis, son apparition est fantastique, de même que sa disparition mystérieuse est comme un évanouissement “dans sa propre grandeur” (III : 710).

Le narrateur transcrit la “série de visions insensées” (III : 700) qu’il a eues, puis les analyse et les juge d’un manière raisonnable et logique. Ici, deux discours se démarquent l’un de l’autre : celui du témoin-héros et celui de l’auteur-critique, mais ils se mêlent tout en se distinguant. Le dédoublement du sujet se réalise par une narration à double point de vue, comme acteur et spectateur. Le narrateur est tour à tour auteur, témoin et critique :

Je vais essayer, à leur exemple, de transcrire les impressions d’une longue maladie qui s’est passé tout entière dans les mystères de mon esprit ; — et je ne sais pourquoi je me sens de ce terme maladie, car jamais, quant à ce qui est de moi-même, je ne me senti mieux portant. Parfois, je croyais ma force et mon activité doublées ; il me semblait tout savoir, tout comprendre ; l’imagination m’apportait des délices infinies. En recouvrant ce que les hommes appellent la raison, faudra-t-il regretter de les avoir perdues ?... (III : 695)

Le narrateur d’Aurélia ne perd pas le lien entre le rêve et la réalité, bien qu’il semble décrire instantanément l’irruption d’images de son délire. L’analyse et le commentaire
suivent immédiatement la transcription d’impressions ou de visions, ce qui implique une prise de distance – se regarder soi-même avec le même regard qu’on porte sur l’autui –, et un tiret sert de repérage du seuil entre les deux discours.

Le narrateur-héros d’*Aurélia* erre à la recherche de son identité dédoublée en recomposant ses souvenirs du passé et en transposant les impressions de ses rêves dans l’écriture. Dans « À Alexandre Dumas », Nerval exprime ses idées à propos des liens unissant l’écrivain et son personnage, et cite le cas de l’acteur Brisacier, auquel il arrive, du fait du dédoublement, de confondre son identité personelle et son rôle au théâtre. Le dédoublement de Brisacier se produit à travers une transmigration de l’âme. Dans le chapitre IV de la Première partie, le héros a l’impression que l’âme d’un oncle mort depuis longtemps est incarné dans l’oiseau qui lui parle. Et dans le chapitre IV de la « Seconde partie », une chanteuse dans un petit village des environs de Paris rappelle au narrateur Aurélia par sa voix et ses traits, au point qu’il se demande si l’esprit de celle-ci n’est pas en celle-là.

La chambre du narrateur à la clinique se trouve à la frontière entre deux mondes, un monde des normaux et un monde des fous. Cette position intermédiaire permet, d’une manière symbolique, au héros de communiquer les deux côtés, juger les deux mondes, et de pénétrer dans l’un et dans l’autre. Cependant, il ne peut appartenir entièrement ni à l’un ni à l’autre, d’où vient le dédoublement du moi.

---

632 “Il est, vous le savez, certains conteurs qui ne peuvent inventer sans s’identifier aux personnages de leur imagination.” (III : 450)

633 “Oui, depuis cette soirée, ma folie est de me croire un Romain, un empereur ; mon rôle s’est identifié à moi-même, et la tunique de Néron s’est collée à mes membres qu’elle brûle, comme celle du centaure dévorait Hercule expirant.” (III : 456)

634 “Ma chambre est à l’extrémité d’un corridor habité d’un côté par les fous, et de l’autre par les domestiques de la maison. Elle a seule le privilège d’une fenêtre, percée du côté de la cour, plantée d’arbres, qui sert de promenoir pendant la journée.” (III : 742)
L’ultime voyage nervalien se termine au voyage intérieur, celui au fond du moi dédoublé, divisé entre acteur et spectateur, à travers sa transcription et son analyse des visions du rêve pour trouver un vrai moi profond.
Troisième Partie : Poétique du voyage nervalien

Chapitre 1. Formes du voyage nervalien

1. Récits de voyage par lettres

Le *Voyage en Orient* se rapproche, d’une certaine façon, du « roman par lettres », né à la fin du XVIIᵉ siècle, atteint son point culminat au XVIIIᵉ siècle et disparu au début du XIXᵉ siècle. Dans cette œuvre, la forme épistolaire se mêle au journal et au récit en chapitres, si bien qu’elle s’y trouve extrêmement atténuée. Cela étant, le *Voyage en Orient* est dans l’ensemble un échange unilatéral à une voix : un unique épistolier écrit « à un ami » anonyme et silencieux, resté à Paris. Il n’empêche que, dans cette forme épistolaire, il y a un échange réel : “[…] une seule personne écrit, mais elle ne monologue pas dans la solitude forcée de la Religieuse ; le destinataire est atteint, les contacts sont établis, invisibles pour le lecteur, mais cependant perceptibles ; les réponses ne sont pas reproduites, mais il y a des réponses. On assiste donc bien à un échange, mais à un échange dont un seul partenaire se manifeste, à un duo dont on n’entend qu’une voix”635. Cependant, le *Voyage en Orient* ne ressemble pas à une correspondance authentique, car il n’y a ni le nom de l’expéditeur ni les réponses du destinataire. La plus grande part du texte se présente comme un journal de voyage, l’autre part renferme des récits fictionnels réalisés en contes. C’est donc un journal déguisé en correspondance ou en récit, si on met de côté quelques morceaux écrits explicitement sous forme de lettres.

La forme épistolaire n’apparaît pas tout au long du texte. Elle est beaucoup plus présente dans la première partie que dans les autres. Les lettres écrites par narrateur autodiégétique donnent au récit une apparence de sincérité et de spontanéité. Cependant, elles renferment la plupart du temps un journal de voyage et se substituent parfois au récit. Dans cette perspective, le *Voyage en Orient* s’apparente au roman par lettres.

635 Jean Rousset, « Une forme littéraire : le roman par lettres », *Forme et signification*, p. 78.
Dans cette œuvre, le destinataire ne porte aucun nom propre, pas plus que le « je »-expéditeur ; il est tout à fait anonyme et ne s’anime qu’à l’appel de celui-ci. C’est un personnage muet et fantomatique. Cependant, “cette présence constante du destinataire à l’horizon change le monologue en dialogue, la confession en action, et modifie profondément la conscience que l’on prend de soi-même aussi bien que la manière dont on se communique”\(^636\).


Dans la plupart des chapitres, bien que la forme épistolaire soit à peine discernable, le narrateur s’adresse de temps à autre à « vous », alors que ce pronom ne renvoie à personne d’identifiable. Cet indice évoque la forme épistolaire, quand disparaît toute formule de la lettre :

\[
[...] le “je” du \textit{Voyage en Orient} suppose bien souvent un “tu” — ou un “vous” qui apparaît à plusieurs reprises sans grande justification et donne au récit, alors même que la forme épistolaire est abandonnée, l’air d’une lettre, comme si cette forme s’imposait malgré lui à l’écrivain qui songeait à faire du \textit{Voyage en Orient} “un ouvrage général, comme les lettres de Lady Montague”.\(^637\)
\]

Au début du texte, le narrateur, comme expéditeur, invite son destinataire à être son compagnon de voyage imaginaire\(^638\) :

\(^{636}\) \textit{Ibid.}, p. 72.
\(^{638}\) Nerval introduit un compagnon de voyage Sylvain dans \textit{Les Faux Saulniers}, un ami parisien dans \textit{Les Nuits d’octobre}. 
J’ignore si tu prendras grand intérêt aux pérégrinations d’un touriste parti de Paris en plein novembre. (II : 173)

Ce discours inaugural, invitation au voyage, place l’ouvrage, de manière emblématique, dans le cadre de la forme épistolaire. De même, à la clôture du texte, l’expéditeur s’adresse une dernière fois au destinataire de ses lettres :

Que te dirai-je encore, mon ami? Quel intérêt auras-tu trouvé dans ces lettres heurtées, diffuses, mêlées à des fragments de journal de voyage et à des légendes recueillies au hasard? (II : 790-791)

Les deux discours se correspondent l’un à l’autre comme deux composantes de la lettre, l’une représentant l’épître liminaire, l’autre, les salutations. Le monologue du narrateur-expéditeur se convertit donc en dialogue, grâce à la présence d’un destinataire silencieux. Dans l’ensemble, la forme épistolaire se combine à celle du journal et du récit. La lettre et le journal servent à renforcer l’effet de réel dans le voyage fondé sur le vu et l’entendu, tandis que le récit, réalisé sous forme de contes, représente le voyage imaginaire, nourri par des emprunts à des ouvrages orientalistes.

1) Lettre, journal et récit dans *Voyage en Orient*

Dans « Les Amours de Vienne », la forme épistolaire se présente dès le premier journal du 21 novembre, où le narrateur ne cesse d’inviter le destinataire à son discours :

[...] — et je te l’envoie ci-jointe pour te montrer qu’il n’est pas moins difficile de déchiffrer son écriture que sa parole. [...] Aussi tu verras que j’ai marqué sur la marge un itinéraire pour reconnaître plus sûrement. (II : 203)

Dans la dernière lettre (ch. X), l’expéditeur dit sa façon d’écrire ses aventure amoureuses, puis il fait confiance à son ami : il s’agit d’une confession. Ici, la
confidence atteint le niveau le plus élevé, du fait qu’une lettre intime est propice à mettre en valeur la sincérité d’épistolier. Mais l’excès de sincérité est susceptible d’amener le discours du voyageur au mensonge :

Mon ami, je t’ai décrit jusqu’à présent fidèlement mes liaisons avec des beautés de bas lieu; pauvres amours! [...] / [...] / J’hésite à te continuer ma confession, ô mon ami! comme tu peux voir que j’ai longtemps hésité à t’envoyer cette lettre. (II : 227)

Le narrateur expose sa manière d’écrire dans l’épître liminaire : ses lettres seront un journal tenu au jour le jour. Ainsi, il passe un contrat de sincérité avec le lecteur en faisant référence au fameux modèle du capitaine Cook :

[...], je prends le parti de te mander au hasard tout ce qui m’arrive, intéressant ou non, jour par jour, si je le puis, à la manière du capitaine Cook, qui écrit avoir vu un jour un goéland ou un pingouin, tel autre jour n’avoir vu qu’un tronc d’arbre flottant; ici la mer était claire, là bourbeuse. Mais à travers ces signes vains, ces flots changeants, il rêvait des îles inconnues et parfumées, et finissait par aboutir un soir dans ces retraites du pur amour et de l’éternelle beauté. (II: 201)

Le narrateur dialogue avec son destinataire à travers une correspondance confidentielle, camouflée en journal intime. Le destinataire est très présent tout au long des « Amours de Vienne », et bien qu’on n’entende pas sa voix, il est un confidant de l’expéditeur, un personnage intradiégétique à part entière. Plus qu’« une simple boîte aux lettres », il influence le narrateur en lui permettant d’exprimer ses sentiments intimes. Dans la dernière lettre, datée du 1er février, l’épistolier demande à son ami qu’il ne révèle pas le secret de ses confidences, à propos des beautés de bas lieu et des caprices des Viennoises avec lesquelles il a entretenue des relations libertines. Cependant, la correspondance intime devient discrètement publique, les confidences étant d’abord dévoilées dans le journal. Ainsi, s’y mêlent l’autocensure et le camouflage d’écriture autobiographique :

Ne vas pas révéler, à des Parisiens surtout, le secret de nos confidences, ou bien dis-leur que tout
cela est de pure imagination [...]. [...], que les noms, adresses et autres indications sont suffisamment déguisés pour que rien, en cela, ne ressemble à une indiscrétion. (II : 227)

En règle générale, dans le *Voyage en Orient* la forme épistolaire “n’est plus qu’un journal camouflé, la forme ne garde plus que les apparences”639. L’auteur semble révéler de manière paradoxale que ses lettres de voyage sont plus ou moins arrangées en récit de voyage littéraire.

Dans la dernière lettre, Nerval ajoute un post-scriptum en guise d’attestation de la forme épistolaire, mettant in extremis l’accent sur celle-ci. Le narrateur qualifie son séjour de Vienne de rêve, et en même temps annonce la couleur orientale :

P. S. — Ne sois pas trop sévère pour cette correspondance à bâtons rompus... À Vienne, cet hiver, j’ai continuellement vécu dans un rêve. Est-ce déjà la douce atmosphère de l’Orient qui agit sur ma tête et sur mon cœur ? — Je n’en suis pourtant ici qu’à moitié chemin. (II : 230)

Le destinataire est plus fréquemment interpelé dans la première partie que dans les autres. Dans la deuxième partie, il disparaît quasiment ; ses quelques apparitions n’ont aucun poids sur le plan sémantique, car cette partie est dominée par le journal et le récit, tandis que la forme épistolaire est délaissée. Le destinataire réapparaît subitement après avoir disparu au cours de la relation en journal, dans le chapitre intitulé « Inconvénient du célibat » de la première section. C’est une trace de la publication antérieure sous forme de lettres de voyage en feuilleton :

[...] Soliman-Aga, dont je t’ai parlé déjà, que j’avais rencontré sur le bateau autrichien, le Francesco-Primo. (II : 277) (C’est nous qui soulignons.)

À la fin du chapitre « Le Mousky » de la première section, apparaît à plusieurs reprises un « vous » qui est le lecteur mis à la place du voyageur :

639Jean Rousset, *op. cit.*, p. 70.
Vous croyez que l’aimable résident se fait guide par bonté d’âme. Détrompez-vous; il n’a rien à faire, il s’ennuie horriblement, il a besoin de vous pour l’amuser [...] mais il ne vous montrera rien que vous n’eussiez trouvé du premier coup [...] il cherche un but de promenade et un moyen de vous ennuyer de ses remarques de s’amuser des vôtres. / [...] Les ânes sont fort beaux, [...] trottent et galopent à merveille; l’ànier vous sert de cavasse et fait écarter la foule en criant [...]. (II : 283)

Dans la deuxième partie, le « vous » apparaît d’une manière irrégulière et sporadique, mais il est anonyme, ne renvoie pas à un interlocuteur précis, si bien que la forme épistolaire s’estompe et laisse finalement place au journal épistolaire. Par ailleurs, le journal n’est pas daté, à la différence de celui des « Amours de Vienne », de sorte qu’il consiste en une suite de récits.

Une séquence du journal se présente parfois comme un récit itératif rapportant une habitude, une pensée ou un sentiment du diariste. Dans une page du journal de Vienne, le narrateur décrit ses habitudes :

Voilà ma vie : tous les matins je me lève, j’échange quelques salutations avec des Italiens qui demeurent à l’Aigle-Noir, ainsi que moi; j’allume un cigare et je descends la longue rue du faubourg de Leopoldstadt. (II : 218)

Un récit itératif se réalise aussi sous forme de digression réflexive, auquel cas le journal prend un aspect plus intime, faisant entendre la voix intérieur du narrateur, qui prend parfois un ton lyrique :

Que notre vie est quelque chose d’étrange! Chaque matin, dans ce demi-sommeil où la raison triomphe peut-être des folles images du rêve, je sens qu’il est naturel, logique et conforme à mon origine parisienne de m’éveiller aux clartés d’un ciel gris, au bruit des roues broyant les pavés, dans quelque chambre d’un aspect triste, garnie de meubles anguleux, où l’imagination se heurte aux vitres comme un insecte emprisonné, et c’est avec un étonnement toujours plus vif que je me trouve à mille lieues de ma patrie, et que j’ouvre mes sens peu à peu aux vagues impressions d’un monde qui est la parfaite antithèse du nôtre. (II : 301)
Dans le journal des « Amours de Vienne » se trouve de temps à autre une narration à plusieurs instances, lorsque plusieurs événements s’enchevêtrent du fait de leur écriture plus ou moins différée :

Aussi vais-je bientôt passer à des aventures plus graves... et quant à celle dont je te parlais plus haut, je regrette bien de ne pas t’en avoir écrit les détails à mesure; mais il est trop tard. Je suis trop en arrière de mon journal, et tous ces petits faits que je t’aurais détaillés complaisamment alors, je ne pourrais plus même les ressaisir aujourd’hui. (II : 216)

Ici, divers moments s’entremêlent, et le récit converge au point où la distance temporelle entre narration et histoire s’amincit de plus en plus et se réduit à zéro. Le présent de narration (ici et maintenant) est fréquent, quand l’histoire rejoint la narration. Ce genre d’instance narrative se multiplie dans « Les Amours de Vienne » : d’une part, elle sert à désigner la distance temporelle zéro entre narration et histoire (les trois premières citations ci-dessous) ; de l’autre, elle pose que “la narration au passé peut en quelque sorte se fragmenter pour s’insérer entre divers moments de l’histoire” (les trois dernières citations) :

Voilà où j’en suis; je t’écris d’un café où j’attends que l’heure sonne [...] (II : 204) / Maintenant, mon ami, voilà où j’en suis [...] (II : 205) / Je t’écris d’un café où j’attends l’heure du spectacle; mais décidément l’encre est trop mauvaise, et j’ajourne la suite de mes observations. (II : 212) / Seulement elle m’a donné rendez-vous à cinq heures pour le lendemain, qui est aujourd’hui. (II : 204) / Ce 7 décembre. — Je transcris ici cinq lignes sur un autre papier. Il s’est écoulé bien des jours depuis que les quatre pages qui précèdent ont été écrites. Tu as reçu des lettres de moi, tu as vu le côté riant de ma situation, et près d’un mois me sépare de ces premières impressions de mon séjour à Vienne. Pourtant il y a un lien très immédiat entre ce que je vais te dire et ce que je t’ai écrit. (II : 209-210) / Ce 13 décembre. — Tant d’événements se sont passés depuis les quatre premiers jours qui fournissaient le commencement de cette lettre, que j’ai peine à les rattacher à ce qui m’arrive aujourd’hui. (II : 210)

---

Dans la deuxième partie, un chapitre s’intitule « Journal de bord », le titre disant la nature du texte. Le narrateur y dévoile sa manière d’écrire avec sincérité :

L’humble vérité n’a pas les ressources immenses des combinaisons dramatiques ou romanesques. Je recouvre un à un des événements qui n’ont de mérite que par leur simplicité même, et je sais qu’il serait aisé pourtant, [...] de faire naître des péripéties vraiment dignes d’attention; [...] (II : 435)

Ainsi, le journal se poursuit jusqu’à la première section de la troisième partie, intitulée « Un prince du Liban ». Dans le premier chapitre de la deuxième section de la troisième partie, intitulé « Le matin et le soir », le « tu », indice du destinataire, réapparaît après une longue absence, ainsi que l’appellatif « mon ami ». Le narrateur renoue le dialogue avec son destinataire :

Que dirons-nous de la jeunesse, ô mon ami! (II : 503) / Quel remède y trouveras-tu? (II : 504) / Pour te mettre au courant des autres difficultés de ma position, il faut que je te dise ce qui m’est arrivé depuis peu. (II : 507)

Le chapitre V de la quatrième section de la troisième partie s’intitule explicitement « Correspondance (fragments) ». Il est divisé en onze fragments du journal ou onze lettres, et son mouvement narratif est celui d’un récit « sommaire »641, d’un résumé analeptique. La deuxième lettre commence ainsi : “Je résume pour toi les changements qui se sont accumulés depuis quelques mois dans mes destinées errantes” (II : 589). Le journal coupe court pour ne pas tomber dans la répétition du quotidien, et pour accélérer le récit. Mais ces fragments sont ceux d’un journal, dans lequel le narrateur multiplie les appels directs au destinataire pour renouer le contact interrompu durant trois chapitres :

Te parlerai-je de mes pérégrinations dans la montagne, parmi des lieux qui n’offraient qu’une topographie aride, au milieu d’hommes dont la physionomie ne peut être saisie qu’à la longue, et

dont l’attitude grave, la vie uniforme, prêtent beaucoup moins au pittoresque que les populations bruyantes et contrastées des villes? (II : 589)

Les lettres de la section intitulée « Épilogue », dans la troisième partie, sont dans leur forme les plus authentiques, eu égard à l’indication du lieu d’expédition et au style épistolaire. Par exemple, la première lettre, intitulé « Constantinople », commence à appeler « mon ami ».

C’est par l’intermédiaire de son destinataire que le voyageur nervalien parvient à raconter sa vie intime, à faire ses confidences et à dévoiler ses pensées intérieures.

Le *Voyage en Orient* se termine par une lettre envoyée de Malte, où le narrateur s’adresse à son ami, en attestant que la forme de son récit est épistolaire, et son écriture, sincère :

> Que te dirai-je encore, mon ami? Quel intérêt auras-tu trouvé dans ces lettres heurtées, diffuses, mêlées à des fragments de journal de voyage et à des légendes recueillies au hasard? Ce désordre même est le garant de ma sincérité ; ce que j’ai écrit, je l’ai vu, je l’ai senti. — Ai-je eu tort de rapporter ainsi naïvement mille incidents minutieux, dédaignés d’ordinaire dans les voyages pittoresques ou scientifiques ? (II : 790-791)

Il décrit son récit de voyage comme un recueil de lettres, de fragments d’un journal et de légendes, tout en protestant de sa sincérité, de la naïveté de son style et de son réalisme — “ce que j’ai écrit, je l’ai vue, je l’ai senti” —, choses qui ne se trouvent pas dans les voyages pittoresques ou scientifiques.

Le *Voyage en Orient* est un récit déguisé en un recueil de lettres, qui constitue à son tour une sorte de journal. Aucune des trois formes ne s’impose, elles coexistent et se mêlent. Quatre contes, quatre récits d’aventures et nombre de micro-récits anecdotiques sont insérés au coeur de journal de voyage donné sous une forme épistolaire. Le

642 “Bien que la matière du *Voyage* soit empruntée pour une bonne part à des ouvrages d’orientalisme, que plusieurs étapes soient totalement imaginaires, et bien qu’il le fasse passer ça et là ouvertement pour une fiction, le narrateur éprouve à maintes occasions le besoin d’insister sur le réalisme de son récit”. Daniel Sangsue, *Le Récit excentrique*, p. 359.
mélange de différentes formes constitue l’aspect hétéroclite de ce texte. C’est grâce à cette hétérogénéité que Nerval évite la monotonie d’un compte rendu classique rédigé en une seule forme, tout en renforçant l’aspect réaliste de son récit de voyage.

2) Forme épistolaire dans Les Faux Saulniers


En revanche, dans la Confession d’Angélique, la correspondance amoureuse entre Angélique et La Corbinière, bien que non reproduite, sert à exprimer les sentiments intimes, la joie et le tourment des héros pendant leur séparation. Ici, la lettre est un moyen de communication sans contact direct, elle comble l’absence de l’être aimé. Il est indispensable pour les deux amoureux d’avoir un messager privé qui assure la transmission des lettres d’amour à l’insu du comte d’Haraucourt, le père autoritaire d’Angélique. L’éventuelle découverte de cette correspondance fait courir un danger de mort. C’est encore par l’intermédiaire de la lettre qu’Angélique rétablit le contact avec sa mère, d’une part, et son cousin célestin Goussencourt, d’autre part.

Le compte rendu du voyage au Valois a aussi une forme épistolaire, mais déguisée en carnet de route. Le lieu et la date de chaque expédition sont indiqués, et le destinataire, désigné seulement par « vous », semble être le directeur du National. Cependant, c’est dans la « Lettre qu’elle [Angélique] écrit au célestin son cousin, quatre

643 Compiègne. — Du jour de la Toussaint (II : 41) ; Senlis. — Le soir de la Toussaint (II : 44) ; La Chapelle-en-Serval, ce 20 novembre (II : 93) ; Ermenonville (II : 100) ; Ver (II : 105).

La forme épistolaire n’est pas seulement la lettre privée, du type de celles échangées entre Angélique et son amant, mais la lettre publique à caractère officiel. Dans une lettre publique, le narrateur dénonce l’état précaire de la littérature, plus précisément la situation politique et économique faite aux écrivains par l’amendement Riancey. L’interpolation des lettres au cœur du récit ne conduit pas seulement à des digressions réflexives, mais produit aussi un effet de réel renforçant l’impression d’un récit historique.

644 Il s’agit d’une lettre du lecteur du National (II : 86).
645 Mis à part le treizième feuilleton intitulé post-scriptum, P.-S. compte trois occurrences : II : 55 ; II : 66 ; II : 133.
Dans *Les Faux Saulniers* et le *Voyage en Orient*, Nerval réemploie une forme révolue, mais en s’affranchissant du moule ancien et en la renouvelant. Compte tenu de sa pratique constante tout au long de sa carrière, la lettre est d’évidence la forme de prédilection de Nerval.

2. Récit de voyage et feuilleton

Le mot « feuilleton » désignait initialement, au début du XIXᵉ siècle, un article ou une chronique non politique, par exemple littéraire ou dramatique, qui paraissait régulièrement dans un quotidien, en bas de page, séparé par une ligne noire de la partie supérieure. Il s’appliqua ensuite à un ouvrage publié par fragment et régulièrement dans un périodique. Le roman-feuilleton apparaît en 1836 et est à la mode les années 1840. Le récit de voyage est un genre tout à fait approprié à ce mode de publication régulière, rapide et successive, pouvant reproduire le rythme même du voyage. Le succès de ce genre provient de la coïncidence de l’intérêt de l’éditeur visant le plus grand nombre de lecteurs et du goût du grand public pour l’exotisme et une écriture libre au style simple.

À partir des années 1830, le feuilleton devient un nouveau mode de publication et de consommation, avec la croissance spectaculaire des journaux et des revues, surtout à bas prix, comme *La Presse* et *Le Siècle*, et à la large diffusion grâce au développement du chemin de fer et à l’amélioration des techniques d’impression. Ainsi voit le jour la

---

646 Jean Rousset prétend que l’extinction du roman par lettres s’accorde avec la publication des *Mémoires de deux jeunes mariées* de Balzac en 1842, et l’appelle “le dernier des véritables romans par lettres” dans l’article cité plus haut.

647 *La Presse*, journal quotidien créé par Émile de Girardin le 16 juin 1836, publie le premier feuilleton-roman d’Alexandre Dumas *La Comtesse de Salisbury*, du 15 juillet au 11 septembre 1836, suivi de *La Vieille Fille* de Balzac, du 23 octobre au 30 novembre 1836.

648 “Au moment de la révolution de 1830, les journaux parisiens tiraient à moins de 50 000 exemplaires tous titres confondus.” Christophe Charle, *Le Siècle de la presse (1830-1939)*, p. 12 ; “[...], entre 1836 et 1845, la bonne vingtaine de quotidiens parisiens a doublé son tirage global de 73 000 à 148 000 exemplaires”. *Ibid.*, 45.
littérature de masse ou la littérature populaire\textsuperscript{649}, ou encore la « littérature industrielle » selon Sainte-Beuve. Nombre d’écrivains et journalistes, issus pour la plupart de la petite bourgeoisie et des classes populaires, d’origine provinciale, tentent leur chance dans ce nouveau domaine littéraire, aspirant au succès, à l’argent et au pouvoir. Production régie par une exigence de rentabilité du marché, le feuilleton se fait progressivement instrument de la réussite. Un modèle d’entrepreneur des lettres est Balzac, qui reprend une imprimerie ; un autre, Dickens, qui fonde un journal.

Les ingrédients narratifs du feuilleton sont les péripéties et le suspense, le mystère et la reconnaissance. À ces dispositifs propres à tenir en haleine le lecteur s’ajoute l’imagination débridée du feuilletoniste\textsuperscript{650}, laquelle parvient parfois à provoquer l’autorité politique, voire à être la cible de la censure.


\textit{Les Faux Saulniers} comme \textit{Les Nuits d’octobre} et les \textit{Promenades et Souvenirs} ont d’abord été des feuilletons. Une des caractéristiques les plus saillantes des récits publiés de cette manière, se trouve dans la multiplication des anecdotes.

\textsuperscript{649} Le roman-feuilleton est considéré de manière générale comme mauvaise littérature, à la suite d’une écriture rapide au rythme des parutions de la presse à grand tirage, et des histoires racontées sur et pour les femmes, la concierge, l’épicier, les domestiques, etc.

\textsuperscript{650} Nerval qualifie lui-même de fantaisiste dans \textit{Les Faux Saulniers} : “Mais l’écrivain fantaisiste, exposé à perpétrer un \textit{roman-feuilleton}, fait tout déranger, et dérange tout le monde pour une idée biscornue qui lui passe la tête.” (II : 10)
Journaliste, plus précisément chroniqueur dramatique, Nerval collabore longtemps à des journaux et à des revues. Son activité journalistique est pour lui un moyen important de subsistance après l’échec du *Monde dramatique* en 1836.

Le feuilletoniste est d’une certaine façon similaire au conteur du café oriental, qui arrête sa narration au point le plus intéressant et reporte tout le temps la suite au lendemain, prolongeant le plus possible ses récits. Mais l’auteur des *Faux Saulniers* s’inscrit en faux contre l’assimilation de son procédé à celui des conteurs-rhapsodes de profession, non pas des poètes, qui “arrangent et développent un sujet déjà traité de diverses manières, ou fondé sur d’anciennes légendes” (II : 671). On peut toutefois constater qu’il s’interrompt parfois son récit à un moment critique. Par exemple, il arrête un épisode au point où La Corbinière est menacé de mort par le comte d’Haraucourt ; après la suspension de cette scène, il insère une digression intitulée « Interruption », où il expose sa façon d’écrire son feuilleton :

Je ne voudrais pas imiter ici le procédé des narrateurs de Constantinople ou des conteurs du Caire, qui, par un artifice vieux comme le monde, suspendant une narration à l’endroit le plus intéressant, afin que la foule revienne le lendemain au même café. (III : 484)

*Les Faux Saulniers* ont d’abord été publiés en feuilleton dans un journal, et plus tard redistribués par parties en des œuvres postérieures. En outre, ce texte est constitué, en majeure partie, d’emprunts de divers intertextes à caractère documentaire, dont l’« Affaire Le Pileur » dans les rapports de police en 1709, la *Confession* d’Angélique et l’« Histoire de Bucquoy ». En fait, Nerval a consulté un grand nombre de textes dont il a fait les matériaux fondamentaux de son feuilleton. Cependant, contrairement à ce qu’il dit, il ne les cite pas toujours tels quels, en respectant les textes originaux, mais les

651 Le deuxième feuilleton se termine en plein déclenchement de l’action dans l’« Affaire Le Pileur » :
“— Le Pileur mit l’épée à la main, Basse-Maison en fit autant...” (II : 15) Il s’agit bien sûr d’une coupure habile.
652 Voir « Macrotextualité nervalienne » de notre thèse.
modifie, les déforme, les adapte et les remanie pour façonner son feuilleton. Il récrit et bricole. À partir d’un texte matrice, il produit plusieurs textes, et invente de nouvelles formes. De ce point de vue, Les Faux Saulniers est un cas révélateur. Nous en parlerons en détail dans le troisième chapitre de cette partie.
Chapitre 2. Structure en abyme

1. *Voyage en Orient* : voyage à double structure


À première vue le *Voyage en Orient* semble rapporter fidèlement l’itinéraire parcouru par le voyageur nervalien, qui paraît identique à l’auteur Gérard de Nerval. Bien que le récit soit un compte rendu du voyage réel de l’auteur, il comporte des éléments fictionnels, si bien qu’il est difficile de le qualifier simplement de factuel. Mi-factuel et mi-fictionnel, le *Voyage en Orient* mérite d’être considéré comme un récit de voyage.
littéraire, du fait de l’arrangement et de l’agencement des fragments antérieurement publiés.


Les quatre contes occupent naturellement le premier rang eu égard à leur importance quantitative et sémantique : « Le Songe de Polyphile », « Les Pyramides », « Histoire du calife Hakem », « Histoire de la reine du Matin et de Soliman prince des génies ». Si le premier conte est narré par le narrateur primaire, trois suivants sont faits par un personnage intradiégétique, ce sont donc des récits métadiégétiques, desquels le narrateur primaire est auditeur, et dont les narrateurs seconds sont des personnages du
récit primaire. Par ailleurs, les événements de quatre récits légendaires, qui racontent une quête d’amour dans un monde mythico-religieux, n’ont pas de relations avec les événements survenus au voyageur nervalien au niveau spatio-temporel.

Le *Voyage en Orient* est donc constitué de deux types de récits de niveaux différents : le récit primaire et les récits « enchâssés » métadiégétiques. Ces derniers sont pour la plupart des récits au second degré, faits par l’un des personnages rencontrés par le voyageur au cours du trajet. Fidèle au procédé réaliste, le récit primaire rapporte ce que le narrateur voit et entend pendant son voyage653. À la différence du récit primaire, qui est à la première personne, les récits seconds sont pour la plupart à la troisième personne, de sorte que l’information fournie par le voyageur dépasse largement l’expérience personnelle. Nerval évite de transgresser la règle du récit réaliste par l’insertion de récits enchâssés. En conséquence, le vu, l’entendu et le lu se greffent sans contrainte l’un sur l’autre. La part du lu, surtout sous forme de récit fictionnel, s’accroît à mesure que le voyage avance.

S’ils sont de différents niveaux narratifs, le récit primaire et les récits insérés ont un point commun sur le plan thématique : la « quête de la femme idéale ». C’est la raison pour laquelle le thème du mariage est récurrent. Le projet de mariage dans le réel n’aboutit qu’à une suite d’essais manqués, de même qu’il échoue dans l’imaginaire. Le voyageur nervalien tente de trouver la femme idéale pendant le voyage : à Vienne, il réussit à entretenir des relations libertines avec trois femmes, mais il n’arrive pas à se marier et remet son projet à la prochaine étape. Il souhaite que son rêve se réalise au Caire, mais la situation ne lui est pas toujours favorable. Loin d’accomplir son projet de

653 Nerval respecte le point de vue du narrateur-voyageur, ce qui amène parfois l’économie narrative pour échapper au cliché : “À partir de ce moment, les détails m’ont été donnés par l’esclave présente à la cérémonie du sirafeh” (II : 407) ; “Je me vois forcé de ne pas décrire les cérémonies intérieures du palais, ayant l’usage de ne parler que de ce que j’ai pu voir par moi-même.” (II : 783) ; “Je ne pus voir ce qui se passait à l’intérieur : mais j’ai entendu dire que la cérémonie principale était le sacrifice d’un mouton” (II : 788).
mariage, auquel il renonce après quelques efforts infructueux, il finit par acheter une esclave javanaise nommée Jeynab. Contre son attente, car il espérait qu'elle ferait au moins le ménage, Jeynab devient un fardeau qu'il doit prendre en charge. Enfin, il trouve à Beyrouth la femme idéale, Saléma, fille d'un cheik druse. Après avoir surmonté les obstacles tenant à la différence de religion, il parvient à devenir le fiancé de Saléma. Mais, sur le point de l'épouser, il attrape la fièvre syrienne qui l'oblige à quitter le pays. Ainsi se termine, sur un dernier échec, sa quête de la femme idéale. Elle est remplacée à Constantinople par celle de la création artistique dans le conte, « Histoire de la reine du matin ».


654 “La femme idéale que chacun poursuit dans ses songes s’était réalisée pour moi ; tout le reste était oublié.” (II : 515)
Adoniram, patron d’architecte-artiste. Bref, la quête a lieu en deux ordres : celle de la femme idéale dans le monde réel, et celle d’une œuvre ou d’une religion dans le monde d’au-delà.

2. Récits dans le récit

Dans les quatre contes, les héros s’efforcent de se marier malgré les obstacles du destin, mais ne parviennent pas à l’union idéale qu’ils visent : « le mariage mystique et religieux ». Polyphile et Polia, à cause de la distance de leurs conditions sociales ; Orphée et Eurydice, pour cause d’échec aux épreuves des mystères isiaques ; Hakem et sa soeur Sétalmulc, du fait de l’intervention de Yousouf, double de Hakem, et des menaces de Sétalmulc et Agrévan ; Adoniram et Balki, qui atteignent à l’union sublime, mais le mariage est brisé par l’assassinat d’Adoniram. Dans ce dernier conte, le centre d’intérêt est déplacé de la femme idéale à la création artistique.

Bien que le récit primaire n’ait aucune continuité spatio-temporelle directe avec les contes enchâssés, il existe tout de même une relation d’analogie sur le plan thématique : les quatre récits métadiégétiques partagent le sujet profond du récit primaire. Le voyageur nervalien poursuit la femme idéale dans le monde réel, mais il n’aboutit ni à Vienne ni au Caire ni au Liban. Cependant, à Constantinople sa quête s’interrompt. Les héros des quatre contes poursuivent le même idéal que le voyageur nervalien, mais à un autre niveau, c’est-à-dire au niveau mystique et religieux. La quête du narrateur-voyageur est en quelque sorte frivole et libertine, tandis que celle des héros légendaires est en rapport avec les rites d’initiation sublimes et religieux. L’amour terrestre du narrateur se poursuit dans le monde imaginaire sous forme de l’amour céleste dans les quatre contes.

Excepté « Le Songe de Polyphile », les contes se distinguent du récit primaire au niveau narratif : le narrateur primaire devient auditeur du narrateur second, qui est d’abord un personnage intra-diégétique dans le récit primaire. Les quatre contes

Les projets initiaux des héros n’aboutissent pas dans le monde réel, mais se réalisent dans le monde du rêve lorsqu’ils réussissent aux épreuves initiatiques. Toutefois, ceci n’est pas suffisant, car leur quête de l’amour idéal ne prend que sens dans l’acte de création. Leurs tentatives échouent dans le monde réel, puisque qu’ils poursuivent un idéal irréalisable, mais ils finissent, en courant le risque d’un échec fatal et en surmontant de rudes épreuves, pour atteindre leur idéal au-delà de la mort.

1) « Le Songe de Polyphile », modèle du récit nervalien

Nerval consacre sept chapitres à l’île de Cérigo (Cythère), bien qu’il ne l’ait pas effectivement visitée. Il effectue ce voyage fictif, sous le signe du mythe de Vénus,

\[\text{Franciscus Columna} \] a été publié pour la première fois dans le Bulletin de l’Ami des arts en 1843, puis chez Techener et Paulin en 1844.

\[\text{XII. L’Archipel, XIII. La messe de Vénus, XIV. Le songe de Polyphile, XV. San Nicolo, XVI. Aplunori, XVII. Palaeocastro, XVII. Les trois Vénus.}\]

\[\text{Le voyage fictif se déroule sous forme de quête archéologique des traces des temples de Vénus en ruine à l’île de Cérigo. Comme Chateaubriand, le voyageur nervalien n’y découvre partout que des ruines recouvertes de débris.}\]

Comme *Le Songe de Poliphile* de Colonna, la version nervalienne est construite en deux volets : description du lieu et l’action des deux héros. La description de l’île de Cérigo suit la mise en scène théâtrale par l’insertion de « La Messe de Vénus » et du « Songe de Polyphile ». L’événement précède la présentation du lieu par l’analepsé narrative. À titre d’exemple, un bas relief trouvé à Aplunori réfléchit par ses images les cérémonies des mystères de Vénus. La représentation de ce bas-relief donne un récit spéculaire renvoyant retrospectivement à « La messe de Vénus ».

---

658 Sur l’emprunt nervalien aux relations de Stephanopoli et de Castellan, voir les notes concernées de II : 1454.

659 « La messe de Vénus » commence par “L’*Hypnérotomachie* nous donne quelques détails curieux sur le culte de la Vénus céleste dans l’île de Cythère, et sans admettre comme une autorité ce livre où l’imagination a coloré bien des pages, on peut y rencontrer souvent le résultat d’études ou d’impressions fidèles.” (II : 235) « Le Songe de Poliphile » débute ainsi : “Je suis loin de vouloir citer Polyphile comme une autorité scientifique ; Polyphile, c’est-à-dire Francesco Colonna, a beaucoup cédé sans doute aux idées et aux visions de son temps ; mais cela n’empêche pas qu’il n’ait puisé certaines parties de son livre aux bonnes sources grecques et latines, et je pouvais faire de même, mais j’ai mieux aimé le citer”. (II : 237) La citation, n’est-elle pas déjà une réécriture ?

660 Par contre, le cas de *Caragueuz* est une annonce proleptique. Apparu préalablement dans la deuxième partie (II : 269 et 280), ce théâtre d’ombres chinoises se présente finalement dans la quatrième partie (II : 642-650).
On y distinguait les images de deux amants venant offrir des colombes à la déesse, et s’avavançant au-delà de l’autel près duquel était déposé le vase des libations. La jeune fille, vêtue d’une longue tunique, présentait les oiseaux sacrés, tandis que le jeune homme, appuyé d’une main sur son bouclier, semblait de l’autre aider sa compagne à déposer son présent aux pieds de la statue ; Vénus était vêtue à peu près comme la jeune fille, et ses cheveux, tressés sur les tempes, descendaient en boucle sur le col. (II : 243)


661 L’animosité nervalienne contre l’Angleterre et les Anglais s’affiche en divers endroits tout au long du Voyage en Orient. À propos de Cérigo, “[...] cette île, dans les premières années de notre siècle, avait appartenu à la France. Héritière des possessions de Venise, notre patrie s’est vue dépouillée à son tour par l’Angleterre, [...]” (II : 240) Un autre exemple extrême : “En voyage, on fait vite connaissance, et, en Égypte surtout, au sommet de la grande pyramide, tout Européen devient, pour un autre, un Frank, c’est-à-dire un compatriote ; la carte géographique de notre petite Europe perd, de si loin, ses nuances tranchées... je fais toujours une exception pour les Anglais, qui séjournent dans une île à part.” (II : 386)

662 “Ainsi la Vénus céleste et la Vénus populaire, révérées l’une sur les hauteurs et l’autre dans les vallées, n’ont point laissé de traces dans la capitale de l’île, [...]” (II : 241)


L’*Hypnerotomachia* raconte le voyage à l’île de Cythère fait en songe par Poliphile et Polia. Francesco Colonna disserte minutieusement sur le culte de Vénus selon les idées de l’école néoplatonicienne et quelques modèles de l’Antiquité. Riche en allégories

---

663 La première édition de l’*Hypnerotomachia* fut illustrée de cent soixante gravures sur bois et réimprimée en 1546. Le premier livre raconte le voyage à l’île de Cythère en songe de Poliphile représentant la découverte de ce lieu et l’initiation aux mystères de Vénus, et dominé par la description minutieuse de ruines, de temples, de triomphes et de jardins. En revanche, le livre second raconte l’acheminement des amours contrariés de Poliphile dans sa réalisation heureuse. Il correspond à l’action alors que le livre premier, à la mise en scène théâtrale du lieu.


665 On peut citer Apulée, Ovide, Pline, Vitruve.
poétiques médiévales, l’*Hypnerotomachia* atteint son apogée dans la scène des cérémonies consacrées aux mystères de Vénus, sur lesquelles se concentre aussi « La messe de Vénus ». Pour ce chapitre, Nerval emprunte des extraits des chapitres XVII et XVIII du livre premier de Colonna.

Ce récit a consamment séduit Nerval. Avant le voyage en Orient, il a tenté d’écrire un drame sur la passion de Francesco Colonna, et en 1853 il a formé un projet d’opéra-comique tiré du *Songe de Poliphile*. Cependant, ces tentatives n’ont pas abouti.

Le voyage à l’île de Cythère est à la fois livresque et imaginaire. Sans visite réelle, il se constitue du pèlerinage des amants Poliphile et Polia, suivi du voyage fictif fait par le voyageur nervalein. Les détails du culte de Vénus et les cérémonies au temple de Vénus Physizoé (Vénus poupulaire ou terrestre) sont tirés d’*Hypnérotomachie*. Nerval pense que Colonna a puisé à des sources grecques et latines, et emprunté des intertextes. Ainsi légitime-t-il sa façon d’écrire suivant des modèles littéraires.

**« Franciscus Columna de Nodier »**


667 Surtout la scène du sacrifice des deux tourterelles et de la purification par le feu au ch. XVIII du Livre premier.

668 Jusque-là, désingée par “la nymphe ma guide”, celle-ci se déclare à Poliphile comme Polia pendant la cérémonie au temple. La rétention de cette information contribue à garder l’ambiance énigmatique.

669 Le Livre premier compte au total XXIV chapitres, le Livre second, XIV chapitres.

670 Dans *Sylvie* (XIII. Aurélie), le narrateur écrit un drame pour être joué par Aurélie : “ […] j’avais entrepris de fixer dans une action poétique les amours du peintre Colonna pour la belle Laura, que ses parents firent religieuse, et qu’il aimait jusqu’à la mort. Quelque chose dans ce sujet se rapportait à mes préoccupations constantes” (III : 565). L’intérêt nervalien porte essentiellement sur l’amour contrarié comme dans la nouvelle de Nodier. À noter que l’héroïne s’appelle Laura au lieu de Lucrèce.

671 De même, la relation de l’île de Syra, que Nerval fait une simple escale sans visite, se déroule par une mise en scène théâtrale par l’emprunt aux relations des voyages antérieurs. Sur l’emprunt, voir II : 1458, note 3. “Il me semble que je marche au milieu d’une comédie. […] Je marche en pleine couleur locale, unique spectateur d’une scène étrange, où le passé renaît sous l’enveloppe du présent”. (II : 250)
Le deuxième modèle est *Franciscus Columna*, sur lequel Nerval s’appuie pour « Le Songe de Polyphile ». C’est la dernière nouvelle de Nodier, parue en octobre 1843 dans le *Bulletin de l’amis des arts*. Elle se focalise sur l’histoire d’amour platonique entre Francesco et Polia, laissant de côté l’étude des philosophies et des religions antiques. C’est par son intermédiaire, mais dans une autre optique, que Nerval évoque l’oeuvre de Colonna. Ce récit est encadré par l’histoire de deux bibliophiles en quête d’une édition *princeps* de l’*Hypnerotomachia Poliphili*, imprimée et illustrée de gravures sur bois à Venise en 1499. *Franciscus Columna* est un récit dans le récit, ainsi que « Le Songe de Polyphile ».

Deux remarques s’imposent à propos de trois récits intertextuels qui nous intéressent ici. En premier lieu, du texte de Colonna à celui de Nerval en passant par celui de Nodier et de la version française de Jean Martin, la longueur se réduit considérablement. Les trois récits dérivés de l’*Hypnerotomachia* de Colonna relèvent donc d’une réécriture condensée, ce sont des récits sommaires qui se distinguent partiellement, sinon totalement, de leur modèle. Il y a entre eux un point commun sur le plan thématique : impossible dans le monde réel, l’amour sublime se réalise dans le rêve ou après la mort. Ainsi, la coexistence de l’amour et de la mort est la constante principale des trois récits.

« Intertextualité entre Nodier et Nerval »

*Franciscus Columna* s’apparente aux *Faux Saulniers*, tant au niveau de l’histoire qu’au niveau de la narration. Les deux récits racontent la recherche d’un livre introuvable par le narrateur premier ; son parcours et la découverte sont le matériau du

672 L’édition de Gilles Polizzi du *Songe de Poliphile*, reprise de l’édition de Kerver, est un texte traduit de 394 pages. La version française de Jean Martin était déjà une contraction considérable du texte-origine de l’*Hypnerotomachia Poliphili*. *Franciscus Columna* compte 61 pages selon l’édition de notre référence, tandis que « La Messe de Vénus » et « Le Songe de Polyphile » : 5 pages dans l’éditon de la Pléiade.

« Instabilité d’identité »

Plusieurs variantes d’orthographe d’un nom propre sont susceptibles de causer une instabilité de sens, en plus de difficultés de transcription. Les variantes d’un nom propre se multiplient chez Nodier comme chez Nerval : le nom de Bucquoy présentent six formes, alors que le nom du héros de Nodier en compte cinq : Franciscus Columna,

673 Francesco Colonna est à la fois peintre, architecte, poète et religieux. Isolé du monde réel, il passe pour “un visionnaire mélancolique en proie aux illusions de son génie, et insensible aux douceurs de la vie commune” (Charles Nodier, Franciscus Columna, Gallimard, 2004, p. 29). Francesco, comme Adoniram, est avant tout représenté comme prototype de l’artiste solitaire et original.
François Columna, François Colonne, François Colouna, Francesco Colouna. De même, le titre du récit a quatre versions : *Le Songe de Poliphile, Les Combats d’Amour en songe, Hypnerotomachia, Hypnérotomachie*. La multiplicité des façons de nommer la même chose risquent d’entraîner une confusion de son identité ou une dissémination de son sens : il s’agit de chercher au singulier en même temps qu’au général. Bien que le nom d’un objet énigmatique présente de multiples variantes, une fois trouvé son sens sera fixe, ce qui correspond à la fin du récit. Mais jusqu’à sa découverte continue le mystère.

« Écriture autobiographique »

Nerval assimile le héros Polyphile à son auteur Francesco Colonna, faisant donc du texte une autobiographie, tandis que l’*Hypnerotomachia* est un récit fictionnel écrit par Francesco Colonna. Les deux amants, Polyphile et Polia, se présentent comme personnages réels, de sorte qu’il y a une osmose d’émotion entre les personnages et les auteurs des trois intertextes à travers le bricolage vertigineux de Nerval. Qui plus est, en assimilant l’expérience imaginaire d’autrui, Nerval parvient à ressusciter un passé enseveli en liant les héros et leurs auteurs :

> Que Polyphile et Polia, ces saints martyrs d’amour, me pardonnent de toucher à leur mémoire ! Le hasard, [...] a remis en mes mains leur histoire mystique, et j’ignorais à cette heure-là même qu’un savant plus poète, un poète plus savant que moi avait fait reluire sur ces pages le dernier éclat du génie que recélait son front penché. Il fut comme eux un des plus fidèles apôtres de l’amour pur... parmi nous l’un des derniers. / [...] Comme toi je croyais en eux, et comme eux à l’amour céleste, dont Polia ranimait la flamme, et dont Polyphile reconstruisait en idée le palais splendide sur les rochers cythériens. (II : 237)

Nerval innove par l’introduction de nouveaux éléments. Il fait de Polia une religieuse, et invente une scène de fête religieuse, qui ne se trouve pas dans aucun des deux

---

674 Dans *Franciscus Columna*, une sorte d’ivresse s’interpénètre entre les personnages excentriques du récit primaire et les héros du récit second.
hypotextes. Polia chez Nodier est toujours une dame noble célibataire. Dans *Franciscus Columna*, Francesco voit Polia, fille unique du dernier de Poli de Trévise, au palais de Pisani à Venise pendant le carnaval. Francesco gagne alors son affection. Par la suite, comme Polia se montre indifférente à son égard, Francesco n’apparaît pas quelque temps au Palais de Pisani. Invité par Léonora, cousine de Polia, il s’y rend la veille du départ de Polia pour Trévise. Polia, masquée en domino, choisit Francesco comme compagnon de voyage en gondole sur le grand canal. Francesco et Polia se confessent leur sentiment affectueux comme ils le feraient à une tierce personne. Mais leur voyage se termine prématurément. Francesco entre au couvent des dominicains de Trévise pour s’unir éternellement à son amante Polia.


---

675 “Quelquefois les fêtes pompeuses du clergé italien les rapprochaient dans une même église, le long des rues, sur les places où se déroulaient des processions solennelles, [...]”. (II : 238-239) Dans la nouvelle de Nodier, Francesco a eu des entrevues avec Polia chez le palais de Pisani, avant un tête-à-tête en gondole.

676 Dans *Sylvie*, au chapitre « XII. Le père Dodu », le narrateur se situe une pareille situation par la rétention d’une information logiquement entraînée : “J’allais répondre, j’allais tomber à ses pieds, j’allais offrir la maison de mon oncle, [...] ; mais en ce moment nous arrivions à Loisy.” (II : 562)

677 La mort de Francesco est plus dramatique dans *Franciscus Columna* que dans le récit nervalien où n’a pas lieu la scène de mort. Dans la nouvelle de Nodier, Francesco mourut, après avoir transmis son manuscrit à Polia, sur le parvis au cours de l’office du matin, où Polia assistait.
céleste s’associe indissociablement à l’histoire de l’édition du Songe de Poliphile de Colonna dans le récit de Nodier et dans celui de Nerval. L’amour et la mort s’incrustent éternellement dans le Livre.

Par ailleurs, Nerval mêle une scène du Second Faust, traduit par lui-même en 1840, au passage sur le retour au monde mythique et à son antique fécondité. Le pèlerinage de Polyphile et Polia à l’île de Cythère ne se réalise qu’après un rajeunissement des plaines et des monts de la Grèce par l’empire mythologique et le phénomène surnaturel gothénien.

À l’approche de l’île de Cythère que Nerval n’a pas plus visitée que Francesco Colonna, le narrateur présente l’histoire du livre de Polyphile par l’intermédiaire de Nodier. Double hommage d’une part à Colonna et à Nodier, d’autre part à l’amour éternel et religieux sous forme de création du Livre. Le voyage fictif à l’île de Cythère est complété par « Le Songe de Polyphile » qui met en abyme le Voyage en Orient au niveau du sujet : quête de l’amour spirituel et religieux dans le monde imaginaire cristallisé en création.

« Le Songe de Polyphile » et Angélique


---

678 La quête du livre ou la création du livre est un thème majeure chez Nerval, d’où l’épisode sur le bibliophile est récurrent. Quant à Charles Nodier, n’est-il pas un modèle d’à la fois un bibliophile, un écrivain romantique et un bibliothécaire. Il est tout court un écrivain excentrique, qui s’intéresse passionnément au singulier, aux marges hors du centre et aux oubliés de l’histoire. Nerval lui-même n’est-il pas son digne successeur ?

2) « Les Pyramides »


La légende des pyramides est annoncée au chapitre « L’île de Roddah » dans la troisième section, « Le Harem ». Le cheikh Abou-Khaled, un vieux poète égyptien y raconte au narrateur l’origine des pyramides. Après avoir rêvé d’un apocalypse, un roi pré-adamite décide de construire un édifice-refuge résistant au déluge d’eau et au feu du ciel : une pyramide. Comme édifice-refuge, elle est associée à des cités souterraines au centre de la terre, où s’abrite la lignée de Caïn, race créatrice mais opprimée et exclue. En outre, Nerval emprunte à Volney l’idée que les pyramides sont des tombeaux construits pour conserver éternellement des momies, supports d’une autre vie d’outre tombe.

679 Volney, Voyage en Égypte et en Syrie pendant les années 1783, 1784 et 1785.

Le conte des « Pyramides » est un récit sur l’initiation au culte isiaque, dont Triptolème (fondateur des mystères d’Eleusis), Orphée (fondateur des mystères de Cabire de Samothrace), Pythagore (fondateur des associations mystiques du Liban), et Moïse étaient les héros illustres. Le narrateur du conte est l’officier prussien, qui considère les Pyramides comme les lieux d’initiation de l’antiquité égyptienne. Les épreuves élémentaires de la phase préliminaire sont rapportées en un récit sommaire, régi par le narrateur primaire. Par contre, les épreuves morales sont présentées par un dialogue entre le voyageur nervalien et le Prussien voltairien.

Cependant, le récit de l’initiation isiaque s’appuie sur un roman initiatique de l’abbé Terrasson680. Pour écrire le livret de La Flûte enchantée, Emanuel Schikaneder s’inspira lui aussi de Séthos. De là, “les récits se trouvant parfaitement en rapport avec la disposition des lieux” (II : 391), le voyageur nervalien imagine à l’intérieur de la pyramide la représentation de La Flûte enchantée de Mozart, dans laquelle le héros Tamino doit passer les épreuves isiaques imposées par Sarastro, grand prêtre d’Isis, pour conquérir Tamina, fille de la reine de la Nuit.

Les épreuves des mystères isiaques se déroulent en trois étapes. La première consiste en quatre épreuves élémentaires physiques, qui ont lieu dans la pyramide, dont les galeries souterraines sont reliées à un temple situé aux portes de Memphis. Orphée échoue à la quatrième épreuve, recommence la série, mais sans succès, ce qui lui fait perdre Eurydice et le condamne à l’errance.

La deuxième étape, celle des épreuves morales, se passe à l’extérieur de la pyramide. Arrivé dans un temple situé près de Memphis, le néophyte tourne autour d’une statue d’Isis voilée, puis est reçu par les prêtres. Il fait d’abord un jeûne de purification de quarante-et-un jours, puis une retraite de dix-huit jours, pendant laquelle le silence lui est imposé. Vient ensuite un examen consacré à l’analyse et à la critique de sa vie, pendant douze jours. Au bout de trois mois environ, les épreuves se terminent. Enfin, l’initié a le droit de voir tomber les voiles de la déesse, mais ne peut pas l’admirer qu’un instant, car elle s’évanouit au moment de la saisir. Transporté dans une cange, endormi, en un jardin semblable au paradis terrestre, il reçoit finalement sa compagne idéale. La dernière étape ressemble à l’histoire d’Adam et d’Ève au jardin de l’Éden. Le néophyte doit passer la dernière épreuve, celle de la tentation du fruit défendu offert par sa compagne à l’instigation du serpent. Moïse, échouant à cette dernière épreuve, se révolte contre les prêtres égyptiens et délivre son peuple. L’initié réussi à cette épreuve devient une personne sacrée, égale au roi.

« Intratextualité »

Non seulement Nerval met « Les Pyramides » en relation avec divers hypotextes, que nous avons énumérés plus haut, mais aussi il transpose aussi son propre texte dans cette section. La pyramide comme le lieu de l’initiation est d’abord décrite lors de la visite du voyageur et de l’officer prussien ; ensuite Nerval superpose à la pyramide qu’il a visitée, le lieu des épreuves élémentaires, lesquelles ont lieu à l’intérieur de la pyramide. Ainsi la galerie souterraine qui mène au puits est signalée en trois occurrences avec quelques variantes. D’abord : “Il s’agit d’abord de courber la tête et le dos, et de poser les pieds adroitement sur deux rainures de marbre qui règnent des deux côtés de cette descente. Entre les deux rainures, il y a une sorte d’abîme aussi large que l’écartement des jambes, et où il s’agit de ne point se laisser tomber (II : 388-398)”. Ensuite : “[…] cette galerie bizarre que nous venons de remonter, avec ces deux rails de marbre séparés par un abîme, aboutissant plus loin à un carrefour au milieu duquel se trouve le puits mystérieux, dont nous n’avions pu voir le fond” (II : 389). Ces deux occurrences appartiennent à la visite de la pyramide de Chéops. La dernière occurrence apparaît au début de l’exposé des épreuves élémentaires : “[…] la galerie basse ornée de rails que nous avions descendue et remontée si péniblement : on asseyait dans un chariot l’homme qui se présentait pour subir les épreuves de l’initiation”681 (II : 389). De la première à la dernière occurrence, Nerval revient, avec la focalisation interne, sur cette galerie mystérieuse en augmentant d’une manière croissante de l’information.

3) « Histoire du calife Hakem »

L’« Histoire du calife Hakem » est raconté par un personnage intradiégétique, le cheik druse, père de Saléma, future épouse du voyageur nervalien. Le cheik druse raconte au narrateur primaire son histoire en prison. Ce récit, à la focalisation interne, est fait à la troisième personne. Ce point de vue est adapté à la narration d’un conte

681 La mise en italique est de nous dans trois citations.
mystique, dont l’histoire se passe hors du temps du voyage réel. La scène et l’action se déroulent au Caire l’an 1000, alors que l’itinéraire du voyageur se trouve au Liban. Les lieux du drame sont l’île de Roddah, où se trouva le palais de Hakem, et le Mokattam où se situa son observatoire, de sorte que le voyageur nervalien revisite le Caire ancien en écoutant ce conte. L’intrigue est tissée par l’alternance de deux fils conducteurs : l’un, politique, est le despotisme ; l’autre, personnel, est le délire.


Hakem et son double Yousouf confondent le rêve et la réalité, lorsqu’ils sont dans un état d’extase causé par la consommation du hachisch. Dès le début de leur rencontre, ils éprouvent l’un vers l’autre “un attrait mystérieux” (II : 530), et s’avouent mutuellement une même expérience visionnaire. Sous l’effet du hachisch, Yousouf rencontre une femme idéale dans la cange sur le Nil682. C’est la même femme céleste qu’il a déjà poursuivie en rêve, et avec laquelle Hakem désire lui aussi se marier. Ce dernier désire épouser sa propre soeur Sétalmulc, au-delà des lois établies, car il nourrit pour elle une passion mystérieuse et indéfinissable.

Déstitué du trône de calife, jeté dans le Moristan, prison réservée aux fous, Hakem se sent de nature divine, mais doute aussi en se rappelant qu’il a eu sa première révélation de sa divinité “dans les extases du hachisch” (II : 548). Il oublie à certains moments la gravité de son propre état actuel et s’identifie à un être messianique. À cet égard, il s’apparente à L’illustre Brisacier qui confond sa personnalité et son rôle au théâtre, s’identifie à Achille ou à Néron. Le déguisement en fellah et l’effet du hachisch cause à Hakem une confusion d’identité, de sorte que son adversaire, le visir Agrévan, l’accuse de se figurer être le calife, du fait de sa ressemblance avec ce dernier. Lorsque,

682 Le lieu et l’événement renvoient aux épreuves des mystères dans « Les Pyramides ». 310
Yousouf, double et usurpateur de Hakem, se marie avec Sétalmulc, l’effondrement de l’identité de Hakem doit à la méconnaissance totale de son entourage ; son existence anéantie, Hakem se sent “passer à l’état d’ombre, d’esprit invisible” (II : 556-557). De même, Raoul Spifame, dans son délire, se prend pour le roi Henri II, auquel il ressemble par la physionomie. Cependant, il n’y pas de rivalité entre Raoul Spifame et Henri II, donc, pas de risque de perdre la vie. En revanche, la ressemblance est fatale entre Hakem et son ferouer Youssouf. Ce dernier, frère mystique du calife Hakem, devient usurpateur, et le remplace à son mariage mystique comme dans Aurélia, où, lors de son mariage, le je-narrateur est substitué par un autre qui profite de “l’erreur de [s]es amis et d’Aurélia elle-même” (III : 717). La perte de son identité entraîne finalement pour Hakem la perte de vie.

L’emprisonnement de Hakem correspond à une descente aux enfers ou à une épreuve initiatique, après quoi il prend conscience de sa propre grandeur, comme Adoniram accomplit sa mer d’airain après être descendu au monde souterrain de ses ancêtres.

Hakem, fondateur de la religion des druses, est un personnage excentrique, mais qui fait preuve de générosité envers son peuple opprimé et de tolérance envers les chrétiens et les juifs. Comme Jésus-Christ dans Le Christ aux Oliviers, il jète un doute sur sa divinité au moment de l’épreuve, bien qu’un vieillard syrien aveugle l’ait déclaré Dieu. La folie et la divinité ne sont pas séparés de manière étanche chez Hakem, de même que le réalité et le rêve cohabitent chez Youssouf. Dans l’état d’ivresse dû au hachisch, Youssouf éprouve une sensation extraordinaire et voit une femme idéale, comme si tout cela était le réel. De même, Hakem éprouve sa divinité dans l’hallucination causée par le hachisch et durant son emprisonnement au Moristan.

683 En l’absence d’Angélique à sa maison familiale, apparaît une fille en Picardie qui tente d’usurper sa place, se donne pour elle et a quelques succès auprès de plusieurs des parents.
684 Au moment critique, le vieillard aveugle, messager divin de la justice, apparaît trois fois à Hakem.
Le projet du mariage de Hakem échoue, de même que celui du voyageur nervalien au Liban. Cependant, l’échec de Hakem ne se termine pas par la mort physique ; il fonde une nouvelle religion et fait des adeptes. Le voyageur nervalien parvient, lui, à écrire son récit de voyage, en dépit de l’inaccomplissement de son rêve en Orient.

4) « Histoire de la reine du Matin et de Soliman prince des génies »


685 Dans les *Petits Châteaux de Bohême*, “C’est ainsi que la poésie tomba dans la prose et mon château théâtral dans le troisième dessous.” (III : 419)
686 Hud-Hud est toujours hostile à Soliman dans le conte nervalien.
Le titre du récit détourne l’attention du lecteur, dans la mesure où il met en avant
deux personnages qui ne sont pas les héros principaux, le véritable héros principal étant
Adoniram. Il en va de même avec Les Faux Saulniers qui ne sont pas une histoire des
faux sauniers, mais celle de la recherche d’un livre, l’« Histoire de l’abbé de Bucquoy ».

Architecte-sculpteur du temple de Salomon, Adoniram domine la reine Balkis et le
roi Soliman. C’est un modèle d’artiste solitaire et inventif687, “indépendant par nature,
solitaire par vocation, indifférent aux honneurs” (II : 749) ; fils du feu, héritier de la
lignée de Caïn, ce personnage maçonnique est aussi un artiste oppositionnel au pouvoir
arbitraire688.

L’intérêt du récit se focalise sur la création artistique plutôt que sur l’amour mystique
et religieux, ce qui démarque ce conte des trois autres.

« L’Histoire de la reine du Matin » occupe plus de la moitié de la quatrième parité,
tandis que le compte rendu du voyage s’y réduit considérablement, est substitué par de
nombreux récits insérés. À part ce conte, deux récits d’aventures et plusieurs récits
anecdotiques se trouvent dans cette partie. Ainsi, le voyage imaginaire l’emporte sur le
voyage réel, et la vie nocturne sur la vie diurne sous le signe de Mille et Une Nuits.

L’« Histoire de la reine du Matin » est un récit métadiégétique, dont le conteur est un
personnage du récit primaire. En revanche, le narrateur primaire est alors auditeur du
narrateur second, un conteur de profession. Cependant, selon Nerval, à la différence du
feuilletoniste qui est écrivain-inventeur, “Ces conteurs de profession ne sont pas des
poètes, mais pour ainsi dire des rhapsodes ; ils arrangent et développent un sujet traité

687 Adoniram ressemble à Francesco peintre-poète de Franciscus Columna. “Doué de tous les
avantages qui permettent un heureux avenir : la jeunesse, le génie, le savoir et déjà la gloire, vous vous
abandonnez cependant aux langues d’une tristesse mystérieuse, vous vous consommez dans un souci
inconnu, vous négligez les travaux sur lesquels votre réputation s’est fondée, vous fuyez le monde qui
vous cherche, pour cacher dans une solitude presque impénétrable des jours que tant de succès devraient
emballir ; [...].” (Nodier, Franciscus Columna, Gallimard, 2004, p. 36)
688 Nerval établit l’opposition entre les enfants des Éloiın, bienfaiteurs et industriels, issus de
l’élément du feu et les fils d’Adonaï, ingrats et dédaigneux, engendrés du limon.
déjà de diverses manières, ou fondé sur d’anciennes légendes” (II : 671). Chaque séance du conte, qui est marquée d’une pause, est découpée à la façon d’un épisode de feuilleton ; comme le dit le cheik égyptien Abou-Khaled, “à l’endroit le plus intéressant, le narrateur s’arrête, […] mais il rejette toujours le dénouement au lendemain […]” (II : 361). Ce conte nocturne, sorte de feuilleton de l’Orient, s’étale sur près de deux semaines pendant les nuits de Ramadan. Il est traduit en un récit en douze chapitres.

Des interactions se produisent dans le café où le voyageur nervalien écoute le conte : les réactions des auditeurs, les critiques ou les avis sur le contenu sont comme les nombreuses interventions du narrateur auctorial ou les avis du lecteur dans Les Faux Saulniers. Ainsi on entend plusieurs voix au café de Stamboul. Les auditeurs s’engagent vivement dans le contenu du conte, soit sous forme d’affirmation, soit sous forme de contestation selon sa position religieuse. Cette interactivité apparaît également dans Les Faux Saulniers sous forme de correspondance. De surcroît, les auditeurs du conte risquent d’être expulsés du café, lorsqu’ils en transgressent les règles. Le cafetier intervient parfois comme médiateur pour rétablir l’ordre. Deux incidents ont lieu pendant la pause, au chapitre « IV. Mello » et au chapitre « XII. Macbénach ». Dans le premier cas, un auditeur d’origine abyssinienne danse accompagnée d’une chanson ; il trouble l’ambiance du café et en est expulsé. Dans le deuxième, quelques auditeurs ne partagent pas l’opinion du rhapsode sur l’union entre Balkis et Adoniram, car ils se croient descendants de Soliman et de Balkis.

La descente d’Adoniram au centre de la terre est le point culminant du conte. Tubal-Kaïn est à la fois l’aïeul, le maître, le patron et le guide d’Adoniram. Son apparition, la descente et la visite au centre de la terre, et la rencontre des aïeux rappellent l’Enfer de La Divine Comédie, de l’Énéide et de Faust. Ce voyage est une étape de l’initiation pour devenir un véritable artiste-créateur. Le monde souterrain comme refuge du feu originel représente le creuzet capable de mélanger et fondre diverses choses pour en créer

689 Mais, n’est-ce pas là le procédé propre de l’écriture nervalien ? Arrangement et recomposition.

Adoniram entre dans le monde où ses ancêtres, réduits à une survie clandestine, vivent réclus et font un métier occulte, et il reçoit leurs conseils. Une fois initié, il accomplit son entreprise ambitieuse, irréalisable aux yeux de Soliman : la fonte de la mer d’airain. En un sens, Nerval réécrit ici “une cosmogonie revue et corrigée à la lumière de légendes orientales ou talmudiques”690. Adoniram et Balkis incarnent la quête amoureuse. S’y ajoute la quête artistique d’Adoniram, fils du feu, de la lointaine lignée de Caïn, artiste rebelle défiant le créateur et héros de transgression, comme Faust et Prométhée.

Les deux premiers contes n’atteignent pas la dimension des deux derniers au niveau de construction du récit. Les deux derniers, au début in medias res, sont des récits bien construits, autonomes, à part entière ; tandis que les deux premiers, à la structure du voyage initiatique où se succèdent « départ, épreuves, retour », restent à l’état de projets ou d’esquisses à développer, de sorte que chacun se présente comme un récit sommaire, sans développement d’une intrigue.

La quête de l’amour dans les quatre contes a un sens mystique et religieux, d’autant qu’elle ne se réalise qu’après la mort. Cette dernière, loin de se réduire au néant, conduit à l’accomplissement du rêve. Ainsi, Nerval fait valoir le sujet profond de son oeuvre au moyen de la structure en abyme fondée sur l’analogie thématique entre le récit primaire et ses récits enchâssés.

Le voyage chez Nerval est indissociable de son écriture, en ce sens que la première visée du voyage est l’écriture de son compte rendu. En outre, le processus de création se présente par des allégories du voyage dans le *Voyage en Orient*: pèlerinage, initiation, épreuves, descente au monde souterrain.

5) Récits d’aventures et micro-récits anecdotiques

Outre les quatre contes, le *Voyage en Orient* comprend encore quatre récits d’aventures. Ils sont insérés irrégulièrement dans le récit primaire, tandis qu’un conte se situe au cœur de chaque partie. Ces récits ont une intrigue légère et un dénouement burlesque, et leur longueur ne dépasse pas un chapitre. Centrés sur une seule intrigue liée à une affection frivole, ils ont pour fonction de divertir ou d’instruire : ce sont des histoires prosaïques, au contraire de quatre contes qui traitent de l’amour sublime. Récits métadiégétiques, ces quatre récits d’aventures sont faits par des personnages que le voyageur nervalien rencontre pendant le voyage.


« Les aventures d’un portraitiste » sont racontées par un ami peintre du voyageur nervalien : “C’étaient les aventures d’un artiste de ses amis, qui était venu à Constantinople pour faire fortune, au moyen d’un daguerréotype” (II : 777). C’est un
divertissement pour éviter de dormir en pleine journée, à l’inverse du conte de veillée : « La Reine des poissons ». D’une longueur de trois pages (II : 777-779) dans notre texte de référence, ce récit second est le plus court des quatre récits d’aventures. Il y est question de l’affection sauvage d’une dame de Scutari pour un homme étranger. Une jeune veuve musulmane veut faire faire son portrait par daguerréotype et invite un artiste français chez elle. Il faut du soleil pour faire un portrait, “oeuvre longue et difficile” (II : 778), et comme il est trop tard, le portraitiste passe une nuit chez la jeune veuve ; et le jour suivant l’occasion de faire le portrait est perdue à cause d’une visite. Cependant, même après la réalisation du portrait demandé au troisième jour, la dame retient l’artiste sur divers prétextes, et cache l’appareil. À bout de sa patience, l’artiste s’échappe par la fenêtre, abandonnant son précieux instrument, indispensable pour son gagne-pain. L’aventure s’achève sans incident tragique, en dépit d’une intervention de la police.

« Une aventure de l’ancien sérail » (II : 624-628) est raconté par un vieillard russe, ancien page de Catherine II. Ce narrateur second joue un rôle d’initiateur du voyageur nervalien dans les nuits du Ramadan à Constantinople. Dans sa jeunesse, il put pénétrer un jour dans le sérail du sultan, pour faire une commission, au palais Béchik-Tasch bordant la mer. Il eut l’audace de s’élancer sur la main de sultane, croyant une intrigue sentimentale lors d’un spectacle privé de danse de corde préparé par la sultane, et faillit se noyer, contraint de se faire plonger dans la mer “au milieu des ténèbres” (II : 627).

C’est à travers un personnage intradiégétique que le voyageur nervalien, fidèle à la narration réaliste, fait raconter une aventure qu’il ne peut vivre lui-même pendant son séjour à Constantinople. C’est toujours à travers ce récit d’aventures qu’il conduit le lecteur à l’endroit strictement interdit au voyageur étranger, en lui faisant remonter le temps jusqu’au siècle précédent.

« Aventure d’un Marseillais » (II : 580-585) : cette histoire est racontée par un compagnon de bord du narrateur pour ne pas dormir à l’heure de la sieste, dans un café
de Saint-Jean-d’Acre. Il s’agit d’une aventure d’un autre Marseillais. Le narrateur second raconte au narrateur primaire les pratiques dégénérées du culte primitif des Druses. Un Marseillais, résident de Tripoli, il participe, au risque de sa vie, à une fête religieuse mêlée de mariage aux yeux fermés. Grâce à une idée ingénieuse, il réussit à identifier la femme avec qui il a eu des rapports, et découvre qu’elle est vieille. À travers ce récit, Nerval critique une vision étroite de la majorité des voyageurs qui ne saisissent que “les détails bizarre de la vie et des coutumes de certaines peuples” (II : 585) sans y trouver le sens général qui nécessite des études profondes. La position nervalienne face au culte des Druses s’apparente à celle de l’ethnologue impartial et neutre.

« L’Attaché d’Ambassade » (II : 178-182) : il s’agit des mésaventures en Savoie d’un attaché d’ambassade, à cause des intempéries. Nerval rapporte ce récit à la troisième personne, selon ce qu’on lui a raconté. Le développement et le dénouement sont plus burlesques que trois autres récits. Il crée l’imprévu et invente parfois des accidents stéréotypés : naufrage, vol, neige, inondation... puisqu’il manque ces accidents à son voyage. Ce récit par ouï-dire est destiné à divertir le lecteur. Un attaché chargé de dépêches est victime d’une inondation dans une région de montagne. Dépourvu d’habits et d’argent, l’attaché se déguise avec les vêtements de son domestique, et échange de rôles avec un lancier pour pouvoir chercher ce qu’il lui faut. Malgré les difficultés survenues à l’attaché, cette histoire finit bien.

Les quatre récits d’aventures, fondés sur l’expérience d’autrui, ont pour fonction de divertir le lecteur, d’expliquer d’une manière dramatique des moeurs étrangères, et d’ajouter des accidents imprévus qui manquent au voyage du narrateur.

Le *Voyage en Orient* contient aussi des micro-récits anecdotiques rapportant un simple épisode, des “petites histoires intercalées ça et là, selon l’usage, soit dans les

---

691 Nerval fait référence à *Le Misanthrope* et *Ruy Blas* pour accentuer la situation de la mésaventure.
moments où le public n’est pas encore nombreux, soit pour faire diversion à quelques pérépéties dramatiques” (II : 772) au cours du conte dans le café de Stamboul. Intercaler des anecdotes tout au long du récit de voyage, permet de combler les lacunes du voyage du narrateur ou de remplacer la description d’un fait ou la narration d’un événement.

Les micro-récits anecdotiques sont plus courts et moins complets que les quatre récits d’aventures. Une anecdote évoque implicitement un autre événement ou attire l’intérêt du lecteur à la manière des *Mille et une nuits* : « La confiseuse nous raconta un fait qui peut donner quelque idée de la naïveté de certains fonctionnaires turcs » (II : 781); « Je priai l’Arménien de la distraire un peu et de lui conter des histoires. [...] ; Il lui racontait alors une vieille légende de Constantinople [...] » (II : 441). En outre, la désignation des micro-récits est assez variée : légende, histoire, anecdote, etc. 692

Les micro-récits anecdotiques sont plus nombreux que les contes légendaires et les récits d’aventures. Ils donnent l’impression d’un plein royaume de récits à la *Mille et Une Nuits*. Ils apparaissent irrégulièrement, donc dispersés autour du récit primaire, et ne dépassent guère un paragraphe, parfois deux.

On compte quatorze micro-récits : deux dans la première partie, six dans la deuxième, deux dans la troisième, quatre dans la quatrième. Les pages d’enchâssement de micro-récits sont les suivantes : « La description d’une étoile qui était toute peuplée de poètes... » (II : 194) ; « Un passage qui m’a fortement frappé » (II : 255) ; « Une affaire qui était jugée très grave et faisait grand bruit dans la société franque » (II : 313) ; « Le vieillard prit place sur le divan de bois du kiosque, et nous dit : …» (II : 363) ; « Ceci appartient à la tradition cophte... » (II : 413) ; « L’Arménien me raconta à ce sujet que... » (II : 437-438) ; « Il lui racontait alors une vieille légende de Constantinople... » (II : 441) ; « C’est à une heure pareille et pendant un sommeil semblable que trois cents Druses s’emparèrent un jour de Damas... » (II : 460) ; « Il (le père Adam) me racontait encore une anecdote locale analogue. » (II : 497) ; « L’expression de son regard était

692 D’autres désignations : description (II : 194), passage (II : 255), affaire (II : 313), fait (II : 781).
telle dans ce moment, que je songeai involontairement à une histoire que le pacha d’Acre m’avait contée en me parlant des Druses. » (II : 593) ; « Un Arménien nous offrit de prendre des sorbets dans sa boutique, et nous raconta l’histoire de cette étrange exécution. » (II : 607) (deux paragraphes) ; « Il (le vieillard russe) soupira. Puis il se mit à parler longtemps de l’impératrice, ... » (II : 622-624) (trois pages) ; « La confiseuse nous raconta un fait qui donner une idée de la naïveté de certains fonctionnaires turcs. » (II : 781) (deux paragraphes) ; « Ces derniers (les Turcs) ont une légende des plus belles que je connaısse... » (II : 791).

Prenons comme exemple le récit inséré au septième chapitre de la quatrième section de la deuxième partie ; qualifié de légende, il raconte « les aventures de la Tête cuite au four » (II : 441). L’Arménien dit à l’esclave du voyageur nervalien cette légende bouffonnerne. Ce récit est un discours au style indirect :

« Il lui racontait alors une vieille légende de Constantinople, où un tailleur, croyant recevoir un habit de sultan à réparer, emporte chez lui la tête d’un aga qui lui a été remise par erreur, si bien que, ne sachant comment se débarrasser ensuite de ce triste dépôt, il l’envoie au four, dans un vase de terre, chez un pâtissier grec. Ce dernier en gratifie un barbier franc, en la substituant furtivement à sa tête à perruque; le Franc la coiffe; puis s’apercevant de sa méprise, la porte ailleurs; enfin il en résulte une foule de méprises plus ou moins comiques. Ceci est de la bouffonnerie turque du plus haut goût. » (II : 441)

En résumé, les récits enchâssés servent à mettre en relief l’ensemble du récit de voyage. S’il n’y avait aucun récit inséré, le Voyage en Orient serait un récit monotone et banal. Les récits intercalés, comme les références, ont pour fonction de raconter le vécu d’autrui, différent de celui du narrateur primaire, mais ils restent conformes au procédé réaliste de Nerval, fondé sur le point de vue du narrateur-voyageur. C’est à travers les
récits enchâssés que Nerval tente de constituer un empire de récits à la *Mille et Une Nuit*. 
Chapitre 3. Macrotextualité dans le récit nervalien

1. Macrotextualité nervalienne

1) « Les Amours de Vienne » et *Pandora*

« Les Amours de Vienne » sont un récit par lettres. Constitués de cinq lettres, ils présentent dix séquences d’un journal censé être tenu au jour le jour. Elles sont soigneusement datées693 pour renforcer l’illusion d’authenticité. La première lettre du voyageur nervalien commence par le rappel à son destinataire d’une convention établie entre eux à propos de ce voyage :

> Tu m’as fait promettre de t’envoyer de temps en temps les impressions *sentimentales* de mon voyage, qui t’intéressent plus, m’as-tu dit, qu’aucune description pittoresque. Je vais commencer. (II : 201)

Les « impressions *sentimentales* » se reportent manifestement à Sterne et Casanova sur le plan thématique, et le journal de voyage est fait à la manière du capitaine Cook, c’est-à-dire comme un journal de bord. « Les Amours de Vienne » sont écrits sous le patronage de modèles littéraires.

« Les Amours de Vienne », publiés le 1er mars 1841 dans la *Revue de Paris*, sont une suite de lettres de voyage destinées à un ami anonyme resté à Paris. Ils prennent leur place finale sous le même titre, dans cinq chapitres (VI-X) de la première partie du *Voyage en Orient*694. Ce qui est curieux, c’est que « Les Amours de Vienne » semblent

---

693 Les 21, 22, 23, ce 23 novembre, ce 7 décembre, ce 13 décembre, trente et un décembre, 11 janvier, 18 janvier, 1er février. Il est à noter aussi que, du début à la fin du journal, la vitesse du temps narratif se ralentit progressivement.

inachevés, de même que les Promenades et Souvenirs se terminent en suspens. Cette correspondance se termine subitement : “Ne sois pas trop sévère pour cette correspondance à bâtons rompus...” (II : 230) Cela donne l’impression d’un événement suspendu. En fait, il n’y a pas de suite ni d’explication tardive par paralepse analeptique. N’y a-t-il pas une autre voie de dénouement ? Cela étant, la suite des « Amours de Vienne » correspond-elle à Pandora ? Dans cette perspective, il est probable que La Pandora et Pandora font suite aux « Amours de Vienne », et il est intéressant d’éclaircir les liens noués entre ces trois textes dans une perspective macrotextuelle.

La Pandora est une version préliminaire de Pandora, dont elle précède d’environ un an la « première partie », publiée sans en-tête dans Le Mousquetaire le 31 octobre 1854. Reconstituée par Jean Guillaume, elle est présentée en appendice dans le tome III de « la nouvelle Pléiade » (III : 1291-1299). La Pandora devait être publiée d’abord dans le journal Paris ou dans un « album du jour de l’An », ou intégrée dans Les Filles du Feu, ou encore publié au Mousquetaire. Mais aucun de ces projets ne s’est réalisé, donc ce texte n’est pas plus publié que la « seconde partie » de Pandora qui reste mise en


épreuves par *Le Mousquetaire*. *La Pandora* ne reste que dans l’état des manuscrits à l’encre rouge que Nerval utilisait à l’époque, tandis que *Pandora* existe sous forme de manuscrits, copies, épreuves et texte publié.


« Les Amours de Vienne », étant une suite de lettres formant un journal dans lequel le voyageur note ses “impressions sentimentales”, y alternent ses intrigues amoureuses et la présentation de Vienne à travers divers spectacles. L’action précède la description des lieux, la ville et les moeurs apparaissent à travers tavernes, théâtres, cafés, bals, casinos.


⁶⁹⁷ L’épigraphe de *La Pandora* n’est pas identique à celle de *Pandora* qui est un extrait de *Faust* de Goethe.
tandis qu’ils sont moins nombreux dans « Les Amours de Vienne ». Dans La Pandora et Pandora, Nerval se réfère sans cesse à nombre d’œuvres liées au spectacle, surtout à des pièces de théâtre, pour rehausser le caractère théâtral du récit : Richard Coeur de Lion de Grétry, Robert Macaire de Frédérick Lemaître, Madame Sorbet de Théodore Leclercq, Le Roman comique de Paul Scarron, Le Déluge de Noé de Fromental Halévy et Deux mots, ou une nuit dans la forêt de Marsollier des Vivetières. On a donc l’impression qu’aussitôt un théâtre ferme, un autre s’ouvre, et qu’une scène succède à une autre en une cascade d’images fragmentaires et discontinues. « Les Amours de Vienne » sont focalisés sur les amours frivoles du narrateur liés à plusieurs beautés, par contre La Pandora et Pandora sont concentrées sur l’égarement de l’amour pour l’héroïne Pandora dans des scènes hallucinantes. Le récit renvoie emblématiquement à deux héros mythiques dans La Pandora et Pandora : Prométhée, éternel supplicié en tant que bienfaiteur des hommes et Pandora, éternelle suppliciante des hommes en tant que première femme à la boîte à malice. À ce stade l’amour prend une autre dimension, mystique et mythique, tout comme dans l’« Histoire du calife Hakem » et l’« Histoire de la reine du matin ».

l’épisode de « la nuit de la Saint-Sylvestre » dans la taverne des Chasseurs, leurs structures et leurs sujets sont bien différents. « Les Amours de Vienne » racontent de manière réaliste et humoristique des événements quotidiens survenus au narrateur nervalien, tandis que les complexes aventures libertines des « Amours de Vienne » se convertissent dans La Pandora et Pandora en une seule intrigue centrée sur l’héroïne et racontée sur un ton oratoire. Cependant, le personnage-ombre anonyme, objet de jeunes amours du narrateur, apparaît à deux reprises au nom de l’autre dans La Pandora et Pandora, tandis que ce personnage mystérieux supposé être Sophie Paris de Lamaury, une des ses cousines de Saint-Germain, n’apparaît pas dans « Les Amours de Vienne ». De plus, les épisodes aventureux liés à La Khati la Vénitienne et à Wahby la Bohémienne sont évoqués brièvement dans La Pandora et Pandora, tandis qu’ils forment l’intrigue principale dans « Les Amours de Vienne ». Dans La Pandora et Pandora, les charades en action est mises en scène : maréchal (devinette à partir de marée et schall) et mandarin (à partir de mandat et Rhin). À ce stade, les deux récits théâtraux convergent vers le point culminant. Cette mise en scène fait l’effet d’un théâtre dans le théâtre. En outre, Pandora, texte construit de fragments discontinus en tableaux, prend une allure énigmatique, voire parfois inintelligible. Après l’échec de la représentation de Madame Sorbet, pièce de Théodore Leclercq, vient une scène délirante à la Hoffmann, dans la taverne des Chasseurs où le narrateur s’est enfui de l’ambassade de France :

[...] Et j’écrivis à la déesse une lettre de quatre pages, d’un style abracadabrant. Je lui rappelais les

---

698 Nerval renvoie explicitement au conte d’Hoffmann Les Aventures de la nuit de la Saint-Sylvestre dont le héros Sperme Spikher a perdu son reflet, vendu à Julietta à cause d’une passion consummée en faveur de celle-ci.

699 Le narrateur entame ses aventures amoureuses sous prétexte d’apprendre l’allemand, un outil indispensable pour se communiquer à Vienne.

700 Dans La Pandora, l’autre apparaît aux ch. [III. Sophie] et [IV. La Kathi], de même, dans Pandora qui reprend quasiment la partie concernée du texte de La Pandora.
souffrances de Prométhée, quand il mit au jour une créature aussi dépravée qu'elle. Je critiquai sa boîte à malice et son ajustement de bayadère. J’osai même m’attaquer à ses pieds serpentins, que je voyais passer insidieusement sous sa robe. (III : 661)

Cet état onirique est rendu par une série d’images fragmentaires et discontinues, et à la manière de « memorabilia »701. Une hallucination, survenue la nuit de la Saint-Sylvestre, est rapportée en récit de rêve : la scène, à la manière d’un conte fantastique, rappelle un fabuleux voyage du tour du monde dans la « légende du beau Pécopin et de la belle Bauldour » du Rhin, notamment à cause de la vitesse de déplacement702 surnaturel :

Je la voyais dansant toujours avec deux cornes d’argent ciselé, agitant sa tête empanachée, et faisant onduler son col de dentelles gaufrées sur les plis de sa robe de brocart. [...] Elle avait disparu pour l’éternité. / J’étais en train d’avaler quelques pépins de grenade. [...] Je me trouvais étranglé. On me trancha la tête, qui fut exposée à la porte du sérial, [...] / Il me transporta à Rome sous les berceaux fleuris de la treille de Vatican, où la belle Impéria trônait à la table sacrée, entourée d’un conclave de cardinaux. [...] Il me sembla alors que mon esprit perçait la terre, et, traversant à la nage les bancs de corail de l’Océanie et la mer pourpourée des tropiques, je me trouvais jeté sur la rive ombragée de l’île des Amours. (III : 661-662)

Nerval lui-même nomme « logogriphe » Pandora sans l’en-tête d’un extrait des « Amours de Vienne », dans une lettre adressée le 2 ou 3 novembre 1854 à Dumas703. Pandora commence énigmatiquement par une référence à la pierre de Bologne qui porte l’inscription hermétique : ÆLIA LÆLIA, et se termine aussi mystérieusement par une allusion à la douleur de Prométhée : “Ô Jupiter ! quand finira mon supplice ?” (III : 663)

701 Le chapitre VI de La Pandora s’intitule ainsi et rapporte une scène de rêve.
702 Le déplacement obsédant d’un lieu à un autre du narrateur à Vienne ressemble à celui parisien du narrateur dans Aurélia. Le narrateur nervalien semble ne pouvoir tenir en place.
703 “Je ne veux pas vous accabler d’une réimpression de l’article intitulé Pandora publié il y a trois jours, reconnaissant que vous ne l’avez pas récrit, mais ayant à me plaindre de ne pas y avoir lu l’en-tête que vous m’avez promis et qui devait expliquer ce logogriphe — vous avez coupé la syrène en deux — j’apporte la queue.” (III : 903)
Le début et la fin se correspondent, et le thème se déplace ainsi vers la douleur de la création.

Liés étroitement au niveau génétique, ces trois textes sont différents au niveau du récit. D’abord, la longueur du texte se réduit considérablement des « Amours de Vienne » à Pandora en passant par La Pandora, puis, sur le plan thématique, l’amour libertin et prosaïque dans le premier évolue vers l’amour égaré et mythique dans les suivants. Ces derniers gagnent une dimension plus profonde et plus mystérieuse par sa forme du récit onirique et parfois délirant, alors que le premier est un récit réaliste et anecdotique.

2) La Bohème galante et Petits Châteaux de Bohême

La Bohème galante a été publiée dans L’Artiste du 1er juillet au 15 décembre 1852, sur une commande de son directeur Arsène Houssaye, un ancien camarade du Doyenné. Dans La Bohème galante, Nerval recompose des textes antérieurement publiés pendant les années 1830-1850, auxquels il n’ajoute que quelques chapitres nouveaux liés à des souvenirs du Doyenné. Il réutilise plus tard la plupart des éléments de La Bohème galante dans les Petits Châteaux de Bohême (1853) et Les Filles du Feu (1854). Selon la notice de Jacques Bony sur les textes antérieurs, “l’introduction au Choix des poésies de Ronsard fournit les chapitres V et VI ; des odelettes publiées entre 1831 et 1835 alimente le chapitre VII, cependant que le chapitre VIII emprunte à deux opéra-comiques et à un oratorio ; les chapitres IX à XV proviennent des récents Faux Saulniers, avec insertion de l’article sur les « vieilles ballades françaises », déjà publié trois fois, et adjonction de La Reine des poissons, issue d’un compte rendu critique” (III : 1080). Par comparaison à La Bohème galante, dont la forme est largement

704 De toute façon, Pandora, y compris La Pandora, reste dans un état incomplet de l’établissement du texte.

En outre, ces deux textes sont autobiographiques, ils contiennent des événements de la carrière littéraire de l’auteur. Cependant, l’écriture autobiographique ne s’appuie pas sur la diachronie générale, mais sur le parcours d’un poète d’autrefois devenu « un humble prosateur ». Nerval retrace sa carrière littéraire par fragments et portraits-croquis. Les noms de ses anciens compagnons, ainsi que des personnes de son entourage, apparaissent tels quels : Houssaye, Théophile Gautier, Camille Rogier, Dumas, Meyerbeer... Au début, Nerval se rappelle l’époque du Doyenné – le quartier adossé au Louvre destiné à la destruction –, autour de 1835, sa jeunesse insouciante et heureuse vouée à la poésie. Il retrace le début de sa carrière littéraire y mêlant quelques camaradese et quelques jolies femmes désormais mortes. En tête de *La Bohème*, il donne un fait autobiographique en s’adressant à Arsène Houssaye :

Mon ami, vous me demandez si je pourrais retrouver quelques-uns de mes anciens vers, et vous vous inquiétez même d’apprendre comment j’ai été poète, longtemps avant de devenir un humble prosateur. (III : 235)

---


706 La dédicace « À Arsène Houssaye » se trouve explicitement après le titre dans *La Bohême*. Par contre, dans les *Petits Châteaux*, elle devient anonyme par « À un ami » en tête du texte, cependant, la dédicace explicite réapparaît plus loin aux « Odelettes ».


707 Environ vingt pages : III : 244-264.
708 Le château du diable insinue probablement la maison de santé où Nerval est interné.

Le titre Petits Châteaux de Bohême se rapporte à celui du roman de Nodier, Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux\(^709\). Le « Premier château » est une version légèrement modifiée des quatre premiers chapitres et des chapitres VII et VIII de La Bohême, dans laquelle, les chapitres « V. Interruption » et « VI. Les Poètes du XVI\(^e\) siècle » suivent une formule digressive et intercalaire. Dans les deux récits, nous retrouvons la réutilisation et la recomposition de textes antérieurs et le mélange de divers genres dans une même œuvre. La prose, la poésie et le théâtre coexistent : Nerval regroupe ses poèmes anciens sous les titres Odelettes, Mysticisme et Lyrisme, et insère dans le « Second château » Corilla, une pièce de théâtre, qui était à l’origine « un acte d’opéra-comique ». Quelques vers d’Houssaye et de Ronsard sont aussi intercalés. Le deuxième chapitre du « Premier château » est consacré au portrait-croquis de son ami Théophile Gautier. Les Petits Châteaux, ainsi que La Bohême, sont le résultat d’une recomposition de fragments antérieurs, complétés de quelques éléments nouveaux.

3) Évolution des Odelettes

Le regroupement et la recomposition des Odelettes sont extrêmement complexes. Il ne s’agit pas ici d’analyser les Odelettes, mais de retracer leur mouvement de regroupement et de recomposition des poèmes publiés sous ce titre.


\(^709\) Nerval fait référence explicitement à Nodier dans le « Troisième château » : “Château de cartes, château de Bohême, château en Espagne, — telles sont les premiers stations à parcourir pour tout poète. Comme ce fameux roi dont Charles Nodier a raconté l’histoire, nous en possédons au moins sept de ceux-là pendant le cours de notre vie errante, […]. (III : 438)


---

710 En cas de « Le Point noir » (« Le Soleil et la gloire »), il faut une réserve pour adaptation ou imitation, car il n’existe pas le poème correspondant chez Bürger. Voir Claude Pichois et Michel Brix, *Gérard de Nerval*, Fayard, 1995, p. 84.
Châteaux. La « Politique, 1832 » est d’abord publiée sous le titre « Cour de Prison » dans Le Cabinet de lecture en 1831, elle n’est pas retenue dans le regroupement des années 1832-1835, mais finalement rerpise dans les dernières « Odelettes ».

Les « Odelettes » de La Bohême sont repries dans les Petits Chateaux, à ceci près que la dernière version des « Papillons », en dix strophes, est différentes de la première version en onze strophes. C’est le plus long des onze poèmes, il est divisé en trois parties, alors que la première version est sans division. En outre, la première strophe de la première version est éliminée dans la dernière version en laquelle la troisième partie est nouvelle.


711 Voir les notes des « Odelettes » des Petits Châteaux de l’édition de la Nouvelle Pléiade.
712 Nerval relève l’origine de la musicalité des odelettes dans Petits Châteaux : “Remarquez une chose, c’est que les odelettes se chantaient et devenaient même populaires, [...]” (III : 409)
713 La période du petit Cénacle et du Doyenné entre 1831 et 1835.
des poètes de la Pléiade de la Renaissance, en particulier Ronsard\textsuperscript{714}. Nerval dit dans \textit{La Bohème} : \textit{“[...] en ce temps, je ronsardisais”} (III : 264). Sainte-Beuve avait réuni ses articles publiés dans \textit{Le Globe} en 1827-1828 dans son \textit{Tableau historique et critique de la poésie française [...] au XVI\textsuperscript{e} siècle}. Il y précise que l’odelette se caractérise par “l’alexandrin primitif à la césure variable, au libre enjambement, à la rime riche”\textsuperscript{715}.

Le regroupement sous le titre « Odelettes » est fondé sur des parentés formelles et thématiques. Selon la définition d’un article anonyme intitulé « Poètes décriés », publié dans \textit{La Tribune romantique} en 1830, l’odelette est une “petite composition de vingt vers au plus et de huit à dix vers ordinairement, qui ne ressemble ni à l’épigramme ni au madrigal, et qui a seulement assez de rapport avec le sonnet de Ronsard et celui de M. Sainte-Beuve, qui est de même école. L’odelette, comme l’épigramme, ne contient qu’une pensée, mais une pensée de poésie, légère et brillante ; c’est souvent une comparaison dont chaque partie est une strophe, quelquefois encore une image gracieuse et fraîche d’où ressort une idée profonde et philosophique”\textsuperscript{716}. Nerval lui même retrace ses sources en qualifiant les odelettes comme “petites odes de Ronsard” (III : 409) marquées par “la force concentrée” (III : 409) : “une forme classique, imitée par lui [Ronsard] d’Anacréon, de Bion, et, jusqu’à un certain point, d’Horace” (III : 409). Selon Nerval, l’ode de Ronsard remonte à Pétrarque et même à Ovide. L’odelette, de caractère populaire, devient souvent la chanson. Nerval réhabililte cette forme désuète du XVI\textsuperscript{e} siècle\textsuperscript{717} et la renouvelle.

Par ailleurs, quelques poèmes ont des traits autobiographiques qui évoquent le printemps de sa jeunesse mêlée de joies et de chagrins. Par son titre même, « Avril »,

\textsuperscript{714} En 1830 Nerval publie son « Introduction » au \textit{Choix des poésies de Ronsard (…)}.  
\textsuperscript{717} “Il s’agissait alors pour nous, jeunes gens, de rehausser la vieille versification française, affaiblie par les langueurs du XVIII\textsuperscript{e} siècle, troublée par les brutalités des novateurs trop ardents ; mais il fallait aussi maintenir le droit antérieur de la littérature nationale dans ce qui se rapporte à l’invention et aux formes générales”. (III : 408-409)

L’évolution des «Odelettes», depuis le premier regroupement dans l’Almanach des Muses (1832) et dans les Annales romantiques (1835) jusqu’à la dernière version de La Bohème (1852) et des Petits Châteaux (1853), révèle la manière dont Nerval fait une œuvre. D’abord, il regroupe sous le titre «Odelettes» des poèmes par des parentés formelles et thématiques, et selon le caractère autobiographique ou le lyrisme et la

720 Nerval manifeste son idée sur les odelettes mises en rapport avec le chant, au chapitre «V. Primavera». Voir III : 409.

4) Théâtre, sonnet, chanson et légende


Corilla est l’histoire d’une cantatrice qui a deux soupirants. L’un, Marcelli, simple mondain, est attiré surtout par la célébrité de l’actrice, et l’autre, Fabio, poète et musicien, est séduit par la femme idéalisée par l’effet de théâtre. Marcelli et Fabio ont un rendez-vous avec prima donna Corilla à la même heure, mais dans deux lieux différents. Le déguisement de Corilla en bouquetière entraîne un quiproquo et la

721 Dans le premier quatrín a lieu un changement des noms d’arbre et au niveau typographique deux noms “temple et temps” sont changés soit mis en minuscule dans « Vers dorés » soit en majuscule dans « Daphné » vice versa.

336
ressemblance entre cantatrice et bouquetière cause un dédoublement à Marcelli et à Fabio. Dans Corilla, l’identité se lie à l’apparence et au métier plutôt qu’au propre d’une personne.


Les chansons citées dans la « Légende française » et les « Vieilles chansons du pays » des Faux Saulniers ont d’abord été publiées sous le titre de « Les Vieilles Ballades françaises » le 10 juillet 1842 dans La Sylphide. Elles sont redistribuées aux chapitres « X. Vieilles légendes » et « XI. Vieilles légendes françaises (suite) » de La

722 De huit poèmes, « Le Roi de Thulé » et « La Sérénade » sont une traduction.
724 La « Légende française » comprend deux chansons déjà citées aux « Vieilles Ballades françaises » Le duc(roi) Loys et Dessous les rosiers blancs. Aux « Vieilles chansons du pays », Nerval repend Dessous les rosiers blancs et introduit d’autres chansons qui n’avaient pas été citées Après ma journée faite... et C’était un cavalier.
Bohème. Le chapitre XI reprend la quasi-totalité aux « Vieilles Ballades françaises », sauf Le roi Loys et Dessous les roisiers blancs, qui entrent dans le chapitre X avec quelques suppressions et modifications, faites surtout dans la dernière chanson. Les deux chapitres de La Bohème entrent à leur tour dans Angélique (« Septième Lettre : Le roi Loys. — Dessous les roisiers blancs ») et dans Sylvie (« Chansons et légendes du Valois »), Nerval y opère, à sa manière habituelle, quelques suppressions et additions.725

Dans le dernier et quinzième chapitre de La Bohème, intitulé « Ver »726, le conte narré par Sylvain aux vanniers est un texte qui a été publié pour la première fois dans Le National du 29 décembre 1850 ; intitulé La Reine des poisons il figure comme un texte indépendant dans les Contes et facéties, volume enregistré par la Bibliographie de la France du 2 décembre 1852, et encore dans les « Chansons et légendes du Valois » à la suite de Sylvie.

C’est ainsi que Nerval parvient à inventer une forme nouvelle par reprise et réorganisation des Faux Saulniers et de La Bohème, entre 1853 et 1854. Dans cette perspective, ces deux œuvres servent de récit-matrice des œuvres nervaliennes de la dernière période. Si bien que les derniers textes nervaliens sont marqués par la macrotextualité. Nerval effectue un brassage vertigineux entre ses propres textes et même à l’intérieur de certains d’entre eux. Son procédé relève de cette formule de Gérard Genette relevée dans ses Palimpsestes : “De la première esquisse à la dernière correction, la génèse d’un texte est une affaire d’auto-hypertextualité”727.

725 Nerval élimine les deux chansons : « Ce sont les filles de La Rochelle » et « À Tours en Touraine » et ajoute les deux autres : « Quand Biron voulut danser » et « La belle était assise ».
726 Le quatorzième chapitre porte également « Ver » dans La Bohème galante.
727 Gérard Genette, Palimpsestes, p. 551.
2. Intertextualité et macrotextualité dans le récit nervalien

1) Intertextualité nervalienne

Le lecteur joue un rôle primordial dans la lecture de l’intertextualité, car la référence implicite à d’autres textes n’est perceptible qu’au lecteur instruit. L’allusion, « emprunt non littéral et non explicite », est plus difficile à repérer dans le texte d’accueil que la citation, le plagiat et la référence. Une réécriture est d’autant plus difficile à deviner que les intertextes y sont parfois hermétiquement bricolés au point d’être transformés par une appropriation ne laissant pas de traces visibles. Nerval réécrit fréquemment et constamment en faisant des emprunts à divers intertextes sans les citer explicitement. Comme nous l’avons relevé dans le chapitre précédent, dans le Voyage en Orient, Nerval s’appuie principalement sur l’emprunt non explicite (le plagiat) pour la mise en scène d’un mariage au Caire et les légendes des Pyramides, et sur la réécriture pour trois contes fictionnels : « Le Songe de Polyphile », l’« Histoire du calife Hakem » et l’« Histoire de la reine du Matin ». Dans Les Faux Saulniers, Nerval transcrit quasi littéralement la Confession d’Angélique pour l’« Histoire d’Angélique », et refond et reconstruit de nombreux hypotextes pour l’« Histoire de Bucquoy ».

On sait que, selon le « Carnet du Caire », Nerval a fait de nombreuses lectures des documents orientalistes avant et après son voyage en Orient, même sur place pendant son séjour au Caire. Par exemple, il emprunte massivement pour son récit à William Lane, Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians (1837) et à D’Herbelot, Bibliothèque orientale.728

La multiplication des références à d’autres auteurs et à d’autres textes est un des traits les plus saillants du récit nervalien. Établir la liste exhaustive des références serait un long travail, et ce n’est pas notre visée. On peut citer pour le Voyage en Orient, de

728 Paru en 1697, la Bibliothèque orientale est rééditée et complétée en 1776, 1777-1779, 1781-1783.
Homère à Lamartine en passant par *Mille et Une Nuits*, Sterne, Casanova, le capitaine Cook, Hoffmann, Goethe, Heine, Mme de Staël, Nodier… Nerval, comme ses contemprains romantiques, pratique de manière habituelle le plagiat et la réécriture en s’appropriant les textes orientalistes, dans la plupart des cas sans préciser leurs sources. Cependant, l’emprunt nervalien ne consiste pas à piller purement et simplement d’autres textes. Nerval ne se contente pas d’emprunter à d’autres et de reprendre des lieux communs, il apporte du nouveau en relançant ces éléments anciens dans un autre circuit. Aussi parvient-il à inventer sa propre version à partir des modèles comme on le voit dans « Le Songe de Polyphile », « Histoire de Hakem », « Histoire de la reine du Matin ». “Les textes de Nerval sont certes composés de citations et d’emprunts, mais n’en constituent pas pour autant une banale juxtaposition ou compilation. La matière première est insérée dans un nouveau contexte et ce travail ajoute de la valeur aux objets traités”729. Ainsi, la réécriture n’apporte pas seulement une valeur ajoutée aux intertextes, mais aussi un nouveau sens dans un nouveau moule.

Nerval emprunte d’abord des matières premières à des intertextes, et la citation et la référence, faciles à repérer, en relèvent ; puis il les réécrit, c’est-à-dire fait des transcriptions, des traductions, des adaptations, des transpositions, à travers lesquelles il les transforme, les arrange, les réorganise et les recompose sur le plan thématique-formel. La deuxième opération d’intertextualité se caractérise par l’appropriation d’intertextes. Une spécificité de l’intertextualité nervalienne se trouve dans la recomposition ou la réorganisation de ses propres textes antérieurs, d’une part par suppression de morceaux anciens, et d’autre part par ajout de quelques nouveaux éléments, comme dans les *Petits Châteaux*, par exemple. C’est ainsi que Nerval parvient à créer de nouveaux textes : *Voyage en Orient*730, *Les Faux Saulniers*, Lorely, *La Bohême galante*, *Petits Châteaux*

---

de Bohème, etc. La dernière période de Nerval est marquée par la recomposition de ses textes antérieurs et par la redistribution des éléments de ceux-ci à des textes postérieurs : Les Faux Saulniers et La Bohème galante.

2) Référence

Le Voyage en Orient repose sur nombre d’ouvrages orientalistes ; en revanche, dans Les Faux Saulniers, Nerval utilise des documents rares et oubliés, et les met en lumière dans une nouvelle optique. De toutes les pratiques intertextuelles, la référence apparaît à l’évidence la plus fréquente dans le récit nervalien. Nerval y recourt constamment, jusqu’à l’exces, surtout à des pièces de théâtre. Par exemple, au début d’Aurélia, Nerval fait référence explicitement à ses trois modèles poétiques : Memorabilia de Swendenborg, La Divine Comédie de Dante et L’Âne d’or d’Apulée. Dans le récit de voyage, il s’appuie sur d’incessantes références, afin d’éviter la redite de discours antérieurs ou de ménager la description pour l’économie narrative. Ainsi, le narrateur recommande à son destinataire de lire Sterne et Casanova pour se distraire avec des intrigues amoureuses au début des « Amours de Vienne », tout en vouant son récit à donner ses impressions sentimentales. De plus, le narrateur-voyageur parle de sa manière d’écrire en renvoyant au journal de bord du capitaine Cook, qui relate au jour le jour les incidents quotidiens.


Les références à des intertextes se multiplient, lorsque Nerval présente une pièce de théâtre contemporaine dans ses textes. Prenons la présentation des spectacles dans « Les Amours de Vienne ». Le voyageur nervalien est un grand amateur de spectacles, et chaque ville a pour lui son spectacle. Dans Pandora, Vienne est la ville-théâtre, et elle est, en tant que telle, incarné par Pandora, l’héroïne-actrice, qui joue le rôle principal dans les charades en action de Madame Sorbet de Théodore Leclercq. Lorsque Nerval présente une pièce de théâtre, il ne manque pas de se référer à d’autres pièces contemporaines ou anciennes.

En outre, une description ou un itinéraire sont souvent substitués par une simple référence à un auteur ou à un ouvrage. Le voyageur nervalien saute la description de Trieste qu’il ne visite pas réellement, la remplace par une référence à Jean Sbogar et à Mademoiselle de Marsan de Charles Nodier. De même, l’apparition et la disparition d’un personnage servent à faire allusion à un itinéraire hypothétique et futur. La visite de la Haute-Égypte laisse place à un officier allemand visitant cette région. Le voyage en Espagne, non entrepris par le voyageur nervalien, est sous-entendu à travers un consul qui est mort dans ce pays. La chanson d’un Arménien, compagnon de bord sur La Santa-Barbara, donne au voyageur nervalien, qui pourtant n’en comprend pas les paroles, un avant-goût de Constantinople. Elle l’attire comme le chant des sirènes : “Cette voix, c’était l’annonce lointaine de nouvelles populations, de nouveaux rivages ; j’entrevoyais déjà, comme en un mirage, la reine du Bosphore parmi ses eaux bleues et sa sombre verdure, […]” (II : 420). L’itinéraire manquant de Jérusalem est indirectement suppléé par le pèlerinage d’un pope grec et sa femme, que le narrateur rencontre sur le paquebot partant de Beyrouth pour Saint-Jean-d’Acre. Le voyageur nervalien se contente de regarder “l’étoile du matin levée sur le village de Nazareth,

---

733 Voir « « Les Amours de Vienne » et Pandora » de notre thèse.
734 L’Arménien appartient au personnage qui, une fois disparu quelques temps, réapparaît sur l’horizon du récit.
distant seulement de huit lieues” (II : 576) au lieu d’y aller. Enfin, le voyage imaginaire dans le monde antique mythico-religieux se réalise à travers quatre contes, et quatre récits d’aventures représentent des expériences que le voyageur nervalien n’a pas vécues lui-même pendant son voyage.


3) Réécriture et recomposition


---

735 Il s’agit du cas de la *Confession* d’Angélique.
736 Une mise en scène dialoguée de l’« Affaire Le Pileur ».

En revanche, des éléments des *Faux Saulniers* sont répartis en un ensemble narratif autonome dans d’autres œuvres. Accueillant, d’une part, des textes antérieurement publiés, ce texte hybride fournit, d’autre part, des éléments à des textes postérieurs : *La Bohème galante*, *Petits Château de Bohême*, *Histoire de l’abbé de Bucquoy*, *Angélique*...

Considérons la redistribution d’éléments des *Faux Saulniers* dans plusieurs ouvrages. En 1852, l’« Histoire de l’abbé de Bucquoy » est insérée dans *Les Illuminés* comme une biographie indépendante, sous le même titre ; l’épisode des « Masques d’Arlequin » entre à son tour dans *Lorely* (« Scènes de la vie allemande ») ; la partie de « Senlis »

⁷³⁸ Publiée par Auguste Arnauld, Jules-Édouard Alboize de Pujol et Auguste Maquet, en 8 vol., 1844.
supprimant le dernier paragraphe\textsuperscript{740}, réapparaît au chapitre « IX. Un jour à Senlis » de
abbés de Châalis », « Vieilles chansons du pays » –, sont repris quasi totalement, à de
rares exceptions près, dans trois chapitres de \textit{La Bohème} : « XII. Visite à
Ermenonville », « XIII. Ermenonville », « XIV. Ver »\textsuperscript{741}. Et l’« Histoire d’Angélique »
est intégrée sous une forme contractée dans la nouvelle \textit{Angélique des Filles du Feu} en
1854. Ce texte reprend à peu près un tiers des \textit{Faux Saulniers}, alors que l’ « Histoire de
Bucquoy » et les anecdotes concernant la censure n’y sont pas intégrées. \textit{Angélique} se
présente en douze lettres « À M.L.D. », ce qui s’entend probablement « À M. Le
Directeur », tandis que la forme épistolaire, mélangée au journal et au récit, est bien
atténuée dans \textit{Les Faux Saulniers}, dont le premier feuilleton s’intitule « Au Directeur du
\textit{National} ».

Nerval n’emprunte pas seulement aux intertextes d’autrui, mais aussi réutilise ses
propres textes antérieurs au profit d’un nouveau texte. Dans cette perspective, \textit{Les Faux
Saulniers} constituent un récit-matrice des textes nervaliens, parce que d’abord ils
accueillent comme composantes ses textes antérieurement publiés, et qu’ensuite la
plupart de leurs éléments sont redistribués dans d’autres textes postérieurs.

\textsuperscript{740} Au dernier paragraphe, supprimé à \textit{La Bohème}, de la partie concernant Senlis (II : 58) des \textit{Faux
Saulniers}, Délphine, “la demoiselle blonde” d’origine aristocratique, devient plus tard Adrienne dans
\textit{Sylvie}.

\textsuperscript{741} La reprise des \textit{Faux Saulniers} se termine à la moitié du chapitre « XIV. Vers », jusqu’à la première
chanson citée. Après la deuxième chanson, Nerval reprend \textit{Les Faux Saulniers}. À partir de ce
paragraphe : “Au sortir de la forêt, nous nous sommes trouvés dans les terres labourées.”, jusqu’à “Nous
vîmes là que nous étions bien tombés.” (III : 304) Au reste de chapitre, Nerval introduit d’autres
chansons avec ses commentaires.
4) Ressouvenirs

La manière originale de faire une œuvre de Nerval se conforme à la propre formule :
“Inventer au fond c’est se ressouvenir” (III : 451), – formule d’un moraliste qu’il cite dans « À Alexandre Dumas ». Les souvenirs nervaliens ressurgissent subrepticement au fil de l’itinéraire, à mesure que le promeneur se déplace. Eparpillés et dispersés, ils se revivent furtivement en une mémoire involontaire, surtout lorsqu’ils sont liés à des sentiments affectifs. Cependant, les souvenirs personnels s’unissent constamment aux souvenirs historiques ou à la mémoire collective, par exemple dans Les Faux Saulniers, Sylvie, les Promenades et Souvenirs. Ce qui compte dans le ressouvenir nervalien “qui trouve sa légitimité, sa vérité relative, dans l’actualité présente, en l’occurrence dans l’expérience compensatrice d’une dépossession d’identité”742, c’est qu’il s’associe immédiatement à l’acte d’écriture, voire à l’invention. Ainsi, le ressouvenir réactualise des souvenirs sous-jacents, disséminées, qui restent enfouis, à moins qu’on se les rappelle. L’imagination joue un rôle essentiel dans cette réactualisation. C’est à travers le ressouvenir que Nerval arrive à récupérer et à réanimer des souvenirs disséminés ou fragmentaires, et retrouver certains sens perdus. Du point de vue de l’opération intertextuelle, le ressouvenir correspond à la recomposition ou à la réécriture. Ainsi, se ressouvenir, ce n’est au fond que réécrire ou recomposer des fragments dispersés et ensevelis dans sa mémoire.

Dans cette perspective, la fameuse scène d’Aurélia, où le narrateur retrouve son identité en rangeant les objets ramassés dans sa cellule de clinique, est significative. Il se sent euphorique devant les débris de ses diverses fortunes :

Je me suis plu pendant quelques jours à ranger tout cela, à créer dans la mansarde étroite un ensemble bizarre qui tient du palais et de la chaumière, et qui résume assez bien mon existence errante. (III : 742)

Le narrateur énumère les pièces disséminées, intimement liées à ses souvenirs et les remet en place dans sa petite chambre ; puis il les recompose en une mosaïque condensée qui représente sa vie errante. Après avoir classé tout ce qu’il a possédé, il construit sa “tour de Babel en deux cent volumes” (III : 743). À la fin, il retrouve ses lettres ; “ces caractères jaunis, ces brouillons effacés, ces lettres à demi froissées” (III : 743), c’est le trésor de son seul amour, cependant, “Bien des lettres manquent, bien d’autres sont déchirées ou raturées [...]” (III : 743).

Cette scène représente l’atelier où l’écrivain invente. Il parvient à créer son œuvre à travers l’acte de se ressouvenir. À l’inverse, le lecteur doit réorganiser et recomposer les pièces de puzzle dispersées, laissées en désordre par l’auteur. Il lui faut retrouver un sens oublié ou perdu à travers la relecture, qui correspond au ressouvenir, à la recomposition ou à la réécriture. La lecture du texte nervalien consiste essentiellement à retrouver le temps perdu ou le sens oublié à travers la relecture, car le récit ne prend sens que lorsqu’il est relu.
Chapitre 4. Modernité du voyage nervalien

1. Voyage littéraire nervalien

1) Voyageur moderne : fantaisiste

Le voyageur nervalien est avant tout un coureur qui ne s’arrête jamais, un voyageur infatigable aux semelles de vent : un grand pèriple dans le *Voyage en Orient* ; un Grand Tour européen dans *Lorely* ; des pérégrinations dans Paris et ses alentours dans *Les Faux Saulniers* ; une suite de mouvements déambulatoires dans Paris et un itinéraire fantaisiste au Valois dans *Les Nuits d’octobre* ; des promenades solitaires vagabondes dans les *Promenades et Souvenirs* ; des déplacements incessants vertigineux à Vienne le jour de la Saint-Sylvestre dans *Pandora* et des errances déchaînées et forcenées à l’intérieur de Paris dans *Aurélia*. Cela donne l’impression de mouvement sans fin ni pause, au point d’en éprouver un vertige, un égarement. Le voyageur nervalien, imprudent et aventurier, court le risque d’être arrêté sans passeport lors d’un changement subit de direction au Valois, et manque de se perdre dans les rues labyrinthiques du Caire sans drogman ni ânier, à la poursuite de deux femmes inconnues voilées. S’il ne perd jamais le sens de l’humour, même dans les moments difficiles, c’est qu’il lui suffit d’évoquer son expérience de voyageur en Orient. Anticonformiste, il ne suit pas le même itinéraire que ses prédécesseurs et s’efforce d’éviter autant que possible les images du voyage traditionnel pour se démarquer d’eux. Il s’aventure volontairement vers l’inconnu au lieu de suivre un trajet assuré, se mêle à la foule au Caire, déambule Paris la nuit à la découverte d’une vie des bas-fonds, fait un large détour en se déplaçant au Valois, en choisissant une ligne courbe à la place d’une ligne droite. Le chemin de traverse n’est pas toujours le chemin le plus court. Son petit

---

743 Par exemple, le voyageur nervalien part de Paris “en plein novembre” peu favorable à se déplacer en sécurité dans le *Voyage en Orient*.
voyage dans Paris et ses alentours se déroule sous forme de pérégrinations, promenades, déambulations ou errances. Le voyageur nervalien est un voyageur moderne ou un anti-voyageur, eu égard à sa manière de se déplacer et à son comportement.

Le voyage en Orient commence sous le signe de mésaventures plus ou moins théâtralisées, survenues au cours de la route de Paris à Genève. Dans Les Nuits, un petit voyage à Meaux débouche, par hasard (suite à un changement d’horaires du train), dans l’enfer parisien, où se poursuit alors une odyssée à la recherche du « vrai absolu », puis les déambulations parisiennes se muent en vagabondage dans le Valois, et se retournent à la fin en un voyage intérieur (“Une voix grave me rappelle à moi-même” (III : 342)) qui corrige les “excès d’un réalisme trop absolu” (III : 351). Dans les Promenades, les déplacements faits sous prétexte de chercher un domicile sûr se changent en promenades solitaires d’une quête d’identité. Dans Les Faux Saulniers, les informations fallacieuses des laveuses à Ver fourvoient le narrateur et son ami Sylvain, d’origine valoise, au cours de leurs promenades dans le Valois. Un détour ou un égarement sont pour le narrateur prétextes à prolonger son voyage pour parler de lui-même ou du pays de son enfance.

Le voyageur nervalien est donc un fantaisiste qui se déplace à sa guise selon son humeur. Il annonce sa manière de se déplacer et son attitude de voyageur au début du Voyage en Orient : il ne se soucie guère de manquer son véhicule ni de faire un grand détour. La présentation de diverses voitures en est un bon exemple au premier chapitre de la première partie, intitulé « Route de Genève ». Pour aller de Paris à Genève, il laisse de côté les moyens les plus rapides et les plus sûrs, c’est-à-dire le train

744 «Seulement, imagine-toi l’imprudence d’un voyageur qui, trop capricieux pour consentir à suivre la ligne, à peu près droite, des chemins de fer, s’abandonne à toutes les chances des diligences, plus ou moins pleines, qui pourront passer le lendemain ! Ce hardi compagnon laisse partir sans regret le Laffite et Caillard rapide, qui l’avait amené à une table d’hôte bien servie ; il sourit au malheur des autres convives, forcés de laisser la moitié du dîner, et trinque en paix avec les trois ou quatre habitués, pensionnaires de l’établissement, qui ont encore une heure à rester à table.” (II : 173)
et le bateau à vapeur, et s’abandonne volontairement aux diligences. Après le Laffitte et Caillard, la Générale, la Berline, se présente en dernier la Chalonnaise. C’est, d’Auxerre à Chalon-sur-Saône, “la doyenne des voitures de France”, “digne de figurer dans un musée, auprès des fusils à rouet, des canons à pierre et des presses en bois” (II : 174). Et le courrier (la poste) de Pont-d’Ain à Genève est “un simple panier suspendu sur un vieux train de voiture, excellent pour contenir les paquets et les lettres” (II : 177), mais affreux pour le voyageur. Le voyageur nervalien laisse partir le Laffitte et Caillard à Auxerre, dine tranquillement, va au théâtre, et le lendemain ne prend pas l’une des premières voitures, arguant de telle ou telle raison pour renvoyer à plus tard son départ. Enfin, contraint de prendre la Chalonnaise, moins rapide et moins confortable que les autres, il se console en considérant qu’il a eu le temps de dîner avant le départ. Il ne se hâte guère, au contraire même s’attarde exprès : il s’agit d’un anti-voyageur qui défie l’ordre établi, et avance en digressant.

L’itinéraire de Paris à Genève forme une véritable “géographie magique”. De Chalon, au lieu d’aller directement à Lyon par le bateau à vapeur, il s’arrête à Mâcon, d’où il part pour Bourg. À Bourg, il prend une traverse, qui fait un grand coude, à la place de la route officielle qui relie Lyon à Genève. De Bourg à Pont-d’Ain, il prend la patache, et enfin arrive à Ferney par la poste. De Ferney, il va à Genève par l’omnibus. Mais ce qui a l’air d’un raccourci n’est pas toujours le chemin qui prend le moins de temps. Voici un chemin de traverse qui cause une perte de temps de dix heures :

[...], de Bourg à Genève, il n’y a pas de voitures directes. Fais un détour de dix-huit lieues vers Lyon, un retour de quinze lieues vers Pon-d’Ain, et tu résoudras le problème en perdant dix heures. (II : 176)

Le voyageur nervalien “ce hardi compagnon” a l’audace d’inventer des incidents de route en laissant partir un véhicule plus confortable ou en le manquant à dessein sous
prétexte de finir son repas. Le penchant fantaisiste se présente explicitement au début du

Voyage en Orient :

J’aime à dépendre un peu du hasard : l’exactitude numérotée des stations des chemins de fer, la précision des bateaux à vapeur arrivant à l’heure et à jour fixe, ne réjouissent guère un poète, ni un peintre, ni même un simple archéologue, ou collectionneur comme je suis. (II : 182)

Le hasard joue un rôle important dans le voyage humoristique, tandis que l’itinéraire du voyage traditionnel est au préalable établi. L’itinéraire du voyageur nervalien est aléatoire, il n’est pas fixé avant le départ, de sorte que son voyage tourne parfois au vagabondage ou à l’errance – surtout dans Paris et le Valois. Le but du voyage n’est pas d’avance déterminé et se révèle toujours tardivement. De plus, le motif initial se transforme plus tard en un prétexte. Ainsi, un voyage à Meaux n’est qu’un prétexte pour aller à Creil, car Meaux n’est pas la destination, mais un lieu de correspondance pour Creil. Le vrai but est d’assister à la chasse à la loutre à Creil, mais le voyageur arrive trop tard pour y participer. Qui plus est, ce but ne s’avère aussi qu’un leurre de voyage. C’est un voyage ou un prétexte pour parler de “l’histoire fidèle de trois nuits d’octobre” et des “excès d’un réalisme trop absolu” (III : 351). De même, les promenades solitaires sont un prétexte pour se confesser dans les Promenades.

L’itinéraire des Nuits est constitué de deux volets, dont le premier est une déambulation parisienne et le deuxième une errance valoisienne. De trois pôles de ce voyage, Paris, Meaux et Creil, le dernier est élimé, – bien qu’un récit sommaire rapporte après coup l’arrivée trop tard à Creil pour la chasse à la loutre –, car le récit se termine à Senlis, où le narrateur est libéré après avoir été arrêté à Crespy, sans passeport.

La déambulation occupe une place importante dans le voyage nervalien. Et la marche à pied désœuvrée, à l’aventure, convient parfaitement au déplacement à l’intérieur d’une ville et donne une couleur fantaisiste à l’écriture du voyage. Le voyageur nervalien découvre par hasard des curiosités inattendues à Liège et à Weimar, au Caire,
à Constantinople..., et redécouvre son passé et son moi au cours de promenades sans but à Paris, Saint-Germain, Senlis, Ermenonville... À force d’errer dans Vienne, Paris, Naples et le Valois, il devient enfin “le héros de quelque aventure” (III : 607).

Voici l’itinéraire des *Nuits d’octobre*. Suite à un changement d’horaires du chemin de fer de Strasbourg, le narrateur manque son train et décide de retourner vers le centre de Paris. Son trajet forme un zigzag sans but apparent, de même que son récit se développe de manière digressive. Parti de la gare de l’Est l’après-midi, il redescend la rue d’Hauteville, et manque à nouveau l’omnibus de trois heures, pendant qu’il discute un ami flâneur, rencontré par hasard au boulevard Montmartre. Il ne se soucie guère d’avoir à deux reprises manqué le train. Il dîne avec son ami au restaurant Désiré et Baurain, situé au coin du boulevard Poissonnière et de la rue Montmartre745, et y lit un article à la Dickens, écrit sous le signe du « vrai absolu ». Cette lecture le conduit à explorer le Paris nocturne et à se lancer une tentative d’écriture réaliste.

Au lieu de rentrer chez lui, le narrateur poursuit sa flânerie nocturne avec son compagnon, dans l’attente du premier train de 7 heures du matin. Ils décident de souper plus tard chez le rôtisseur de la rue Saint-Honoré, ouvert jusqu’à 2 heures du matin. En attendant, ils passent au Palais-Royal (le Palais-National à l’époque), croisent l’orchestre des Aveugles, mais ne s’arrêtent pas à ce spectacle qu’ils connaissent déjà. En tournant rue de Valois, ils passent par l’estaminet des Nations, l’ancien Athénée, et entrent au bal746, situé rue Saint-Honoré, ouvert jusqu’à minuit. Sortis du bal avant minuit, ils entrent dans une goguette du quartier du Palais-Royal ; puis chez le rôtisseur où ils prennent un bouillon de poulet.

---

745 Voir la note 1 de la page 314 de l’édition de la Pléiade t. III, p. 1098.
746 Dans « Les Amours de Vienne » du *Voyage en Orient*, Nerval décrit un cabaret au bal néglisé à l’ambiance effrénée: “À peine l’orchestre a-t-il préluéd qu’elles s’élancent des tables, quittant leur verre à moitié vide et leur souper interrompu, et alors commence, dans le bruit et dans l’épaisse fumée du tabac, un tourbillon de valses et de galops dont je n’avais point d’idée.” (II : 213)
Le quartier du Palais-Royal n’étant pas un véritable enfer, il faut aller plus loin vers le vrai centre de Paris : les Halles, centre des centres et vrai noyau spatial nervalien. Le narrateur nous conduit à divers marchés et café-restaurants. Le parcours aux Halles commence par prendre un verre de poiré ; puis les deux amis soupent au restaurant des aristos Baratte, et prennent un café chez Paul Niquet. Au lever du jour, le narrateur quitte tout seul Paris pour Meaux, laissant son compagnon.

Le motif véritable, – qui n’est au fond qu’un prétexte –, de son voyage à Meaux, est de participer à la chasse à la loutre à Creil, à l’invitation d’un ami. Mais pourquoi aller à Meaux, au lieu de se rendre directement à Creil par le chemin du Nord ? Son itinéraire fantasiste est justifié plus tard.

Le thème du détour est récurrent à tous les voyages au Valois dans Les Faux Saulniers, Les Nuits, les Promenades et Sylvie. L’itinéraire des Nuits suit un mouvement spiral capricieux. Nerval ne nomme-t-il pas son chemin de retour de Creil à Paris par le chemin de fer du Nord, le moyen le plus long ? Le mouvement du voyageur nervalien représente de manière ironique, à la fois un rapprochement et un éloignement de sa destination. Le narrateur exprime toutefois son mécontentement à l’égard du chemin de fer du Nord :

— Il faut faire dix lieues à droite ou dix-huit lieues à gauche, en chemin de fer, pour y parvenir, au moyen des correspondances, qui mettent encore deux ou trois heures à vous transporter dans des pays où l’on arrivait autrefois en quatre heures. (III : 345)

Le chemin de fer du Nord, tortu et bossu, cause de grands détours pour joindre Paris à Creil, puisqu’il n’y pas de communication directe de Paris à Creil, bien qu’il trace une ligne plutôt droite sur le plan géographique. Le narrateur choisit de manière fantasiste

747 Le narrateur compare son itinéraire à la spirale de Sterne : “La spirale célèbre que traça en l’air le bâton du caporal Trim n’était pas plus capricieuse que le chemin qu’il faut faire, soit d’un côté, soit de l’autre.” (III : 345)
le chemin de Strasbourg, ligne de détour, au lieu du chemin du Nord ; il va donc d’abord jusqu’à Meaux, et de là il enchaîne plusieurs correspondances intermédiaires. Le voyageur nervalien se préoccupe plus de relever la complexité inextricable de son déplacement d’un lieu à un autre, que d’arriver à destination. Ainsi, le trajet de Meaux à Senlis se transforme en un véritable vagabondage, constitué d’une série de détours qui ne l’avance guère. Parti de Meaux où il a encore manqué la voiture de Dammartin, le narrateur arrive en voiture à Nanteuil, d’où il se rend à Crespy, toujours en voiture. À Crespy, il est arrêté sans passeport, pendant qu’il soupe dans l’attente de la correspondance. Il effectue entre deux gendarmes le déplacement de Crespy à Senlis, en passant par le village relais de Montepilloy.

La déambulation nocturne dans Paris enchaîne goguettes, maison de jeu, rôtisserie, bal populaire, marchés des Halles, cafés et restaurants dans les quartiers populaires qui restent animés toute la nuit. Elle est l’occasion d’esquisser des « Scènes de la vie de la nuit de Paris ». Le promeneur nervalien est noctambule, flâneur au hasard, sans but fixe. En ce sens, il s’apparente au voyageur hugolien dans *Le Rhin*, qui est aussi promeneur fantasiste nocturne. Eu égard à son mode de déplacement et à son attitude, le voyageur nervalien un voyageur moderne, fantasiste qui prend le risque du détour et de l’errance. Dans cette perspective, la figure du voyageur nervalien représente l’écrivain voyageur qui part à la recherche de l’écriture du voyage ou du moi.

### 2) Récit poétique et prose poétique

La prose se définissait traditionnellement relativement à la poésie versifiée, par l’opposition du prosaïque et du poétique. La poésie était considérée comme le genre élevé au style noble, la prose, comme le genre bas au style vulgaire. La prose, c’est-à-dire « le discours qui va en droite ligne », est la forme la plus adaptée à l’histoire, à la
philosophie et à l’éloquence. Au XIXe siècle, elle en arrive à prendre un aspect spécifique, car elle "apparaît comme un art de la modernité, tendue entre un refus des "littérature anciennes" et une littérature à venir". Flaubert qualifie la prose de "forme plus jeune" dans la lettre à Louise Colet du 4 septembre 1852. La nouvelle prose va de pair avec la disparition de l’épopée et la tragédie, elle prend forme avec l’essor du genre nouveau qu’est le roman, c’est-à-dire le récit « épique » en prose poétique au XVIIIe siècle ou « l’épopée bourgeoise moderne », selon Hegel.

La prose dispose, en règle générale, de plus de liberté que la poésie, contrainte aux règles du vers, au métrce et à la prosodie. Au XIXe siècle, elle en vient à porter une conception nouvelle, un caractère poétique, mis à part l’affranchissement des règles du vers. Une des nouveautés de la prose se trouve dans le souci du style poétique et du rythme ; il s’agit désormais d’écrire une prose avec le souci de la justesse phonique et rythmique, comme Flaubert l’a voulue. L’émancipation des règles des genres propres au classicisme ouvre la voie au mélange des genres à l’époque romantique, et le rejet de toute hiérarchie des genres permet d’allier le prosaïque au poétique. Face à une nouvelle réalité caractérisée par la conscience du sujet individuel et indépendant, les écrivains réagissent à leur manière, s’y adaptent et parviennent à inventer un nouveau mode d’écriture et une nouvelle forme avec un nouveau point de vue sur le monde : d’où l’apparition de la prose poétique et du poème en prose au sens moderne du terme. Selon Suzanne Bernard, dans sa thèse publiée en 1959 sous le titre Le poème en prose, de Baudelaire jusqu’à nos jours, l’origine du poème en prose se trouve dans “le déclin du vers au XVIIIe siècle, la naissance d’un lyrisme en prose, le succès des ballades à

---

748 Notre problématique sur la prose poétique se limiterait essentiellement au XIXe siècle, surtout au milieu de ce siècle où se situe la prose poétique de Nerval.


750 Cité par Anne Herschberg Pierrot : “— Nous sommes, nous autres, venus un peu trop tôt. Dans vingt-cinq ans, le point d’intersection sera superbe. — Aux mains d’un maître, alors, la prose (la prose surtout, forme plus jeune) pourra jouer une symphonie humanitaire formidable.” Ibid., p. 35

couplets ainsi que celui des traductions en prose de poètes étrangers, [...])\textsuperscript{751}. Relancée dans la première moitié du XIX\textsuperscript{e} siècle à l’époque romantique, la pratique du poème en prose atteint son aposée dans les vingt dernières années du XIX\textsuperscript{e} siècle, c’est-à-dire à l’époque du symbolisme.

La prose poétique a son origine dans les oraisons et les sermons. Dès le XVIII\textsuperscript{e} siècle, la nécessité de se libérer des règles du vers apparaît, par exemple chez Fénélon, Marmontel, et le caractère poétique dans la prose prend peu à peu de l’ampleur. Avec Jean-Jacques Rousseau, la prose prend une dimension tout à fait nouvelle. Sa prose lyrique est non seulement rythmique et chantante sur le plan formel, mais aussi rêveuse et sentimentale dans l’expression de l’âme sensible du sujet individuel et la représentation de la nature. Au XIX\textsuperscript{e} siècle, la pratique de la prose poétique commence par les deux prédécesseurs du romantisme français, qui expriment le sentiment subjectif du moi sous le signe de la mélancolie et l’enthousiasme par une prose nouvelle, à la fois poétique et lyrique : Chateaubriand avec Atala (1801) et Mme de Staël avec Corinne (1807). Ils sont suivis de Senancour, Sainte-Beuve, Hugo, Musset, Nerval, Flaubert, Barbey d’Aurevilly, Fromentin, Loti, etc. Le développement et la pratique de la prose poétique vont de pair avec ceux du poème en prose\textsuperscript{752} au XIX\textsuperscript{e} siècle. Les deux genres sont censés faire la « peinture de la vie moderne », ils représentent la modernité littéraire correspondant à la réalité contemporaine marquée par la varitété et les variations. Ils sont rapprochés l’un de l’autre dans une perspective définitoire comme « prose rythmée ou prose d’art ». Mais, selon Henri Morier, le poème en prose est plus musical et plus organisé que la prose poétique\textsuperscript{753}, et sa langue est aussi plus soignée. Le poème en prose et la prose poétique ont en commun l’émancipation des contraintes du

\textsuperscript{751} Cité par Michel Sandras, « Le poème en prose : une fiction critique ? ». \textit{Ibid.}, p. 95.

\textsuperscript{752} Henri Morier fait entrer les deux notions dans le même article intitulé « prose cadencée, prose poétique et poème en prose, \textit{Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique}, 5\textsuperscript{e} édition, PUF, 1998, p. 955-975.

\textsuperscript{753} Voir \textit{ibid.}, p. 966.
vers, mais le premier a une forme plus fermée que la seconde. En règle générale, les contours de la prose poétique sont plus flous que ceux du poème en prose, parce que la prose poétique se réalise dans la plupart des cas sous la forme d’une partie d’une œuvre au sein d’un roman, d’un récit de voyage, d’un essai, etc.

En France, l’origine du poème en prose moderne se trouve dans les Petits poèmes en prose – Spleen de Paris de Baudelaire, publié en 1869, et remonte vers Gaspard de la nuit d’Aloysius Bertrand, publié en posthume en 1842.

Michel Sandras explique la nécessité d’une nouvelle notion dans un contexte de la crise de la prose et de la poésie aux XIXᵉ et XXᵉ siècles : “Il fallait une notion pour classer des textes inclassables, établir une filiation générique, pour rendre lisible des textes qui ne l’étaient pas nécessairement à première lecture, enfin et surtout en faire des emblèmes d’une certaine conception de la beauté littéraire, prétendument menacée par l’art et la critique moderne”⁷⁵⁴. La prose poétique et le poème en prose sont difficiles à définir et à classer avec précision comme formes et genres, car ils se retrouvent dans des textes disparates et différents, dont le seul point commun est d’être écrits en prose. De plus, ces deux appellations sont oxymoriques, représentent des dualités caractérisées par une tension entre prose et vers. La prose poétique tend à devenir poétique, à l’inverse le poème en prose, prosaïque.

Enfin, la distinction entre les deux genres n’est pas si nette, ils se mêlent parfois l’un à l’autre et se développent d’une manière parallèle. Baudelaire appelle poèmes en prose “des proses nettement plus courtes et surtout relevant d’un lyrisme moderne”⁷⁵⁵. Il écrit dans une lettre à Arsène Houssaye, devenue plus tard la préface de ses Petits poèmes en prose publiés en 1869 : “Quel est celui qui n’a pas rêvé d’une prose poétique, musicale, sans rythme et sans rime et assez heurtée pour s’adapter aux mouvements lyriques de

⁷⁵⁵ Ibid., p. 91.
l’âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience”. Lanson, dans *L’Art de la prose* (1908), reconnaît comme poème en prose “toute prose soucieuse de rivaliser avec la musique ou les arts plastiques et ceci quelle que soit sa longueur”\(^756\). Henri Morier distingue le grand poème en prose, le petit poème en prose et le petit poème en prose dérythmé. Il cite *Les Aventures de Télémaque* (1699) de Fénélon et *Les Incas* (1777) de Marmontel comme exemples du premier ; les petits romantiques des années 1840 comme principaux exemples du deuxième : Alphonse Rabbe, Aloysius Bertrand, Maurice de Guérin ; les poèmes de Baudelaire comme petits poèmes en prose dérythmés.

Au XIXᵉ siècle, l’opposition entre prose et vers se réduit de manière progressive, la frontière entre les deux devient de plus en plus floue et disparaît quasiment avec la pratique de la prose poétique et du poème en prose.

Le développement de la prose poétique et du poème en prose est celui de l’expression de la réalité variée de la société moderne au XIXᵉ siècle. La prose nervalienne de la dernière période se caractérise à la fois par le ton lyrique et la forme poétique. La prose poétique se définit par rapport à la poésie en vers par l’usage esthétique de la prose et le refus des contraintes formelles. Elle se caractérise également par la description lyrique des événements permettant d’atteindre à la poésie. Nerval, dans *La Bohème*, exprime son idée de la relation entre poète et prosateur :

Il est difficile de devenir un bon prosateur si l’on n’a pas été poète — ce qui ne signifie pas que tout poète puisse devenir un prosateur. Mais comment expliquer la séparation qui s’établit toujours entre ces deux talents. Il est rare qu’on les accorde tous deux au même écrivain. (III : 277)

La prose poétique nervalienne apparaît dans une partie de la narration lyrique et rythmique, par exemple, dans le début du chapitre intitulé « Le Matin et le soir » du *Voyage en Orient*, dans la dernière partie du chapitre « Héloïse » des *Promenades*, au début de *Pandora* et dans les « Mémorables » d’*Aurélia*. Nerval s’attache à la musicalité dans sa poésie de même que dans sa prose poétique. Il rêve que sa poésie et sa prose soient mises en musique et interprétées par la voix, c’est-à-dire de réaliser l’épanchement d’une poésie musicale dans une humble prose.

Sur le plan formel, Neval mélange souvent prose et vers au sein d’un même ouvrage. Dans *Angélique* et *Sylvie*, deux des huit nouvelles des *Filles du Feu*, se mêlent prose et vers. Dans les *Petits Châteaux*, qui portent le sous-titre « Prose et poésie », Nerval raconte à son ami Houssaye son parcours littéraire ; c’est une “autobiographie poétique”, selon Gabrielle Chamarat, retraçant le passage du poète d’autrefois à “un humble prosateur”. Son activité littéraire avant 1841 est centrée sur la poésie, en dehors de *La Main de gloire* publiée en 1832. Le ton sur lequel Nerval oppose le poète

---

757 “Que dirons-nous de la jeunesse, ô mon ami ! / Nous en avons passé les plus vives ardeurs, / il ne nous convient plus d’en parler qu’avec modestie, / et cependant à peine l’avons-nous connue ! / À peine avons-nous compris qu’il fallait en arriver / bientôt à chanter pour nous-même l’ode d’Horace : [...]” Comme nous l’avons marqué, la prose peut se diviser en vers de douze syllabes, aussi se trouvent les allitérations [n], l’anaphore / À peine /. Vers asymétrique, elle est rythmique par la répétition / nous / et sa tonalité est lyrique. (II : 503)


au prosateur est assez ironique : il se qualifie d’“humble prosateur” par rapport au poète situé dans le registre élevé. Mais il refuse la distinction rigoureuse entre prose et vers. Dans le chapitre des *Faux Saulniers* intitulé « Vieilles chansons du pays », le narrateur prétend qu’il y a une “possibilité de faire de la musique sur des *vers blancs*” (II : 108) dans les chansons folkloriques sans rime ni mesure. Ainsi, Nerval veut se libérer des contraintes des règles littéraires.

Comme nous l’avons remarqué plus haut, une certaine partie de *Pandora* et des *Promenades*, plusieurs parties d’*Aurélia* méritent le titre de prose poétique ; le début de *Pandora* et les « Mémorables » d’*Aurélia* s’approchent d’un poème en prose. Dans la dernière période, la prose nervalienne tend à devenir lyrique et rythmique, avec une phrase courte, dense et rythmée, marquée par la répétition d’un mot ou d’un groupe de mots sur un ou deux paragraphes. La répétition ou la reprise d’une partie de phrase rappelle l’allitération ou l’assonance dans les vers. La prose poétique se réalise aussi sur le ton oratoire dans la forme du monologue, où on entend toujours la voix intérieure du poète nervalien. Elle apparaît dans des formes originales, telle que l’autobiographie à travers le récit de voyage, comme dans les *Promenades*.

En outre, la fréquence d’utilisation du tiret est frappante. Selon Gérard Dessons, Nerval est le premier écrivain à utiliser délibérément et fréquemment ce signe, qui marque l’oralité de son langage. Par exemple, *Pandora* débute ainsi : “Vous l’avez tous connue, ô mes amis ! la belle Pandora du théâtre de Vienne, — Elle vous a laissé

---

760 Nerval qualifie sa prose de *pâle* par comparaison au vers dans les *Petits Châteaux* : “Mais vous me demanderez d’expliquer encore, en pâle prose, ces quatre vers de votre pièce intitulée : *Vingt ans*”. (III : 406)

761 On peut trouver un exemple de la prose poétique dans le premier chapitre de la « Sconde partie » : “Euridice ! Euridice ! Une sconde fois perdue ! / Tout est fini, tout est passé ! C’est moi maintenant qui dois mourir et mourir sans espoir. — Qu’est-ce donc que la mort ? Si c’était le néant… Plût à Dieu ! Mais Dieu lui-même ne peut faire que la mort soit le néant./ […] Ô mon Dieu : cette larme, — cette larme…Elle est séchée depuis si longtemps ! Cette larme, mon Dieu ! rednez-la-moi !” (III : 722)

sans doute, ainsi qu’à moi-même, de cruels et doux souvenirs ! C’était bien à elle, peut-être, — à elle, en vérité, — que pouvait s’appliquer l’indéchiffrable énigme gravée sur la pierre de Bologne : [...]” . Le tiret correspond à la coupure des vers ou à la distinction des strophes. Le narrateur lui-même ne déclare-t-il pas qu’il est “un rêveur en prose”, c’est-à-dire une prose atteignant au niveau poétique ? La prose poétique nervalienne a une allure lyrique et rythmique produite par la répétition, par exemple, dans le chapitre « VI. Héloïse » des Promenades :

“Revenez pourtant, douces images ! j’ai tant aimé, j’ai tant souffert ! « Un oiseau qui vole dans l’air a dit son secret au boccage, qui l’a redit au vent qui passe, — et les eaux plaintives ont répété le mot suprême : — Amour ! amour ! »” (III : 685)

Dans la dernière partie d’Aurélia se trouve les « Mémorables » qui est un poème en prose au sein d’un récit : “J’inscris ici, sous le titre de « Mémorables », les impressions de plusieurs rêves qui suivirent celui que je viens de rapporter” (III : 745). Selon Dagmar Wieser, les « Mémorables » sont proches de la ballade en prose sur le plan du genre, sa structure est caractérisée “par le déploiement de petites unités de sens, sorte de couplets ponctués de refrains et qui ne permettent de progression que discontinue. [...] C’est précisément leur discontinuité interne qui confère aux « Mémorables » une clôture vers l’extérieur (le récit linéaire, provisoirement suspendu). [...] Le tiret et le blanc, la reprise de groupes de mots à intervalles réguliers jouent un rôle de structuration strophique”763. De surcroît, le cri du narrateur arrive à atteindre au rythme poétique par la répétition du même mot : “— Mon Dieu, mon Dieu, pour elle et pour elle seule, mon Dieu, pardonnez !” (III : 728) Somme toute, le fragmentaire, le lyrique et la musicalité sont les caractéristiques de la prose poétique nervalienne.

763 Dagmar Wieser, Nerval : une poétique du deuil à l’âge romantique, p. 279.
2. Nouveau récit de voyage ?

1) Récit dialogique, humoristique et ironique

Le voyageur nervalien est habituellement accompagné d’un ami, d’un guide ou d’une connaissance faite sur place. Dans le *Voyage en Orient*, il change de compagnon de route ou de guide-initiateur au monde oriental, à mesure qu’il se déplace d’un lieu à un autre : Abdallah, drogman au Caire ; le Juif Yousef, européenophile au Caire ; M. Jean, ancien soldat de l’expédition en Égypte ; Mme Bonhomme, actrice-marchande au Caire ; le Marseillais, marchand au Liban ; l’Arménien, compagnon de la traversée de Damiette à St-Jean-d’Acre ; Mme Carlès, une marseillaise, directrice d’une école à Beyrouth ; un peintre français, initiateur à Constantinople (Camille Rogier, ancien compagnon du Doyenné) ; le vieillard russe, guide-compagnon au Ramazan... Tous ces initiateurs à l’Orient sont les interlocuteurs du narrateur grâce auxquelles le récit devient dialogique. Le narrateur des *Nuits* est accompagné d’un ami parisien dans l’exploration du Paris nocturne. Sylvain est le compagnon de route au Valois dans *Les Faux Saulniers*. Alexandre Dumas est compagnon de route au Valois dans *Les Faux Saulniers*. Adoniram et le narrateur d’*Aurélia* descendent au centre de la terre, accompagnés d’un guide mystérieux, maître, patron et protecteur. À l’inverse, il arrive qu’un compagnon de voyage soit effacé, de manière à faire apparaître le voyageur solitaire. Joseph de Fonfride, compagnon de voyage en Orient, est totalement occulté dans le récit. Le voyageur nervalien se déplace en solitaire en Belgique et en Hollande, bien qu’il ait parfois voyagé avec Théophile Gautier ou Arsène Houssaye. Dans les *Promenades*, il est un promeneur solitaire qui erre en quête de son identité, sous couvert de recherche d’un domicile sûr ; des rencontres produisent la résurgence de souvenirs en des lieux de son enfance. Lorsqu’il est seul, le voyageur nervalien se donne un compagnon imaginaire, qui, en tant que destinataire de son récit, fait fonction d’interlocuteur. Ainsi, le voyage en solo devient dialogique par la présence du destinataire imaginaire.
Cependant, le voyageur nervalien se déplace seul et sans compagnie fictive lors de deux visites à Saint-Germain dans les *Promenades* et de première errance parisienne dans *Aurélia*.

À part les nombreux récits anecdotiques, le récit de voyage de Nerval est marqué par nombre de scènes dialoguées. Avant d’analyser le dialogue nervalien, considérons brièvement cette forme.

Le dialogue, en tant que genre littéraire dont les auteurs principaux sont Platon (fondateur), Zénophon, Lucien, Cicéron, Sénèque, Boccace, Castiglione, Le Tasse…, est “une formulation écrite d’un débat autour d’une question théorique ou pratique” ou un “« discours partagé » entre plusieurs interlocuteurs”764. Le dialogue, “imitation écrite d’un débat oral”765, rapporte la discussion selon deux modes : soit le mode diégétique (narratif), quand le narrateur est l’un des interlocuteurs, soit le mode mimétique (dramatique), quand les interlocuteurs parlent sans médiation d’un narrateur. Cependant, il faut distinguer le dialogue de la conversation réelle, en ce que le premier est “une certaine représentation de la discussion”766, et non pas un événement oral. Ce qui est spécifique au dialogue, c’est “la pluralité des points de vue”767 qu’il peut offrir sur un même sujet. De plus, “plusieurs points de vue divergents”768 impliquent dans le dialogue la pluralité des voix et des niveaux énconciatifs. Genre littéraire antique, fondé sur l’imitation, la référence et la traduction des modèles anciens, le dialogue est défini, après l’étude de Mikhaïl Bakhtine, comme “un discours ouvert qui intègre la parole d’autrui sous différentes formes et qui sollicite la participation du destinataire”769.

765 Ibid., p. 82.
766 Ibid., p. 6.
767 Ibid.
768 Ibid., p. 9.
769 Ibid., p. 8.
L’art du dialogue nervalien hérite directement de Diderot. Il s’agit d’un débat selon un mode mixte, à la fois narratif et dramatique, qui accentue les contrastes par la formule question-réponse. À cet égard, citons la présentation d’Adoniram (II : 672) dans l’« Histoire de la reine du Matin », et le dialogue entre le narrateur et le lecteur (le critique) dans un chapitre des Les Faux Saulniers, intitulé « Réflexions » (II : 118-119). En dehors de la restitution d’une discussion orale, Nerval utilise souvent le dialogue pour introduire un micro-récit anecdotique au niveau second, fait par l’interlocuteur du narrateur.

Dans le Voyage en Orient, les quatre manières de se marier des Cophtes sont expliquées dans un dialogue entre le narrateur et le Juif Yousef. De même, Monsieur Jean explique au narrateur au cours d’un dialogue le caractère du serviteur égyptien qui ne veut pas faire qu’une tâche confiée à lui-même. Il s’agit d’un dialogue pédagogique présentant une coutume égyptienne. Dans ce cas, les rapports de force entre locuteur et interlocuteur ne sont pas symétriques mais hiérarchiques, car le locuteur est détenteur de l’information. Relèvent de cette catégorie, la plupart des dialogues où un personnage-guide-initiateur expose sa connaissance des moeurs locales. Ce genre de dialogue ne contient ni humour ni ironie, ni effet théâtral. Inversement, lorsque le narrateur et son interlocuteur discutent à égalité sur un sujet, deux discours s’opposent symétriquement dans un dialogue tendu où surgissent parfois humour et ironie.

Nerval confronte deux visions contradictoires à travers le dialogue ou le monologue. Dans Les Nuits, la voix d’une jeune femme qui chante dans un café chantant est pure et idéale pour le narrateur, alors que les musiciens de profession qui diraient : “— tu ne sais pas phraser comme au Conservatoire ; — tu ne sais pas chanter [...]” (III : 325). Une ironie subtile s’installe dans l’effet de contraste.

770 De même, dans les Promenades, après l’éloge d’une voix naturelle, pure et fraîche des femmes locales, Nerval ironise en monologue les appréciations de musiciens de profession : “Comment se fait-il que ces femmes chantent si juste ? Et pourtant tout musicien de profession pourrait dire à chacune d’elles : « Vous ne savez pas chanter ! »” (III : 676).
Plusieurs voix s’entendent dans les charniers des Halles dans Les Nuits, celles d’une chiffonnière, d’un garçon, de clients, de l’ami du narrateur et d’un philosophe ; et plusieurs opinions sont discutées, plusieurs points de vue s’opposent et se croisent : c’est un espace polyphonique. On entend aussi différentes voix dans Les Faux Saulniers. D’abord, celle du narrateur, puis celles d’Angélique, de Sylvain, de l’abbé de Bucquoy, et de nombre d’interlocuteurs du narrateur. En dépit de cela, le narrateur monopolise quasiment la parole, – ce en quoi Nerval s’éloigne de Diderot qui multiplie les narrateurs seconds dans Jacques le Fataliste. Ainsi, la voix d’Angélique est régie par le narrateur, même si l’auteur prétend transcrire fidèlement le manuscrit de sa confession. Bien qu’elle soit atténuée et transformée en journal d’enquête, la forme épistolaire des Faux Saulniers permet au destinataire d’exister, soit en tant que directeur du National, soit en tant que lecteur. Bien que celui-là reste le narrataire principal, il est muet et anonyme comme personnage extradiégétique. À l’inverse, le lecteur du journal s’adresse directement au narrateur par lettre pour dire son opinion.

Sylvain dans Les Faux Saulniers est un interlocuteur mystérieux. Compagnon de voyage, ce personnage, originaire du Valois, est taciturne, curieux de tout, et a notamment un engouement pour le théâtre. Il chante nombre de chansons folkloriques et lit un projet de drame qu’il a écrit, « La Mort de Rousseau ». Comme ami du narrateur, il est à la fois son porte-parole et son interlocuteur, d’autant qu’il ressemble à l’auteur par ses goûts et son comportement. Dans l’« Histoire de Bucquoy », Renneville fait entendre sa voix en tant qu’interlocuteur de l’abbé de Bucquoy. Dans Les Faux Saulniers, la voix du lecteur porte les réactions au feuilleton. Ainsi, différentes voix se présentent et se croisent en monologue ou en dialogue. La voix d’Angélique dans sa confession est celle d’un monologue, de même que celle du narrateur qui se raconte aux trois chapitres centraux des Promenades.

---

771 Sylvain, comme l’ami du narrateur restreint à Paris dans Les Nuits d’octobre, est un personnage qui ne dépasse pas le pourtour du Valois.
Le dialogue apporte humour, ironie et effet théâtral. Dans l’« Histoire d’un phoque » se trouvent plusieurs scènes de dialogue entre le sergent et le fusiller, le sergent et le maître du phoque, la directrice du cirque forain et une dame versaillaise. Dans les trois dialogues s’installent l’humour et l’ironie, et dans le premier surtout se présente un discours critique qui attaque l’autorité, la supériorité et l’arbitre. Ainsi, le dialogue nervalien fait, par une voie détournée et sur un ton humoristique et ironique, une critique aux idées reçues ; il constitue une forme d’écriture oppositionnelle.

L’humour et l’ironie sont très présents dans les scènes dialoguées des « Amours de Vienne », ce qui renforce l’aspect dramatique du récit. L’effet théâtral se développe parfois sous forme de malentendu. Pour le voyageur nervalien, la communication n’est pas toujours aisée en pays étranger, et la mécompréhension d’une locution aboutit souvent à un malentendu et une situation embarrassante. La Katty (ou la Katti ou Catarina) parle au narrateur en plusieurs langues pour se faire comprendre, car elle “ne sait bien aucune langue, mais un peu trois langues” (II : 202). Si la communication orale n’assure pas la compréhension, l’écriture est parfois un moyen plus sûr que la parole ; la jeune fille du no 189 apporte donc un papier sur lequel est écrit sa réponse à son interlocuteur pour compléter ce qu’elle lui a dit sans parvenir à se faire comprendre.

Le voyageur nervalien, dans une situation dangereuse au bout d’une poursuite de deux femmes inconnues dans les rues du Caire, utilise “un mélange de toute sorte de mots des patois méridionaux” (II : 288), mêlés d’italien, d’espagnol, de provençal et de grec, pour expliquer qu’il a perdu son chemin à un Turc, qui s’avèrera être un ancien militaire français de l’expédition napoléonienne, naturalisé depuis. Il mélange ainsi toutes les

772 La difficulté de capter l’identité du personnage se présente sous forme de variantes de transcription de même que dans le cas de l’abbé de Bucquoy. Dans Pandora, Nerval écrit ce prénom comme la Kathi.
langues à sa disposition et compose “un discours fort captieux” (II : 288) pour se faire comprendre.

L’ironie permet de dévoiler deux visions contradictoires dans un même objet ou révèle par contraste un côté caché de l’objet. Elle se produit également dans la prise de distance vis-à-vis du moi présent et du moi passé, par exemple, à la lecture d’un poème ancien sous la lumière actuelle. Nerval présente ses anciennes odelettes à Arsène Houssaye ainsi : “Vous verrez, mon ami, si ces poésies déjà vieilles ont encore conservé quelque parfum” (III : 409) dans les *Petits Châteaux*.

Le narrateur des *Faux Saulniers* garde une certaine ironie tout au long du récit. Elle lui sert à révéler un sens caché derrière un discours ambigu ou à dénoncer un aspect inattendu d’événements opaques. Par exemple, l’épisode du *Perceforest* est aussi pathétique qu’ironique dans la scène dialoguée où un bibliophile se montre excessivement attaché à l’unique édition de ce livre en quatre volumes du XVIᵉ siècle. Lorsqu’il entend qu’il manque un volume du *Perceforest* à la bibliothèque, il s’écrie : “Le *Perceforest* incomplet ! Les révolutions sont épouvantables !” (II : 89) Dans une autre anecdote où un bibliophile maniaque désire absolument posséder d’un autre un *Anacréon* in-16, édition lyonnaise du XVIᵉ siècle, Nerval décrit l’ami qui refuse de céder l’ouvrage sur un ton ironique : “Le possesseur du livre n’eût pas défendu sa femme aussi fortement que son in-16” (II : 113). La discussion tendue, symétrique entre les deux bibliophiles, n’aboutit pas.

Nerval intercale fréquemment des dialogues au sein du récit de voyage par lettres. Celles-ci supposent un destinataire, souvent absent ou muet, comme l’oraison et le sermon impliquent un public auditeur. La forme épistolaire suppose le dialogue entre le expéditeur et le destinataire. Dans certaines parties où cette forme est très atténuée, le narrateur nervalien rappelle de temps à autre le destinataire disparu sur l’horizon du
récit. Dans le *Voyage en Orient* et *Lorely*, il s’adresse parfois à un « vous » destinataire là où la forme épistolaire n’est plus maintenue.

Le narrateur nervalien s’adresse aussi au narrataire dans les poèmes, en dehors des dialogues intercalés dans le récit. Dans *Les Chimères*, le monologue au ton familier se change en dialogue par la présence d’un interlocuteur.

Rends-moi le Pausilippe et la mer d’Italie (*El Desdichado*) (III : 645)
Je pense à toi, Myrtho, divine enchantresse (*Myrtho*) (III : 645)
Tu demandes pourquoi j’ai tant de rage au cœur (*Antéros*) (III : 647)
La connais-tu, Dafné, cette ancienne romance (*Delfica*) (III : 647)


Nerval s’attache à l’oralité dans la réalisation de certaines formes littéraires : chanson, légende, conte, prière, confession, poème, etc. La voix présuppose toujours l’auditeur. Quand le narrateur nervalien ne comprend pas une locution employée par son interlocuteur, il aime écouter sa “langue primitive” (III : 609). Ainsi, dans *Octavie*, une brodeuse napolitaine parle au narrateur l’italien en même temps qu’une langue inconnue. Le narrateur se heurte à des difficultés à communiquer avec les Viennoises qu’il souhaite entraîner dans des relations libertines, si bien que l’opacité conduit à des malentendus où l’humour apparaît.

Dans *Les Nuits*, lors de l’arrestation du narrateur, le dialogue avec le maire de Crespy, fait d’une suite de questions-réponses, est d’une part tendu et symétrique, et

773 Voir la section « Indice et destinataire » de notre thèse.
d’autre part humoristique et ironique. Dans les Promenades, à propos de trois cloportes dans un verre de bière, les répliques entre le narrateur et le garçon de café sont empreintes d’une ironie subtile. Dans Les Faux Saulniers, le dialogue entre un commissaire de Senlis et le narrateur arrêté, est plein d’esprit mêlé d’ironie ; faute de passeport, le voyageur nervalien doit révéler son identité en répondant aux questions de l’officier. Ainsi, l’ironie nervalienne apparait d’une manière générale avec l’humour au sein du dialogue.

Dans les scènes dialoguées, une tension s’établit d’abord entre deux interlocuteurs, et la confrontation de deux discours opposés donne lieu à une situation à la fois dramatique et humoristique. C’est à travers le dialogue que Nerval introduit des éléments divertissants au sein du voyage, susceptible de pâtir de la monotonie d’un quotidien dénué d’incidents ou d’événements dramatiques. Le dialogue permet d’apporter des couleurs à un journal de voyage qui n’a pas toujours autant de péripéties et de l’intrigue qu’une pièce de théâtre ou un roman. Nerval fait souvent des scènes dialoguées dans ses écrits en prose, qui rendent le récit plus spontané, plus divertissant et plus dramatique que le récit de voyage composé d’une simple narration.

2) Intertextualité et réalisme

Le récit nervalien se caractérise par nombre de pratiques intertextuelles, la majeure partie relevant de la citation et de l’emprunt. Ce dernier se partage en deux classes : la référence (emprunt non littéral et explicite) et l’allusion (emprunt non littéral et non explicite). Le texte nervalien peut donner l’impression qu’il est essentiellement constitué d’intertextes, eux-mêmes composés d’éléments hétérogènes assemblés par un bricolage ingénieux. Les intertextes se présentent sous forme de tableaux, portraits, épisodes, anecdotes, contes, légendes, chansons…, et se réalisent comme récits digressifs.
Dans le texte nervalien, la référence domine dans les pratiques intertextuelles. Elle sert de preuve ou d’explication d’un événement, de sorte qu’il n’est pas nécessaire de l’aborder directement. Nerval recourt souvent à un intertexte pour éviter une description détaillée ou la redite de discours antérieurs. La référence à un auteur ou à un ouvrage permet de ménager l’exposé d’un sujet. Par exemple, le narrateur renvoie à d’autres auteurs, pour l’économie narrative, ou descriptive : “Je te fais grâce de mes émotions ; lis toutes les histoires d’amoureux possibles, depuis le recueil qu’en a fait Plutarque jusqu’à Werther, [...]” (II : 514). Parlant de ses impressions sentimentales de son voyage en Orient, le narrateur recommande à son destinataire de relire simplement Sterne et Casanova. Une simple évocation des Mille et Une Nuits se substitue à la description d’une atmosphère orientale fabuleuse. Chaque fois que le narrateur parle d’une situation infernale, il fait allusion à Dante et emploie notamment certains de ses termes : enfer, purgatoire, cercle, abîme, ombre, esprit, etc. De plus, une simple référence à Volney et à Lamartine permet au narrateur de passer Balbek sans dépeindre ce lieu. La référence a pour fonction d’évoquer ou de rappeler d’une manière métonymique ou métaphorique une autre chose semblable, par l’analogie entre deux référents. Constance a l’air d’un petite Constantinople ou d’une Stamboul d’Occident ; Vienne est la porte de l’Orient ; Saint-Germain est le Paris de 1830, et Pontoise, de 1820 ; Vienne correspond au Paris de 1770, et Schönbrunn est le Versailles de Vienne... Du point de vue du régime despotique, l’Autriche est la Chine de l’Europe. Ainsi s’enchaînent les noms de lieux et les lieux se réfléchissent les uns les autres. Syra est une ville pyramidale qui annonce l’Égypte, et cette dernière est un vaste tombeau774.

Mais une certaine ironie est perceptible dans l’emploi fréquent de la référence, car Nerval y recourt non seulement pour éviter la redite, mais aussi pour se démarquer de

774 “L’Égypte est un vaste tombeau ; c’est l’impression qu’elle m’a faite en abordant sur cette plage d’Alexandrie, qui, avec ses ruines et ses monticules, offre aux yeux des tombeaux épars sur une terre de cendres.” (II : 259)
son modèle. Dans le même acte coexistent le rapprochement et le détachement vis-à-vis du modèle. Le regard du narrateur nervalien s’attache au modèle (l’idéal du moi), et en même temps s’en détache pour se regarder (le moi idéal), – d’où vient l’instabilité de l’écriture et une « ironie moderne », le sujet retournant sur lui-même le même regard qu’il porte sur autrui 775.

Nerval remet en cause le réalisme du vrai absolu dans Les Nuits. À l’incitation de l’école du vrai symbolisé par le daguerréotype d’une réalité telle quelle, le narrateur nervalien tente d’imiter le procédé dickensien à travers l’observation fidèle de scènes nocturnes des bas-fonds parisiens et le recueil de témoignages. Pour prouver l’ authenticité de son histoire, il s’appuie sans cesse sur l’affiche, la tradition littéraire, la citation, la chanson et le spectacle de variétés… qu’il substitue les uns aux autre. Au bout du compte, le narrateur se heurte aux limites de l’école du vrai absolu : “Le métier de réaliste est trop dur à faire. La lecture d’un article de Charles Dickens est pourtant la source de ces divagations !... Une voix grave me rapelle à moi-même.” (III : 342) Le regard sur l’objet se retourne vers soi-même. À la fin du récit, le narrateur établit le bilan de sa tentative dickensien et met en cause le réalisme du vari absolu : “Voilà l’histoire fidèle de trois nuits d’octobre, qui m’ont corrigé des excès d’un réalisme trop absolu ; — j’ai du moins tout lieu de l’espérer.” (III : 351)

En revanche, le réalisme dans Les Faux Saulniers tient à la sincérité et l’ historicité de l’écriture. L’auteur prend appui d’abord sur des documents authentiques, tels que des rapports de police, pour fournir la preuve de l’existence historique de l’abbé de Bucquoy, puis il transcrit le manuscrit, dont l’existence matérielle est indéniable, de la Confession d’Angélique, à défaut d’avoir retrouvé l’ « Histoire de Bucquoy », objet et sujet de son feuilleton. L’emprunt et la réécriture sont massivement pratiqués sous


Le réalisme nervalien ne se borne pas au reportage fidèle d’événements prosaïques. Confronté aux limites du réalisme du vrai absolu, Nerval tente d’exploiter le domaine intime, par exemple à travers des récits de rêve, et tente une écriture fantaisiste en introduisant des formes marginales, tels que chanson populaire, conte traditionnel, légende folklorique et spectacle forain. La réalité prosaïque elle même ne se suffit pas, elle doit aussi être représentée par des éléments hétéroclites marginaux et par un nouveau langage propre à rendre les variétés de la société moderne. En raison du mélange entre réalité prosaïque et réalité intérieure, le récit nervalien a un aspect nettement excentrique.

Ses techniques narratives réalistes opèrent en deux directions. L’une vise le réalisme au caractère objectif documentaire, l’autre le réalisme au caractère subjectif intérieur. Le premier se rattache au document, au rapport, aux choses vues, à la référence aux intertextes (insertion de légende, chanson, conte), et au reportage du spectacle forain et de la danse et à autrui. Le réalisme intérieur exploite le domaine privé, intime et marginal : les impressions, les souvenirs, les sentiments, les réflexions, les visions... La référence ne contribue pas seulement à l’économie narrative, mais à garantir d’authenticité. De plus, elle apporte au récit un sens plus riche par sa fonction spéculaire. Toutefois, les deux procédés ne s’excluent pas l’un de l’autre, ils s’associent, se mêlent, s’interpénètrent. L’excès de réalisme documentaire risque d’aboutir au nonsens, représenté par « la loutre empaillée » dans Les Nuits. Chez Nerval, l’expérience personnelle se lie immédiatement aux événements collectifs. Chansons, légendes et contes populaires réfléchissent indirectement les souvenirs personnels, mettent en abîme
le récit primaire. Inversement, le domaine collectif est intérieurisé et se mue en domaine privé. Ainsi, l’écriture réaliste nervalienne se caractérise par le brouillage de la distinction entre le vrai et le faux, ou entre l’historique et le romanesque, comme on le voit dans Les Faux Saulniers et Les Nuits.


776 Dans la lettre à Liszt le 23 juin 1854. Voir III : 871.
777 “[…] cet état de rêveries supernaturaliste, comme diraient les Allemands […]” (III : 458)
Conclusion

Le premier point frappant de l’œuvre nervalienne est que ses derniers grands textes sont pour la plupart des récits de voyage. “L’œuvre, en tout cas, semble indissociablement liée au mouvement, comme si Gérard était incapable de concevoir un récit qui ne soit voyage, ou, tout au moins, déplacement dans l’espace, […]”. La trame du récit au « je »-narrateur se développe sous le signe du voyage. Le deuxième point saillant du récit nervalien se trouve dans l’intertextualité, puisque la majeure partie est constituée de citations, d’emprunts, de références, d’allusions…, à ses propres textes ou à des textes d’autres auteurs. Le troisième point remarquable, c’est l’aspect autobiographique. C’est dans le cadre du récit de voyage que le narrateur nervalien se raconte, sans nécessairement se confesser directement comme le fait l’autobiographe classique. Le dernier point à relever concerne la façon dont Nerval fait son œuvre, essentiellement par deux opérations : la réécriture et la recomposition. La première est généralement effectuée à partir d’intertextes d’autrui, et la deuxième, à partir de ses propres textes antérieurs. Ces opérations intertextuelles ne sont pas autres qu’une forme de ressouvenir, de rappel des souvenirs enfouies (palimpsestes), et de réactualisation de ceux-ci sous une nouvelle lumière.

Nerval fait du voyage un des motifs les plus importants de son écriture : la quasi-totalité de ses récits ont l’apparence du voyage. Mais son écriture du voyage ne se constitue pas pour autant d’une relation fidèle de l’itinéraire parcouru par le voyageur. Il ressuscite continuellement ses souvenirs au cours de son récit de voyage, de sorte qu’un récit autobiographique s’y installe par fragments. Ce qui est caractéristique dans ce récit autobiographique « en miettes » dispersées au fil du récit de voyage, c’est que

---

l’expérience personnelle s’unit sans cesse à la mémoire collective, et le passé personnel remonte de plus en plus loin vers la source de l’histoire. Parallèlement, l’espace sert, comme un palimpseste, de véhicule du temps contenant la mémoire du passé : une fois évoqué, un lieu ressuscite à merveille les souvenirs personnels et collectifs. D’autres médiateurs les rappellent aussi : une personne, une anecdote, une légende, une chanson, etc. Comme l’écriture du voyage nervalienne est plus centrée sur la quête du moi, étroitement liée à la création d’une œuvre, que sur le simple compte rendu, il y a toujours une quête ou un prétexte dans le voyage : quête d’un logement, d’un livre, d’une femme, d’un autre moi… En un sens, l’errance est une allégorie de la quête du moi instable.

Le voyageur nervalien se déplace à son gré, selon ses humeurs, c’est un voyageur fantaisiste ou un anti-voyageur, à l’opposé du voyageur classique qui se conforme aux règles établies. Il flâne, déambule désœuvré en se livrant au hasard et à ses sensations, vagabonde à l’aventure ou erre sans but ; il court le risque d’être arrêté sans passeport dans le Valois, pays de son enfance ; arrive à la bibliothèque le jour de fermeture ; il part en plein novembre en voyage ; prend tout seul le train pour Bruxelles, tandis que la plupart des voyageurs belges se dirigent vers Paris… Dans le Valois, ne pense-t-il pas revenir à Paris par Ermenonville de manière fantaisiste, en prenant “ce qui est la route la plus courte comme distance et la plus longue comme temps” (II : 43). Cependant, son mode de déplacement a un avantage qui transforme la lenteur du temps en profondeur.

Le récit de voyage nervalien est marqué par une multitude de digressions, qui se réalisent surtout par des récits métadiégétiques ou pseudo-métadiégétiques. À part quelques récits seconds autonomes, comme l’« Histoire de Hakem » et l’« Histoire de la reine du Matin », l’« Histoire d’Angélique » et l’« Histoire de Bucquoy », la plupart des récits enchâssés sont des micro-récits anecdotiques n’ayant aucun lien spatio-temporel avec le récit primaire : ce sont des récits humoristiques et ironiques, dont le rôle

779 “[…] ; — je vais plus loin encore retrouver mon enfance et le souvenir de mes parents”. (III : 687)
principal est le divertissement et la critique, qui permettent de rehausser la couleur du récit primaire. Toutefois, sur le plan thématique, ils entretiennent une relation d’analogie avec le récit primaire et mettent en abyme son sujet.

En plus d’une multitude de micro-récits anecdotiques, Nerval insère une foule de références pour prouver l’authenticité de son discours, mais en même temps efface parfois les références chronologiques, géographiques, biographiques dans son récit autobiographique. Il fait avancer son récit en brouillant les traces référentielles, d’une part en s’attachant surtout à des modèles littéraires, et d’autre part en effaçant les repères d’événements, de sorte que son récit autobiographique a l’air mi-factuel et mi-fictionnel comme une autobiographie déguisée.

Au cours de la dernière période, le récit nervalien se transforme de plus en plus en fragments reliés par des images ou des épisodes sans liens apparents entre eux. Ainsi, il devient un assemblage d’éléments hétéroclites – portraits-croquis, anecdotes, choses vues, chansons, contes, poèmes… –, un récit hétérogène mélangeant diverses formes et divers discours, et donc un récit excentrique, inclassable dans une catégorie déterminée. Ce récit fragmentaire représente dans une certaine manière la variété de la société moderne, comme dans le premier volet des *Nuits d’octobre*, constitué d’une suite de scènes indépendantes de la vie nocturne du Paris populaire. Se présentent aussi plusieurs voix à travers la mise en scène dialoguée, ce qui produit un récit polyphonique et théâtral. Dans cette perspective, la constante utilisation de la forme épistolaire est significative, car elle donne avant tout au récit un aspect dialogique.

L’hétérogénéité du récit est accentuée par la multitude d’intertextes insérés, qui se présentent sous forme de récits digressifs : contes, légendes, anecdotes, portraits, rapports, affiches, chansons, poèmes… Cependant, le récit de voyage nervalien, en principe factuel, s’associe sans encombre au récit fictionnel à travers ces récits digressifs, et l’écriture autobiographique s’y réalise par fragments. Ainsi, le voyage pour
Nerval est avant tout un voyage littéraire, car il s’associe toujours à l’écriture du voyage, fondée essentiellement sur la réécriture et la recomposition.

Nerval s’attache, d’une part, à des documents matériellement vérifiables, et exploite, d’autre part, véritablement le domaine privé dans son récit personnel sous forme de journal intime, de carnet de route ou de carnet d’enquête, comme dans les Promenades et Souvenirs, Les Faux Saulniers et Les Nuits d’octobre ; ce qu’il rapporte en détail, le quotidien, les petits riens, l’insignifiant, l’infini, etc., tout cela relève du prosaïque, à l’opposé de l’idéal poétique disparu. Il s’attache à des choses triviales d’ordre personnel, contre l’ordre établi représenté par l’autorité, la ligne droite, l’arbitre ; il réhabilite des formes révolues comme l’ode et le récit épistolaire, et des formes marginales populaires : chanson, conte, légende, spectacle forain... ce qui correspond à sa manière réaliste objective. En même temps, il se lance dans la quête intérieure, l’introspection de son moi profond, surtout par des récits de rêve où la voix intérieur s’épanche. À travers tous ces contrastes, s’exprime l’ultime ironie nervalienne : par le souvenir du poète d’autrefois qui est devenu un humble prosateur\(^780\) ; par l’anti-voyage sous forme de récit digressif marqué par le refus d’avancer sans détour ou errance ; par un anti-récit constitué de la juxtaposition de fragments discontinus ; enfin, par un récit en prose poétique et lyrique.

L’écriture du voyage de Nerval se caractérise par un aspect littéraire. Sur le plan formel, le récit nervalien est fondé essentiellement sur de massives pratiques intertextuelles : références, réécritures et recompositions ; et sur le plan sémantique, l’écriture du voyage est fondamentalement autobiographique. Cependant, les récits autobiographiques de Nerval ne s’appuient pas seulement sur des modèles littéraires, mais sur le brouillage des repères spatio-temporels, de sorte que son écriture du voyage

\(^{780}\) “[...] — la dernière folie qui me restera probablement, ce sera de me croire poète ; [...]” (III : 458)
s’oriente à la fois dans deux directions opposées, menant au réalisme à l’aspect subjectif intérieurisé tout en visant le réalisme à l’aspect objectif documentaire.

Nerval parvient à inventer une nouvelle forme de voyage littéraire, libérée des contraintes du genre littéraire, à travers le mélange de diverses formes et le bricolage de divers intertextes dans une même œuvre, de sorte que son récit se caractérise par la digression et le fragment, marqués aussi par le poétique et le lyrique.
**Bibliographie**

I. Œuvres de Nerval


II. Œuvres sur le voyage

CHATEAUBRIAND (François-René), Itinéraire de Paris à Jérusalem, GF-Flammarion, 1968.
CHATEAUBRIAND (François-René), *Oeuvres romanesques et voyages II*, texte établi, présenté et annoté par Maurice Regard, Bibliothèque de la Pléiade, 1969.

---

781 Sauf indication contraire, le lieu d’édition est Paris.


FLAUBERT (Gustave) et DU CAMP (Maxime), *Par les Champs et par les grèves*, Droz, Genève, 1987.


MONTAIGNE (Michel de), *Journal de voyage*, Gallimard, 1983.


### III. Ouvrages critiques sur Nerval

#### i. Biographies

BRIX (Michel) et PICHOIS (Claude), *Gérard de Nerval*, Fayard, 1995.


#### ii. Critiques et essais


BÉNICHOU (Paul), *Nerval et la chanson folklorique*, José Corti, 1970.


BOWMAN (Frank Paul), *Gérard de Nerval, la conquête de soi par l’écriture*, Orléans, Paradigme, 1997.


CASTEX (Pierre-Georges), *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, José Corti, 1951.


DUNN (Susan), *Nerval et le roman historique*, « archives nervaliennes » n° 12, Lettres des Modernes n° 193, 1981.


MALANDAIN (Gabrielle), *Nerval, réalisme et invention*, Orléans, Paradigme, 1997.


TRITSMANS (Bruno), *Écritures nervaliennes*, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1993.


**IV. Ouvrages collectifs et articles critiques sur Nerval**

**i. Ouvrages collectifs sur Nerval**


382


**ii. Articles sur Nerval**


CHAMBERS (Ross), « La Narration dans Sylvie, essai de narratologie situationnelle », *Poétique* 41, 1980.


MIZUNO (Hisashi), « Corps et âme dans Aurélia de Gérard de Nerval », Romantisme, n° 127, 1er trimestre 2005.


STEINMETZ (Jean-Luc), « Les poésies dans les Petits Châteaux de Bohème » (p. 71-85), « Un disciple de du Bartas : Gérard de Nerval » (p. 87-105), Signets, essai critique sur la poésie du XVIIIe au XXe siècle, José Corti, 1995.


V. Ouvrages et articles généraux

i. Ouvrages et articles sur le récit de voyage

AFFERGAN (Francis), Exotisme et altérité, PUF, 1987.
ANTOINE (Philippe), Itinéraire de Paris à Jérusalem de François de Chateaubriand, Foliothèque, 2006.
BERTY (Valérie), Littérature et voyage, un essai de typologie narrative des récits de voyage français au XIXe siècle, l’Harmattan, 2001.
BUTOR (Michel), Le génie du lieu, Grasset, 1958.
BUTOR (Michel), « Le voyage et le livre », Répertoire IV, Minuit, 1974, p. 9-29.
CHAMARAT (Gabrielle), Un Voyage dans le voyage : L’Orient dans Le Rhin, Maisonneuve et larose, 2001.
DAUNAIS (Isabelle), L’Art de la mesure ou l’invention de l’espace dans le récit d’Orient (XIXe siècle), Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1996.


MOUREAU (François), *Le Théâtre des voyages*, PUPS, 2005.
RIGOLOT (François), « Introduction », *Journal de voyage de Michel de Montaigne*, édition présentée, établie et annotée par François Rigolot, Puf, 1992.
WOLFZETTEL (Friedrich), Le Discours du voyageur, PUF, 1996.

D’Encre de Brésil : Jean de Léry, écrivain, textes réunis par Frank Lestringant et Marie-Christine Gomez-Géraud, Paradigme, Orléans, 1999.
Homo viator : le voyage de la vie (XVe - XXe siècles), textes réunis par Frank Lestringant et Sarga Moussa, Univ. Charles-d, 1997.
L’Œil aux aguets ou l’artiste en voyage, études réunies par François Moureau, Klincksieck, 1995.

Le Second voyage ou le déjà-vu, études réunies par François Moureau, Klincksieck, 1996.


ii. Ouvrages généraux

AURENCHE (Marie-Larure), Édouard Charton et l’invention du Magasin pittoresque (1833-1870), Honoré Champion, 2002.


BAYARD (Pierre), Le Hors-sujet, Proust et la digression, Minuit, 1996.

BÉNICHOU (Paul), L’École du désenchantement, Gallimard, 1992.


BONY (Jacques), Lire le Romantisme, DUNOD, 1992.


BOURGEOS (René), L’Ironie romantique, Spectacle et jeu de Mme de Staël à Gérard de Nerval, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble, 1974.

BRIX (Michel), Le Romantisme français, Namur, Peeters, 1999.

CHARLE (Christophe), Le Siècle de la presse (1830-1939), Seuil, coll. “L’univers
GIGNOUX (Anne Claire), Initiation à l’intertextualité, Ellipses, 2005.
GUSDORF (Georges), Autobiographie, lignes de vie 2, Odile Jacob, 1991.
LINTVELT (Jaap), Essai de typologie narrative et le « point de vue », José Corti, 1989.
MORIER (Henri), Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique, 5ème édition, PUF, 1998.
PIÉGAY-GROS (Nathalie), Introduction à l’intertextualité, Dunod, 1996.
POUILLON (Jean), Temps et roman, nouvelle édition augmentée, Gallimard, 1993.
ROUSSET (Jean), *Narcisse romancier, essai sur la première personne dans le roman*, 3e édition, José Corti, 1972.
VELCIC-CANIVEZ (Mirna), « Le Pacte autobiographique et le destinataire », *Poétique* n°110, avril 1997.


Index

Noms de personnes et personnages

Abélard, 224
Abou-Khaled, le cheikh, 172, 306, 314
Achille, 310
Adam, 308, 320
Addison, 59
Adèle, 115
Adonai, 313
Adrienne, 124, 138, 220, 304, 345
Agrévan, 295, 310
Ainsworth, 241
Ali, 161, 268
Allah, 268, 310
Angélique, de Longueval, 196, 211, 214, 226, 343
Apostolo, 302
Apulée, 14, 124, 266, 267, 299, 307, 341
Arnoule, Auguste, 344
Astley, Thomas, 50
Aucler, Quintus, 125
Aurélie, 6, 10, 11, 12, 16, 66, 123, 124, 139, 141, 142, 143, 153, 155, 156, 175, 217, 220, 221, 236, 249, 252, 258, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 271, 272, 273, 307, 311, 315, 323, 327, 341, 346, 348, 359, 360, 361, 362, 368, 373, 374, 379, 381, 382, 383, 384
Aurélie, 139, 264, 300
Balzac, Honoré de, 53, 57, 193, 247, 287, 288, 390
Barbey d’Aurevilly, 356
Barbier, Auguste, 240
Barrès, Maurice, 62
Basse-Maison, 289
Baudelaire, Charles, 355, 357
Baudour, 117, 269, 327
Bayle, Pierre, 34
Becker, 115
Belleforêt, François de, 87
Bellin, 203
Bergerac, Cyrano de, 56
Beringhen, Jacques de, 216
Bernard, Auguste, 80, 196, 285
Bernier, François, 42, 45
Bertrand, Aloysius, 357, 358
Beschir, l’émir, 112
Boccaze, 57, 363
Boghos-Effendi, 159
Böttiger, Carl Auguste, 138
Bouhier, 58
Bourget, Paul, 62, 69
Bouvier, Nicolas, 73
Brisacier, 123, 153, 273, 310
Brosses, Chalres, le Président de, 48, 51, 59, 386
Broussins, les aînés, 39
Bucquoy, 18, 124, 125, 190, 191, 192, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 205, 206, 207, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 217, 218, 221, 222,
Buloz, François, 158
Bürger, 15, 182, 266, 332
Bürger, Gottfried August, 15, 182, 266, 332
Bussy-Rabutin, 56
Byron, 253, 332
Cagliostro, 125, 153, 224
Callot, 182
Camus, 56
Cardan, Jérôme, 142
Cartier, Jacques, 32, 75
Casanova, 167, 168, 322, 341, 370
Castellan, 297
Castiglione, 363
Catherine II, 317
Caylus, 102
Cazotte, Jacques, 15, 125
Cazotte, Jacques, 15, 125
Célestin de Goussencourt, le père, 343
Cervantes, 56, 388
Chabannes, Rochon de, 243
Challe, Robert, 43, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 60, 77, 79, 85, 114, 152, 230, 388, 389
Champfleury, 53
Champlain, Samuel de, 47
Chandler, 107
Chapelle et Bachaumont, 36, 38, 39, 40, 41, 77, 192
Chappuzeau, 42
Chardin, Jean, 40, 42, 43, 107
Charpentier, 16, 43, 138, 157
Charpentier, l’accadémicien, 16, 43, 138, 157
Charpentier, l’éditeur, 16, 43, 138, 157
Charton, Édouard, 104, 389
Cicéron, 56, 81, 363
Clément IX, le pape, 46
Clément IX, le pape, 46
Clovis, 224
Coccaïe, Merlin, 167, 200
Cochin, 51
Colbert, 37
Colet, Louise, 355, 359
Colon, Jenny, 7, 123
Cook, le capitaine, 68, 167, 168, 279, 322, 340, 341
Corneille, Pierre, 56
Coster, Laurent, 7, 186
Courbet, Gustave, 249
D’Assoucy, 180
Dafné, 368
Dante, 124, 185, 235, 238, 239, 240, 241, 244, 266, 267, 269, 341, 370
Defoe, 84
Delloye, 115
Délphine, 138, 345
Désiré, François, 45, 51, 59
Dickens, Charles, 246, 371
Diderot, Denis, 17, 34, 57, 127, 193, 195, 200, 205, 239, 240, 241, 244, 246, 364, 365, 369, 390
Didier, Eugène, 8
Dolci, Carlo, 246
Dr Blanche, Esprit, 7
Dr Labrunie, 6
Drouet, Juliette, 116
Du Bellay, 252
Humboldt, Alexandre de, 61
Huret, Jules, 71
Huss, Jean, 172
Ibrahim-Pacha, 161
Isis, 138, 159, 272, 294, 307, 308, 380
Janin, Jules, 79, 80, 124, 125, 145, 175, 177
Jean Paul, 266, 373
Jean-Jacques, 34, 57, 124, 142, 143, 150, 151, 192, 203, 205, 219, 224, 226, 238, 255, 345, 356, 365, 382, 391
Jeynab, 294, 366
Julie, la petite fille de l’empereur d’Auguste, 255
Julietta, 326
Jupiter, 327
Karr, Alphonse, 178, 264, 358, 380
Klopstock, 15
Kotzebue, 179
Kroll, Franz, 179
La Corbinière, 216, 217, 228, 285, 289, 305
La Fontaine, Jean de, 38, 56, 124, 203, 227
La Harpe, 50, 105, 244
La Porte, Ambroise de, 87
La Richarderie, Boucher de, 37
La Rochefoucauld, 86, 241, 248
Labat, 59
Lady Montague, 277
Lalande, Jérôme de, 51
Lane, Edward William, 158
Langlès, L., 43
Laurence, Marie-Antoinette, 250
Le Bris, Michel, 72
le Danois, Ogier, 29
Le Pileur, 202, 212, 221, 289, 343
Le Tasse, 108, 255, 363
Leclercq, Théodore, 325, 326, 342
Lecou, Victor, 8, 125
Leiris, Michel, 72, 73
Lemaître, Frédéric, 325
Lemaître, Frédéric, 325
Léonora, 304
Lepays, 167
Leroux, Gaston, 71
Léry, Jean de, 33, 34, 36, 43, 56, 86, 87, 88, 89, 386, 388
Lescarbot, Marc, 47
Leydet, Guillaume-Vivien, 35
Lipse, Juste, 81
Liszt, Franz, 7, 179, 237, 373
Locke, John, 34
Longueval, 196, 210, 211, 214, 216, 226, 227, 231, 233, 234, 343, 345
Longueville, 217
Loti, Pierre, 62, 69, 356
Louis XIII, 180
Louis XIV, 37, 44, 47, 48, 190, 205, 210, 231
Louis-Napoléon, 208, 212
Lovenjoul, Spoelberch de, 123
Loyola, Ignace, 47
Lucas, Paul, 44, 45, 53, 54, 105
Lucien, de Samostate, 14, 28, 167, 200, 242, 249, 340, 363, 390
Machuel, 54
Mandeville, Jean de, 29
Maquet, Auguste, 15, 344
Marcelli, 336
Marguerite de Navarre, 57
Marguerite de Valois, 203
Marina-Hilf, 324
Marie Stuart, 252
Marivaux, 57
Marmontel, 356, 358
Marsan, 123, 342
Maussant, Guy de, 62, 69, 381
Médicis, 223
Méhémet-Ali, 161
Mesmer, 224
Meyerbeer, 329, 330
Michaud, 199, 215, 218, 344
Michaud, biographe, 199, 215, 218, 344
Mlle, Pierre, 71
Misson, 45, 51, 59, 82
Misson, Maximilien, 45, 51, 59, 82
Mme Cortois de Quincy, 59
Mme de Staël, 63, 100, 340, 356, 389
Mme Sainte-Colombe, 7
Mohamed, 268
Moïse, 307, 308
Molière, 56, 266
Monaigne, Michel de, 34, 35, 36, 56, 60, 75, 77, 86, 119, 142, 387
Montagu, 172
Moore, Thomas, 253
Motteley, 212
Mozart, 238, 241, 307
Musset, Alfred, 116, 238, 241, 254, 356
Napoléon, le Ier, 114, 208, 212, 388
Néron, 273, 310
Nietzsche, 243, 353
Nodier, Charles, 62, 64, 114, 137, 190, 193, 200, 201, 204, 296, 297, 300, 301, 302, 304, 305, 306, 313, 331, 340, 342, 359, 381
Nointel, 102
Octavie, 6, 16, 123, 138, 141, 144, 148, 153, 162, 307, 368
Orphée, 294, 295, 307, 308
Ovide, 56, 254, 255, 299, 334
Pandora, 7, 16, 141, 153, 220, 251, 263, 272, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 342, 348, 359, 360, 366, 368, 379, 381
Parck, Mougo, 107
Pascal, Blaise, 111, 241, 248
Pasquier, Etienne, 81
Patin, Guy, 56
Pausanias, 109
Pécpin, 116, 117, 269, 327
Pétrarque, 81, 334
Petronius, 200
Pierre le Grand, 186
Pindare, 109
Planchet, le père, 115
Platon, 363
Pleyel, Marie, 7, 324
Pline, 23, 299
Plutarque, 109, 370
Poe, Edgar, 241
Polie, 294, 295, 297, 298, 299, 300, 301, 303, 304, 305, 306
Polo, Marco, 29, 30, 40, 41
Pontchartrain, de, 216
Prométhée, 178, 179, 187, 237, 315, 325, 327
Provost-Raymond, 259, 260
Pückler-Muskau, 180
Pythagore, 307
Querlon, Meunier de, 36
Quincey, Cortois de, 58
Quinet, Edgar, 116
Rabbe, Alphonse, 358
Rabelais, François, 32, 56, 167, 200, 242, 249
Racine, Jean, 56
Raisin, 42
Raymond, Pierre, 53, 54, 55, 79, 379
Rembrandt, 9, 171, 176, 179, 181, 182, 185, 186
Rembrandt, 9, 171, 176, 179, 181, 182, 185, 186
Renduel, Eugène, 6
Renneville, Constantin de, 125, 192, 343, 344
Retz, la cardinal, 142
Retz, le cardinal, 142
Riancey, 196, 206, 208, 212, 213, 221, 286
Richard, 52, 58, 117, 325
Rimbaud, Arthur, 6
Ronsard, 252, 328, 331, 334
Rosenkranz, 117
Rosier, Camille, 165
Rosset, François de, 56
Rousseau, 34, 57, 124, 142, 143, 150, 151, 192, 203,
205, 219, 224, 226, 234, 238, 254, 255, 345, 356,
365, 382, 391
Rousseau, Jean-Jacques, 143, 151, 356, 391
Royer, Alphonse, 178
Rubens, Peter-Paul, 6, 171, 185, 186, 187, 189, 243
Rusticello, 29, 40
Sacy, Silvestre de, 163, 173, 310, 340
Saint Augustin, 142
Saint Sylvestre, 159
Sainte-Beuve, 288, 334, 356, 382
Saint-Georges, 157
Saint-Martin, 8, 224
Saint-Médard, 224
Saléma, 164, 168, 294, 296, 309
Salluste, 58
San Nicolo, 296
Sand, George, 62, 75, 179, 180, 186, 254, 387
Sandoz, Marc, 58
Sandras, Courtiz de, 56
Sarastro, 308
Sartorius, 158
Sartre, Jean-Paul, 148
Savary, 94
Scarron, Paul, 56, 325
Scheltema, 179
Schikaneder, Emanuel, 307
Schiller, 15, 175, 187
Schreiber, Aloïs, 117
Scott, Walter, 98, 214, 251, 254
Scribe, 253
Sealsfield, Charles, alias Kark Postl, 15
Segalen, Victor, 73
Seignelay, 54
Sénèque, 81, 363
Sétalmulc, 294, 295, 310, 311
Sévigné, Mme de, 81
Sévry, Jean, 32
Simane, Mme de, 82
Simond, Louis, 68
Sophie, 326, 391
Sorel, Charles, 56
Spifame, Raoul, 125, 136, 152, 311
Spikher, Sperme, 326
Spon, Jacob, 45, 51
Staël, Mme de, 63, 100, 340, 356, 389
Stanhope, lady, 115
Stendhal, 16, 57, 62, 64, 68, 103, 148, 383, 388, 389
Stephanopoli, 297
Sterne, 17, 67, 167, 168, 193, 194, 200, 201, 239,
241, 322, 340, 341, 353, 359, 370
Sue, Eugène, 288
Swendenborg, 124, 266, 267
Swift, 84, 200, 201
Sylvain, 192, 203, 205, 217, 277, 338, 349, 362, 365
Sylvie, 5, 16, 55, 124, 138, 141, 143, 148, 153, 158,
205, 220, 224, 244, 251, 254, 265, 300, 304, 338,
345, 346, 353, 359, 383, 384
Tacite, 117
Taine, Hippolyte, 24
Tamina, 308
Tamino, 308
Tavernier, Jean Baptiste, 26, 40, 42, 43, 107
Terrasson, l’abbé, 307
Thevenot, Jean, 45
Thevet, André, 33, 34, 40, 43, 86, 87, 88, 89, 386
Tournefort, Joseph Pitton, 45, 105
Tournier, Michel, 73
Triptolème, 307
Tronchet, Étienne de, 81
Tubal-Kaïn, 314
Uhlman, 253, 332
Ulysse, 27, 200
Urbain, Jean-Didier, 68
Varin, 170
Vatel, 198
Vénus, 294, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 304
Vignet, Claude, 311
Villegagnon, 33, 86, 88
Villon, François, 180
Vigile, 23, 27, 59, 108, 109, 117, 238, 239, 240, 266
Vitrue, 299
Vivetières, Marsollier des, 325
Voiture, Vincent, 81
Volney, 94, 95, 100, 105, 112, 113, 163, 167, 172,
174, 306, 370
Voltaire, 57, 386
Wahby la Bohémienne, 326
Wahby, la Bohémienne, 326
Watteau, 298
Xau, Fernand, 71
Xavier, François, 47
Yousouf, 295, 310, 311
Zénophon, 363