



HAL
open science

Nerval conteur (à propos de Contes et facéties)

Jean-Nicolas Illouz

► **To cite this version:**

Jean-Nicolas Illouz. Nerval conteur (à propos de Contes et facéties). Féeries. Études sur le conte merveilleux XVIIe-XIXe siècle, ELLUG, 2017, 10.4000/feeries.1047 . hal-03691120

HAL Id: hal-03691120

<https://hal-univ-paris8.archives-ouvertes.fr/hal-03691120>

Submitted on 8 Jun 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Féeries

Études sur le conte merveilleux, XVII^e-XIX^e siècle

14 | 2017

Conte merveilleux et poésie

Nerval conteur (à propos de *Contes et facéties*)

Nerval Storyteller (about Contes et facéties)

Jean-Nicolas Illouz



Édition électronique

URL : <http://feeries.revues.org/1047>

ISSN : 1957-7753

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

ISBN : 978-2-37747-012-9

ISSN : 1766-2842

Référence électronique

Jean-Nicolas Illouz, « Nerval conteur (à propos de *Contes et facéties*) », *Féeries* [En ligne], 14 | 2017, mis en ligne le 31 juillet 2017, consulté le 31 juillet 2017. URL : <http://feeries.revues.org/1047>

Ce document a été généré automatiquement le 31 juillet 2017.

© Féeries

Nerval conteur (à propos de *Contes et facéties*)

Nerval Storyteller (about Contes et facéties)

Jean-Nicolas Illouz

- 1 En 1857, Alexandre Dumas publiait un recueil intitulé *L'Homme aux contes*, où il feignait de transcrire, tels quels, des contes que Gérard de Nerval, alors à Francfort, aurait racontés devant lui à de petits enfants, les tenant éveillés « pendant huit jours [...] de sept heures à neuf heures du soir¹ ». Bien d'autres contemporains de Nerval ont également souligné l'extraordinaire qualité de conteur de Gérard. Alexandre Weill parle de lui comme du « plus charmant des conteurs et des causeurs » : « La parole sourdait de ses lèvres comme l'eau claire d'une source vive². » Georges Bell évoque la douceur de sa voix, qui donnait à ses récits une force d'envoûtement particulière : « Il avait dans la voix des inflexions si douces, qu'on se prenait à l'écouter comme on écoute un chant. [...] On l'écoutait pour avoir le plaisir de l'entendre parler ; et, peu à peu, cette voix douce et mélodieuse vous tenait sous le charme. Votre esprit suivait l'esprit du poète dans le monde de ses rêves et se laissait bercer comme dans une ravissante illusion³. » Charles Asselineau rapporte cet art de conter à « l'esprit de société et de conversation du XVIII^e siècle » auquel « Nerval tenait par tant de côtés » ; il y voit un mélange d'érudition et de fantaisie, associant les souvenirs de voyage les plus surprenants et les lectures les plus inouïes, qui tenait « attentif pendant des heures l'auditoire le plus impatient et le plus rétif » ; et il va jusqu'à soutenir que certains des articles de Nerval « n'étaient, mot pour mot, que le texte de conversations précédentes⁴ ». Charles Monselet le montre aimant causer « à ses heures et à ses aises », « un peu prolixe, amoureux des détails infinitésimaux », et il insiste lui aussi sur la qualité de sa voix qui avait « une lenteur et un chant auxquels on se laissait agréablement accoutumer⁵ ». Auguste de Belloy se souvient des « bizarreries historiques et littéraires » dont la « prodigieuse mémoire » de Nerval était pleine, et que Nerval débitait « avec une imperturbable sérénité⁶ ». Quant à Théophile Gautier, il suggère que l'art du conte, en tirant le meilleur parti du libre déploiement de l'imagination, était aussi pour Nerval une victoire sur la folie, transmuée par la parole en fable mémorable :

L'accès passé, il rentrait dans la pleine possession de lui-même et racontait, avec une éloquence et une poésie merveilleuses, ce qu'il avait vu dans ces hallucinations, mille fois supérieures aux fantasmagories du haschich et de l'opium. Il est bien regrettable qu'un sténographe n'ait pas reproduit ces étonnants récits, qu'on eût pris plutôt pour les rêves cosmogoniques d'un dieu ivre de nectar que pour les confessions et les réminiscences du délire⁷.

- 2 Le petit recueil des *Contes et facéties*, que Nerval constitue en 1852 en rassemblant trois textes parus auparavant et déjà plusieurs fois publiés, donne un échantillon de cet art de conter dans lequel Nerval excellait. Il convient ici de rappeler l'histoire et la valeur de ces textes — *La Main enchantée*, *Le Monstre vert*, *La Reine des poissons* —, dont chacun illustre quelques-unes des possibilités poétiques que revêt pour Nerval le conte, — quand par exemple il condense les idées esthétiques d'une « camaraderie » romantique (*La Main enchantée*), quand il procède du *canard* journalistique tout en donnant libre cours à un certain fantastique ironique (*Le Monstre vert*), ou quand il imite la manière des contes folkloriques en puisant librement au fonds des légendes conservées dans les campagnes (*La Reine des poissons*). Mais il convient aussi de comprendre la signification que revêt la reprise de ces textes dans le recueil de 1852, — alors que la figure archétypale du *conteur*, et le paradigme poétique que celle-ci implique, sont déjà en train de s'estomper, laissant l'écrivain dans une solitude nouvelle en cette orée de la modernité, alors que Nerval est aux prises avec une expérience (celle de la folie) qu'il ne peut plus aussi sûrement partager ni transmettre.

La Main enchantée

- 3 *La Main enchantée*, sous le titre *La Main de Gloire. Histoire macaronique* (les deux « c » rappelant l'étymologie italienne de l'adjectif), est parue pour la première fois dans *Le Cabinet de lecture* du 24 septembre 1832, avec en note l'indication suivante : « Extrait des *Contes du Bousingo*, par une camaraderie, 2 vol. in-8°, qui paraîtront vers le 15 novembre⁸. »
- 4 Cette petite œuvre nous ramène donc au temps où Gérard, âgé de seulement vingt-quatre ans, fréquentait la camaraderie du *Bousingo*. Les orthographes de ce mot — qui peut s'écrire aussi *Bouzingo*, *Bousingot*, ou même *Bousingoth* —, comme ses origines, sont sans doute facétieuses, mais, comme l'a montré Paul Bénichou⁹, elles n'en impliquent pas moins des positionnements politiques autant qu'esthétiques qui ont marqué la représentation que le romantisme se fait de lui-même. « Bousingot » (écrit alors plutôt avec un « t ») désigne d'abord un chapeau de cuir porté par des marins ; il vaut alors comme une allusion aux volontaires havrais qui étaient venus lutter aux côtés des insurgés parisiens pendant les Trois Glorieuses. Le Bousingot est donc d'abord un républicain, et même, notamment après les insurrections de juin 1832, un farouche émeutier, situé à l'extrême gauche du champ politique. Plus tard, Nerval revendiquera encore cette acception du terme et assumera ce positionnement politique¹⁰. Mais très tôt — dès une série d'articles satiriques parus dans le *Figaro* entre 1831 et 1833¹¹ — un glissement s'opère et fait se confondre, dans une même passion émancipatrice, révolution politique et révolution esthétique, au point que la distinction entre les Bousingots, *a priori* plus politiques, et les Jeunes-France, *a priori* plus artistes (et républicains seulement par amour du pittoresque), se fait plus incertaine. Sur ce premier sens du mot « Bousingo » s'en greffe d'ailleurs un second, sollicitant cette fois une autre origine, venue de la langue argotique : *faire du bousin* ou *du bouzin*, qui signifie *faire du tapage*. Philothée O'Neddy

(c'est-à-dire Théophile Dondey) racontera plus tard que la fortune du mot « Bouzingo » (plutôt alors sans « t » et avec un « z ») viendrait du refrain d'une chanson chantée au cours d'une nuit tapageuse qui avait conduit trois ou quatre jeunes gens, dont Gérard, à Sainte-Pélagie¹². Les Bouzingos sont ainsi ceux de cette jeunesse romantique qui, en défiant les règles de l'art, défient aussi l'ordre bourgeois par leur manière excentrique de vivre plus encore que par leurs affinités républicaines, — à un moment il est vrai où les chahuts de la bohème artiste apparaissent comme des substituts à une opposition politique devenue impossible : « On avait la prétention de s'enivrer au cabaret ; on était raffiné, truand et talon rouge tout à la fois », écrit Nerval dans ses souvenirs de prison¹³. Arsène Houssaye quant à lui, en minimisant rétrospectivement la charge politique du mot, rapportera que « Bousingot » ou « Bousingoth » fut conçu avant tout pour rimer avec « Victor Hugo¹⁴ », tandis que la terminaison « -th » dans la graphie « Bousingoth » devait rappeler la vogue du romantisme *gothique* : l'opposition des Bousingots, comme celle des Jeunes-France, était ainsi comprise comme une opposition essentiellement artistique ralliant à elle tous les « hugolâtres » qui s'étaient déjà reconnus lors de la bataille d'*Hernani*.

- 5 Le sculpteur Jehan Duseigneur exécuta, entre 1830 et 1833, des médaillons en plâtre figurant, sous le titre *Une camaraderie*, les portraits de ces avant-gardes turbulentes du romantisme¹⁵. Gautier, évoquant le Petit Cénacle, les rappellera encore dans son *Histoire du romantisme*¹⁶. Et Nerval en dira les prolongements dans la bohème, plus rêveuse, du Doyenné, évoquée avec nostalgie dans *La Bohème galante* et les *Petits Châteaux de Bohème*, — mais aussi dans *Sylvie* quand il décrit et analyse le romantisme désenchanté de 1830, idéaliste et révolté tout à la fois¹⁷.
- 6 *La Main de Gloire* apparaît en tous cas comme une réalisation remarquable de ces projets de créations collectives qui animaient alors les camaraderies romantiques. Les *Contes du Bousingo*, annoncés chez Renduel, étaient prévus pour comporter au départ deux volumes, sans doute anonymes (« *par une camaraderie* »), mais devant impliquer, outre la participation de Nerval, des participations de Gautier, de Mac-Keat (c'est-à-dire Auguste Maquet), ou encore, sans doute, de Pétrus Borel, considéré comme la figure centrale de ce groupement romantique¹⁸. De ce projet, qui ne vit pas le jour, ne subsistent que deux textes : *La Main de Gloire* de Nerval, et *Onuphrius Wphly* de Gautier, qui fut publié d'abord dans *La France littéraire* d'août 1832, puis dans *Le Cabinet de lecture* du 4 octobre 1832 (c'est-à-dire là même où venait de paraître *La Main de Gloire*, avec en outre la même mention : « Cet article est un deuxième extrait des *Contes du Bousingot* [cette fois avec un « t »] qui seront publiés très prochainement, en deux vol. in-8°. »). Une fois abandonné le projet d'une publication collective, Gautier reprendra son texte — sous le titre *Onuphrius, ou les vexations fantastiques d'un admirateur d'Hoffmann* — dans *Les Jeunes-France, romans goguenards* publiés en 1833, tandis que, vingt ans plus tard, en 1852, Nerval insérera *La Main de Gloire* — sous le titre *La Main enchantée* — dans *Contes et facéties*.
- 7 À considérer les caractéristiques intrinsèques de ce premier conte nervalien, il est aisé de remarquer combien celui-ci est imprégné des préoccupations esthétiques qui agitaient la jeunesse de 1830.
- 8 L'époque est au goût des reconstitutions historiques et de « la couleur locale ». Nerval, pour faire revivre le vieux Paris du temps de Henri IV¹⁹, a recours à l'ouvrage de Jacques-Antoine Dulaure, *Histoire physique, civile et morale de Paris*, déjà utilisé par Victor Hugo pour *Notre-Dame de Paris* (1831), et auquel se référera encore Théophile Gautier pour *Le Capitaine Fracasse* (1863). Mais aux travaux d'historiens et aux documents d'archives²⁰,

Nerval ajoute des sources proprement littéraires quand il emprunte à tous ceux qui alors « médiévalisaient » : pour l'évocation du Pré-aux-clercs et pour la mise en scène du duel qui conduit Eustache Bouteroue à tuer l'arquebusier Joseph, il se souvient de la *Chronique du règne de Charles IX* de Mérimée (1829) ; *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo, paru un an avant *La Main de Gloire*, nourrit son intérêt pour le Prince des Sots et sa curiosité pour l'argot de la Grande Truanderie. Nerval imite encore Paul Lacroix, le futur bibliophile Jacob, qui avait déjà publié les *Soirées de Walter Scott à Paris* (1829) : Nerval y avait puisé le sujet de son *Nicolas Flamel*²¹ ; pour *La Main de Gloire*, il se souvient probablement d'une nouvelle intitulée *Le Guet* (parue d'abord, elle aussi, dans *Le Cabinet de lecture*, le 14 mars 1831).

- 9 Au reste, Nerval donne lui-même deux sources pour son conte : il renvoie ses lecteurs aux « Arrêts mémorables du Parlement de Paris, qui sont à la bibliothèque des manuscrits, et dont M. Paris leur facilitera la recherche avec son obligeance accoutumée » ; et au « Recueil des histoires tragiques de Belleforest (édition de La Haye, celle de Rouen étant incomplète) », où, prétend-il, l'histoire du malheureux Eustache Bouteroue s'intitule *La Main possédée*²². Ces sources, données avec une précision bibliographique qui semble en vérité vite suspecte, sont en réalité de fausses pistes : Gérard — qui se définira bientôt lui-même comme un « frivole écrivain, mais non pas écrivain facile²³ » — mystifie son lecteur ; et, s'autorisant encore ironiquement de Belleforest, il donne finalement son conte comme « une de ces baies [c'est-à-dire « une de ces supercheries »] bonnes pour amuser les enfants autour du feu, et qui ne doivent pas être adoptées légèrement par des personnes graves et de sens rassis²⁴ ».
- 10 *La Main enchantée* est donc pour une part une mystification littéraire ; et cette veine, fantaisiste et parodique, est impliquée dès le premier sous-titre de l'œuvre : « Histoire macaronique ». Après Nodier, Nerval réhabilite l'épopée grotesque du *Baldus* de Teofilo Folengo, soit *L'Histoire macaronique de Merlin Coccaïe, prototype de Rabelais où est traité les ruses du Cingar, les tours de Boccal, les aventures de Léonard, les forces de Fracasse, les enchantements de Gelfore et de Pandrague et les rencontres heureuses de Balde*. Malicieusement, Nerval met ce livre entre les mains du magistrat Godinot Chevassut, qui est censé représenter l'ordre, mais qui est aussi un grand admirateur de Villon — « célèbre dans l'art poétique autant que dans l'art de la pince et du croc » —, qui préfère les *Repues franches* ou la *Légende de maître Faifeu* à l'*Iliade*, à l'*Énéide* ou à la chanson de geste de Huon de Bordeaux, et qui donnerait volontiers les œuvres de Du Bellay, d'Aristote, ou encore de Bonaventure des Périers pour un dictionnaire d'argot, — qu'il s'agisse de l'ouvrage de Pechon de Ruby, *La Vie généreuse des mercelots, gueux et bohesmiens, contenant leur façon de vivre, subtilitez et gergon*, ou qu'il s'agisse du livre d'Ollivier Chéreau, le *Jargon ou Langage de l'Argot réformé*²⁵. Dans les années 1830, ces références à la littérature « facétieuse » ou « goguenarde » portent un programme esthétique évident : il s'agit, parallèlement à l'entreprise des *Grotesques* de Théophile Gautier, de réhabiliter tous ceux que le Grand Siècle a rejetés dans l'ombre, et, ce faisant, de revendiquer pour le style littéraire moderne une verdeur que le goût classique a proscrit. Mieux encore, Nerval conçoit son récit comme une *satire* au sens étymologique, c'est-à-dire comme une *farciature*, faite d'emprunts à la littérature du XVI^e siècle ou du XVII^e siècle pré-classique : Rabelais, Béroalde de Verville, Bonaventure des Périers, l'Agrippa d'Aubigné des *Aventures du baron de Fæneste*, Cyrano de Bergerac, les farces de Tabarin, les œuvres de Bruscabille, *Le Roman comique* de Scarron, ou le *Roman bourgeois* de Furetière. D'où, partout dans le texte, des mots anciens ou expressions imagées empruntés à la langue argotique ou populaire,

ainsi que toutes sortes de locutions pittoresques qui sont la transposition dans le conte romantique de souvenirs de la littérature « grotesque » : « être de l'âge d'un vieil bœuf », « rentrer de pic noir », « trouver le vin sans chandelle », « envoyer garder des moutons à la lune », « être étonné comme fondeurs de cloches », « rire comme un tas de mouches », « piler de l'eau dans un mortier », « trembler le grelot », etc.

- 11 Ce goût affiché pour la facétie porte une vision carnavalesque du monde. À côté des bonimenteurs et des escamoteurs du Pont-Neuf, Nerval évoque le théâtre des *Enfants sans soucy*, et la lignée des Princes des Sots. Les personnages du conte eux-mêmes relèvent d'emplois dramatiques caractéristiques : Eustache tient du benêt amoureux, même si son sort, au nom du mélange des genres, est finalement tragique ; Javotte est l'ingénue séduite par les beaux militaires ; et l'arquebusier Joseph est explicitement rapporté au type du *miles gloriosus* dont Nerval décline les différents avatars, — des « Taillebras » et des « Capitans Matamores » des pièces comiques du XVI^e siècle jusqu'aux pièces baroques de Corneille, en passant par le baron de Fœneste d'Agrippa d'Aubigné. Quant au magicien Maître Gonin, il introduit dans l'univers comique le thème fantastique ; et s'il emprunte quelques-uns de ses traits à Faust ou à Flamel, son type « bohémien » est l'occasion pour Nerval de railler, par contraste, « la laideur et l'insignifiance de nos têtes bourgeoises²⁶ ». Le récit lui-même s'apparente à un tréteau où les personnages, comme des marionnettes, viennent jouer leur rôle et accomplir leur destin, — ce même destin, avatar du *fatum* tragique, que Maître Gonin lit dans la main d'Eustache Bouteroue. En outre, le narrateur lui-même commente la fable qu'il agence, et en dévoile les rouages : ainsi quand il est temps de congédier « *mons le Prologue* », en priant le lecteur d'en excuser la longueur excessive comme le faisait jadis Bruscombille²⁷ ; ainsi quand le narrateur relève ironiquement l'entorse qu'il doit faire aux règles des trois unités, tant critiquées par les romantiques²⁸ ; ainsi encore quand il ajoute à son conte un prolongement fantastique, rappelant ses lecteurs comme un bonimenteur rappellerait « des gens qui ont cru la pièce finie, tandis qu'il reste encore un acte²⁹ ». Le conte tout entier est une variation romantique sur le thème baroque du *theatrum mundi*, qui implique aussi pour l'écrivain fantaisiste une manière de vivre en tout point opposée au mode de vie bourgeois : « Vous nous savez des gens à traiter sérieusement toute folle pensée, à soutenir gravement toute thèse inutile ; vous nous savez des poètes à prendre le théâtre pour la réalité, et la réalité pour la pièce qu'on joue », écrira encore Nerval dans *Le Carrousel* en 1836³⁰.
- 12 *La Main enchantée* comporte plusieurs scènes que l'on pourrait rapporter à ce que Baudelaire nommera, dans son essai sur *De l'essence du rire* (1855), le « comique absolu », — non pas le « comique significatif » qui comporte une leçon morale, mais un comique en quelque sorte « supernaturaliste », composant avec le surréel, le merveilleux ou, ici, le fantastique. Pour Baudelaire, les contes d'Hoffmann sont un des modèles de ce « comique absolu ». Dans *La Main enchantée*, cette forme comique se manifeste notamment dans deux scènes en miroir l'une de l'autre : celle (au chapitre X) où Eustache, si mal assuré sur ses jambes mais entraîné par sa main, tue le fier arquebusier Joseph ; et celle (au chapitre XI) où Eustache, voulant obtenir la clémence du magistrat Chevassut, se voit conduit, au moment de le remercier, à le souffleter, puis, alors qu'il se confond en excuses, à le souffleter encore... Il en résulte cet effet de « mécanique plaqué sur du vivant » qui, selon Bergson³¹, suscite inmanquablement le rire, — mais un rire « satanique », dirait Baudelaire, qui ne cache guère l'agressivité qu'il recouvre³². Tout l'art de Nerval est de fondre ainsi le thème fantastique et le thème comique, et, ce faisant, de fondre les sources littéraires en apparence les plus opposées : non plus seulement la littérature

« grotesque », « facétieuse », « goguenarde » ou « fantaisiste », mais, à la manière de Hoffmann, la littérature fantastique, impliquant notamment, reprises au *Faust* de Goethe, des références aux grimoires d'occultisme et de magie, — comme le « livre du grand Albert, commenté par Corneille Agrippa et l'abbé Trithème³³ », utilisé par Maître Gonin pour prendre possession de la main d'Eustache, et cité par Nerval lui-même, avec force précisions érudites, au chapitre XII de son conte.

- 13 *La Main enchantée* décline ainsi quelques-unes des valeurs que peut revêtir le conte pour Nerval. Le conte n'est pas, ici, un genre tout uniment « populaire » ou « naïf », mais un genre « savant » ou plutôt, dirait Friedrich Schiller³⁴, « sentimental », — non seulement par la prodigieuse mémoire intertextuelle qu'il concentre et affiche à plaisir³⁵, mais aussi par la conscience des mécanismes de la fiction qu'il manifeste, devenant, alors, selon les termes de Friedrich Schlegel pour définir l'ironie, non plus simplement « poésie », mais « poésie de la poésie », une poésie au carré, ironique et réflexive, et *s'infinisant dans sa propre réflexion*³⁶.
- 14 Si par là le conte de *La Main enchantée* est bien un manifeste esthétique en faveur du romantisme, on remarquera que cette dimension s'accomplit dans le cadre d'une « camaraderie » (celle des Bousingos), le conte supposant un public complice, une connivence avec le lecteur ou l'auditoire, une communauté immédiate rassemblée par le lien vivant de la parole.
- 15 Un trait doit encore attirer l'attention : si le conte est une fable, Nerval s'engage dans sa fable beaucoup plus profondément qu'il n'y paraît. Car *La Main enchantée* est aussi une métaphore de la main de l'écrivain, mue par une force qui la dépasse, et produisant alors un conte qui est toujours déjà un conte de *seconde main*, nourri de tous les contes qui l'ont précédé et qu'il prolonge dans une invention toujours renouvelée³⁷. Si le conte romantique participe de la magie, celle-ci n'est pas la magie des grimoires ésotériques que Nerval se plaît à évoquer, mais celle de la littérature comme telle³⁸, à laquelle, dès ses premiers écrits, Nerval voue sa vie, — un peu comme Faust donnait son âme au diable.

Le Monstre vert

- 16 Le deuxième « conte » — ou la deuxième « facétie » — que Nerval recueille en 1852 dans *Contes et facéties* s'intitule *Le Monstre vert*, alors que le texte avait déjà été publié à trois reprises, toutes trois à la fin de l'année 1849, sous le titre *Le Diable vert*, avec en outre, dans sa première publication, la mention « Légende parisienne³⁹ ».
- 17 Comme *La Main enchantée*, *Le Monstre vert* a en effet pour cadre le Paris du début du XVII^e siècle. Et c'est une locution proverbiale, « C'est au diable Vauvert ! Allez au diable Vauvert⁴⁰ ! », qui lance le récit, Nerval s'appuyant sur des historiens anciens — Sauval, Félibien, Saint-Foix, et à nouveau Dulaure⁴¹ — pour en élucider le sens, et pour cautionner savamment ses propres fantaisies.
- 18 Ce conte parisien est aussi un conte fantastique qui, comme tel, se souvient de Hoffmann, mais aussi de Gautier, non sans tirer partie, en outre, de diverses « facéties scientifiques » portant sur les pouvoirs du magnétisme dont les journaux sont alors pleins⁴².
- 19 Toutefois le ton alerte et pince-sans-rire du récit, paru d'abord dans des journaux satiriques, signale une autre veine littéraire que Nerval a abondamment exploitée et interrogée : celle du *canard* journalistique, qui décline alors le genre du conte selon une forme sans doute mineure, mais bien adaptée à l'époque de la « littérature industrielle »,

et, en vérité, riche d'implications esthétiques et philosophiques pour l'écrivain « fantaisiste » que fut le Nerval « feuilletoniste ».

- 20 La figure du « monstre vert » est en effet d'abord une *scie* journalistique qui remonte aux années 1830, puisque Théophile Gautier la mentionne dans la préface de *Mademoiselle de Maupin* : évoquant ceux qu'il nomme « les journalistes blasés », toujours enclins à refuser une quelconque nouveauté aux choses, Gautier dit de ceux-ci qu'ils ont été cause de ces scies inlassablement ressassées que sont « *Jocko* », le « *Monstre vert* », les « *Lions de Mysore* » et « mille autres belles inventions⁴³ ». Un monstre vert, également mentionné dans le récit intitulé « Le Bol de punch » des *Jeunes-France* et renvoyant probablement à une pièce à succès de Merle et Antoni représentée à la Porte-Saint-Martin en 1826⁴⁴, hante donc déjà les cercles de la bohème bousingot et les milieux de la petite presse.
- 21 Pour Nerval, donner à son récit le titre de *Monstre vert*, ou d'abord de *Diable vert*, revient donc à déployer sous forme de « conte », ou sous forme de « facétie », ce qui est d'abord un « canard » de presse. Daniel Sangsue a montré à quel point Nerval s'est intéressé à cette pratique du canard⁴⁵, non seulement par goût d'« humoriste » (ce qu'il était aussi aux yeux de ses contemporains⁴⁶), mais encore parce que le canard lui apparaît comme étant au principe même de toute invention littéraire et vaut donc comme une métaphore ironique du conte et de ses pouvoirs de mystification. En témoigne l'article intitulé « Histoire véridique du canard » que Nerval a publié en octobre 1844 dans *Le Diable à Paris* : après avoir énuméré plaisamment les supercheries qui, de l'Antiquité à l'époque contemporaine, aussi bien en littérature que dans les religions, les sciences ou encore les systèmes politiques utopistes, ont *fait foi* auprès d'un public crédule ou fervent, Nerval définit le canard comme « l'accouplement du paradoxe et de la fantaisie⁴⁷ », comme une *chimère* donc, associant les pouvoirs de l'esprit à ceux de l'imagination, et propre à mettre en question les frontières du vrai et du faux, de la réalité et de la fiction, de l'invention et de l'histoire véridique, — comme le récit d'*Aurélia* mettra en question les frontières du songe et de la vie réelle.
- 22 Le lien entre *Le Diable vert* et le canard de presse est d'autant plus manifeste qu'à la fin de la version de la *Revue comique à l'usage des gens sérieux* comme à la fin de celle de l'*almanach satirique, pittoresque et anecdotique* de 1850, Nerval ajoute à son conte fantastique un développement facétieux où il énumère les « inexplicables lutineries » dont le diable vert se serait encore rendu coupable dans l'actualité récente : des coups de pistolets tirés d'on ne sait où, des applaudissements mystérieux, des pluies de crapauds, « une pluie de pièces de cent sous qui eut lieu vers 1821 », des chutes de pierres dans le quartier d'Enfer ; une mission secrète lui aurait même été confiée, dit-on, par le chef de la police, M. Carlier⁴⁸ ; et ce diable serait lui-même un « canardier » puisqu'il aurait tenu (en images⁴⁹) la revue des événements politiques de l'année 1848. Plus encore dans la « note essentielle » qui termine la version de l'*almanach satirique, pittoresque et anecdotique* de 1850, Nerval amalgame plaisamment deux types de sources pour cautionner ses dires : des ouvrages d'occultisme — *Le Comte de Gabalis* de l'abbé de Villars, *Le Monde enchanté* de Bekker —, mais aussi un autre *almanach* qualifié de *cabalistique*, publié en octobre 1849 et intitulé *Le Diable rouge* que Nerval dit « un peu cousin » du *Diable vert* : Nerval y racontait déjà les mésaventures du Diable en suivant les divers récits qui ont été faits de sa Chute, — de la Bible à Milton en passant par Dante ou par le père Kircher ; et, de fil en aiguille, il associait la malédiction qui pèse sur cet éternel vaincu à la malédiction qui pèse sur « les prophètes rouges » et autres socialistes utopistes auxquels la récente révolution de 1848 a semblé un temps redonner voix. De la politique, Nerval revient au conte fabuleux et

facétieux, puisque le dernier des textes qu'il insère dans *Le Diable rouge* évoque un de ces « évêques de la mer », attestés par Henri Heine, et dont voici l'histoire :

L'un d'eux fut, dit-on, pêché au seizième siècle dans la mer du Nord et présenté au pape avec lequel il eut un long entretien. Le chagrin qu'il éprouvait d'être séparé de ses ouailles fut cause que le pape donna ordre ensuite de le replonger à l'endroit où on l'avait pris⁵⁰.

- 23 Derrière le plaisir manifeste de conter, ces diverses histoires, toutes plus ou moins *diaboliques*, dévoilent quelques nouveaux enjeux du conte selon Nerval. Il est clair ici que le conte est investi d'une charge politique implicite que les périodes révolutionnaires font revenir à la surface : non seulement parce que le diable, rouge ou vert, est, dans l'actualité immédiate, partie prenante de la révolution de 1848 dont il serait le plus zélé « canardier » en même temps que « l'imagier » le plus facétieux ; non seulement aussi parce qu'à ce titre Nerval l'inclut implicitement dans la lignée *oppositionnelle* de ceux qu'il nommera bientôt *les fils et filles du feu* ; mais surtout parce qu'il incarne, en les mettant en abyme, les pouvoirs mêmes du conte, et donc de la littérature, pouvoirs qui consistent à faire passer pour vrai ce qui est faux, à donner l'invention pour authentique, et à conférer aux « chimères » une efficace, sinon magique, du moins *poétique*, capable de compenser littérairement le déclin des croyances anciennes, — serait-ce, en l'occurrence, sur le mode de l'humour, du canard ou de la blague.

La Reine des poissons

- 24 Avant d'être reprise dans *Contes et facéties*, *La Reine des poissons* a d'abord été publiée, sans titre spécifique, dans un article du *National*, le 29 décembre 1850, consacré aux « Livres d'enfants » ; de là, toujours sans titre propre, le conte passera dans *La Bohème galante* lors de la livraison de *L'Artiste* du 15 décembre 1852 ; et cette version, ainsi raccordée à la veine valoisienne et intimiste que Nerval développe alors, essaiera à son tour, cette fois sous le titre explicite de *La Reine des poissons*, d'une part dans *Contes et facéties* (1852) où la question du « genre » revient au-devant de la scène, et d'autre part, deux ans plus tard, dans *Les Filles du feu* (1854) à la fin des *Chansons et légendes du Valois* qui sont elles-mêmes annexées à *Sylvie*, alors que la question du « conte » est maintenant subsumée dans celle, plus mystérieuse, du « mythe personnel » de Nerval⁵¹.
- 25 La première publication en feuilleton dans *Le National* à la fin de l'année 1850 mérite qu'on s'y arrête. Le conte de *La Reine des poissons* y est associé à une réflexion sur « Les Livres d'enfants », où Nerval, avant de rendre compte de *Gribouille* de George Sand, des *Fées de la mer* d'Alphonse Karr, et du *Royaume des roses* d'Arsène Houssaye⁵², remonte, à travers le relais des *Contes de ma mère l'Oye*, à l'origine même des contes pour enfants, — c'est-à-dire, écrit-il, aux « récits de la campagne », aux « veillées », ou à « ces vieilles chansons de grand-mères qui se perdent de plus en plus »⁵³. La parution, à la fin de l'année 1850, de « ces trois publications d'étrennes, illustrées si richement⁵⁴ » que sont *Gribouille*, *Les Fées de la mer* et *Le Royaume des roses* est donc l'occasion pour Nerval de revenir à son intérêt ancien pour les traditions poétiques orales qui s'était manifesté, dès son article de 1842 sur « Les Vieilles Ballades françaises⁵⁵ », — si bien que c'est en « folkloriste » que Nerval aborde maintenant la question du conte. De fait, dans la version du *National*, le conte de *La Reine des poissons* est donné comme le fruit d'une enquête, ethnographique autant que poétique, que l'écrivain-feuilletoniste vient de faire en quelque sorte *sur le terrain*, — dans le Valois :

Nous venons de visiter un pays de légendes situé à quelques lieues seulement au-dessus de Paris, mais appartenant aux contrées traversées par l'ancien courant des invasions germaniques qui y a laissé quelque chose des traditions primitives qu'apportaient ces races chez les Gallo-Romains.

Voici un de ces récits qui nous a frappé vivement par sa couleur allemande et que nous ne citons que parce qu'il a quelque affinité avec la légende de Gribouille, admirablement rendue par George Sand.

C'était un pâtre qui racontait cela aux assistants assis autour d'un feu de bruyère, tandis qu'on travaillait autour de lui à des filets et à des paniers d'osier.

Il parlait d'un petit garçon et d'une petite fille [...]»⁵⁶.

- 26 Nerval se fait donc le « collecteur » d'un conte populaire qu'il prétend avoir entendu dire par un pâtre, — en mettant d'ailleurs en scène cette oralité quand il note, au cours de son récit, les réactions de l'assistance⁵⁷. Ce faisant, Nerval a conscience, comme Nodier ou comme Hugo⁵⁸, de sauver de l'oubli un patrimoine oral, précaire par nature et de plus en plus menacé. Mais il se montre en outre capable d'élaborer une véritable théorie du conte populaire qui s'insère très précisément dans des débats d'époque⁵⁹. Comme Nodier, en effet, Nerval considère que la France, non moins que l'Angleterre ou l'Allemagne, a son fonds propre de légendes et de contes folkloriques ; et il invite les écrivains à aller y puiser, comme précisément l'ont fait, avant les Français, les Anglais ou les Allemands. Le conte, à ses yeux, est donc « naïf », moins du fait qu'il s'adresse d'abord à des enfants, que parce qu'il apparaît comme l'émanation immédiate d'un peuple et de son *génie* particulier exprimé dans un pays ou une région (en l'occurrence, « ce vieux pays du Valois où, pendant plus de mille ans, a battu le cœur de la France⁶⁰ »). Pour autant, cet ancrage valoisien que Nerval tient à souligner en recueillant *La Reine des poissons* n'empêche pas une diffusion très large des motifs légendaires : cette diffusion peut avoir des causes historiques, — d'où la mention de ces « invasions germaniques » qui ont déposé dans le Valois un fonds légendaire nouveau qui s'est mêlé aux traditions gallo-romaines ; mais elle résulte aussi de constantes anthropologiques que les contes et légendes de tous les peuples, sous leurs infinies variations de surface, laissent transparaître. À sa façon, Nerval propose une approche « comparatiste » et « structuraliste » des contes et des légendes, qui fait que l'histoire de *La Reine des poissons*, quelle que soit l'interprétation qu'on lui donne⁶¹, se retrouve, « structurellement », d'une culture à l'autre, identique, sous les *avatars* les plus divers. C'est ce que suggère le commentaire qu'il donne à la fin de son récit :

Le type de toutes ces légendes, soit en Allemagne, soit en France, ne varie que par les détails, incroyablement fantasques. La poésie, le style et la description y ajoutent des grâces charmantes⁶².

D'une société à une autre, comme d'une tradition légendaire à une autre, les contes, mythes et légendes font entrevoir un même « type » dont les récits, multiples et changeants, se déclinent cependant selon une « morphologie » identique⁶³.

- 27 Ce savoir sur le conte qui entoure la relation de *La Reine des poissons* est d'autant plus significatif que *La Reine des poissons...* n'est peut-être pas, précisément, un conte folklorique « authentique » : non que ce soit là une pure « invention » (ou une « facétie ») de Nerval ; mais tout donne à penser que la version qu'en restitue Nerval est en réalité une sorte de *à la manière* des contes populaires, où Nerval, en partant probablement de ce qu'il a pu entendre au cours de ses pérégrinations dans le Valois, s'approprie cette matière folklorique au point de la fondre entièrement dans sa manière propre et, subrepticement, de la plier aux lois secrètes de son imaginaire. Il n'existe pas en effet, dans les recueils de contes folkloriques que l'on peut consulter, de *Reine des poissons*

analogue à la version que donne Nerval⁶⁴. En revanche, comme Jacques Bony l'a montré⁶⁵, plusieurs motifs appartiennent bien à la tradition folklorique : le personnage de Tord-Chêne, qui est ici l'oncle du petit garçon et le bûcheron usurpateur du Prince des forêts, est attesté dans le conte *Jean de l'Ours*, où il est doté d'une force si prodigieuse qu'il lie les fagots avec des chênes de cent ans ; quant au motif du poisson merveilleux, il apparaît dans bien des contes, aussi bien « populaires » que « littéraires ». Mais le thème des deux enfants unis l'un à l'autre, et ne se connaissant que pour s'être rencontrés en rêve, est plus spécifiquement « nervalien » ; comme est plus spécifiquement « nervalienne » la transfiguration finale (« Ici la scène de la légende prend d'étranges proportions » peut-on lire dans la version du *National*⁶⁶), où Tord-Chêne prend l'allure d'un fils d'Odin tentant d'abattre le Prince des forêts, et où la Reine des poissons en appelle aux puissances des rivières pour faire battre en retraite Tord-Chêne : c'est déjà, en un sens, l'univers d'*Aurélia*, hanté par la crainte d'un « Déluge universel » qui ferait chanceler le monde entier.

- 28 L'imagination nervalienne s'approprie donc l'imagination folklorique, en sorte que la poésie personnelle de Nerval se réinscrit dans la lignée de la poésie collective et anonyme des contes populaires, mais en sorte aussi que le conte populaire se voit élevé à la puissance « supernaturaliste » de la poésie, — à l'égal du *Märchen* allemand, dans lequel Novalis, à la suite notamment de Herder, voyait la traduction la plus immédiate et plus haute du monde invisible⁶⁷.

Nerval conteur

- 29 *La Main enchantée*, *Le Monstre vert*, *La Reine des poissons* modulent donc, chacun à sa façon, quelques-unes des valeurs que peut revêtir le genre du conte selon Nerval. Mais, en 1852, le petit recueil des *Contes et facéties* qui rassemble ces textes d'inspiration si différente les fait aussi entrer implicitement dans une chaîne plus grande qui illustre, selon plus de variétés encore, la manière de Nerval conteur : en amont, il y a maintenant les contes orientaux — l'*Histoire du calife Hakem* et l'*Histoire de la reine du Matin et de Soliman, prince des génies* — que Nerval a insérés en 1851 dans le *Voyage en Orient* ; en aval, il y aura quelques-unes des « nouvelles » rassemblées dans *Les Filles du feu* (1854), ainsi que le récit d'*Aurélia* qui se réclame, peu ou prou, du conte initiatique dont l'un des modèles exemplaires est pour Nerval *L'Âne d'or* d'Apulée. L'œuvre de Nerval, considérée à la fois dans son déploiement et sa totalité, est faite de telle façon que les textes s'y éclairent de « reflets réciproques », dirait Mallarmé, et tirent de ces multiples miroitements un sens chaque fois nouveau, mobile, et mystérieux.
- 30 Reconsidéré dans un tel ensemble, le genre du conte pose alors au moins deux questions cruciales aux yeux de Nerval.
- 31 La première a trait à la communauté qu'instaure la parole, fondamentalement partagée, du conte. Chacun des récits rassemblés dans *Contes et facéties* donne à cette communauté une assise apparemment objective qui soutient l'écriture nervalienne dans son premier élan : la camaraderie des bousingos pour *La Main de Gloire* ; les cercles de la petite presse pour *Le Diable vert* ; ou bien encore les contes de veillée pour *La Reine des poissons*, qui font réapparaître la fonction du conteur dans sa dimension primordiale. De même, pour les contes orientaux recueillis dans le *Voyage en Orient*, Nerval feint d'attribuer l'*Histoire du calife Hakem* (pourtant entièrement livresque) à un cheikh druse qui la lui aurait racontée ; et il feint d'attribuer l'*Histoire de la reine du matin et de Soliman, prince des génies*

(non moins livresque) à la narration, continuée plusieurs nuits à la suite, d'un conteur entendu dans un café de Stambul. L'enjeu de telles mises en scène de la parole est important : il s'agit pour Nerval, par delà les petites communautés qu'ont suscitées les travaux et les jours du romantisme, de réinscrire la fonction de conteur dans une *lignée* immémoriale, — que celle-ci trouve son origine mythique en Orient, foyer de toutes les croyances (« en Orient tout devient conte », écrit Nerval⁶⁸), ou bien qu'elle trouve sa source vive et plus intime dans le Valois, terre maternelle et terre de légendes pour celui qui se qualifiera finalement de « rêveur en prose⁶⁹ ». Cependant les derniers textes signalent aussi la précarité d'un tel ancrage communautaire de la parole, quand Nerval est conduit à conter l'histoire de sa « folie », sans que celle-ci puisse désormais trouver l'écoute qui en recueillerait la « sagesse ». En ce sens, *Les Filles du feu* ou *Aurélia* expérimentent une écriture qui se découvre de plus en plus tragiquement adossée à la solitude, même si, jusque dans l'enfermement de la folie, Nerval se tourne encore vers un destinataire, et même si sa prose demeure intimement portée par une voix qui suppose encore *un autre* et continue à *faire lien*⁷⁰.

- 32 La seconde grande question que pose le conte pour Nerval est celle de la valeur symbolique de la fable, à un moment où le système des croyances traditionnelles a été brisé. Le conte romantique pourra-t-il jamais retrouver la mystérieuse évidence allégorique que revêtait *Le Songe de Poliphile* pour les hommes de la Renaissance⁷¹ ? Serait-il encore possible de lire le récit d'*Aurélia* comme Dante voulait qu'on lût la *Vita nuova*, c'est-à-dire en y recueillant, non les détails d'une vie, mais leur sens, poétiquement révélé⁷² ? Ou bien, pour le dire autrement : quelle « resymbolisation » la littérature, à travers le conte qui en exemplifie les pouvoirs et les ambiguïtés, peut-elle opposer à la « désymbolisation » du langage et au « désenchantement » du monde ? Et comment peut-elle réaccorder la fiction, désormais reconnue comme telle, à la vérité, maintenant ressentie comme absente ? La réponse de Nerval est complexe, jusqu'au vertige. D'un côté, il s'agit pour le conteur, écrit Nerval, de « croire en sa fable », comme le fait par exemple Jacques Cazotte à un moment où la pensée des Lumières, et, avec elle, le conte philosophique, ont pourtant ébranlé les croyances anciennes avant que celles-ci ne soient emportées dans la Révolution⁷³. De l'autre, il s'agit d'affecter la croyance en la fable d'un indice d'ironie qui à la fois magnifie la fiction et la distancie en dévoilant les ressorts. C'est dans cet équilibre que se tient par exemple la figure d'Apulée pour Nerval⁷⁴ ; et c'est cet équilibre, en vérité vite affolant, que ne parvient plus à trouver le personnage de Brisacier, figure nervalienne de ces « conteurs qui ne peuvent inventer sans s'identifier aux personnages de leur imagination⁷⁵ », et figure du comédien qui entre si pleinement dans la pièce qu'il joue qu'il voudrait alors incendier le cercle trop étroit du théâtre. Cette ambiguïté, par laquelle le conte requiert à la fois ferveur et ironie, crédulité et réflexion, est portée à son comble dans la conception romantique du conte, — quand le conte engage la vie de son auteur et trouve en celle-ci la recharge symbolique qui lui faisait défaut, et quand la vie en retour se résout tout entière dans la poésie, dès lors qu'il s'agit en effet, comme le voulait Novalis, de « romantiser le monde ». Nerval accomplirait ainsi quelque chose du programme de l'idéalisme allemand, en le portant jusqu'au point où la pensée romantique se couronne et s'abîme dans la folie.
- 33 Dans un passage de *Promenades et souvenirs*, l'un des derniers textes qu'il ait écrit, Nerval met en scène, avec une ironie douce et un humour triste, la figure du brillant conteur qu'il fut pour ses contemporains. Le narrateur n'a pas trouvé d'autre asile pour passer la nuit qu'une salle de garde ; et là, il se met à raconter aux militaires ses voyages :

On jeta du bois dans le poêle ; je me mis à causer de l'Afrique et de l'Asie. Cela les intéressait tellement que l'on réveillait pour m'écouter ceux qui s'étaient endormis.

Je me vis conduit à chanter des chansons arabes et grecques [...]»⁷⁶.

Comme à l'asile auprès de Saturnin, Nerval, au poste de police, retrouve l'antique fonction du rhapsode, et, par les pouvoirs du conte, il recrée la possibilité d'un lien et, en quelque sorte, refonde la communauté humaine au moment où celle-ci semblait absente.

- 34 Si donc la fonction du conteur revient dans l'œuvre de Nerval avec tant d'éclat, c'est que Nerval la donne aussi dans son éloignement nouveau, alors qu'elle a déjà perdu, parmi les hommes, de son évidence, et alors que l'expérience qu'elle prend en charge est devenue de moins en moins communicable ou de plus en plus indicible. Walter Benjamin faisait le même constat à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov⁷⁷. Nerval, quant à lui, aura tenté jusqu'à la fin de préserver le chant au bord du plus obscur, et de l'offrir encore à ceux qui ne savent plus assez l'entendre.

NOTES

1. A. Dumas, *L'Homme aux contes - Le Soldat de plomb et la danseuse de papier. Petit-Jean et Gros-Jean. Le Roi des taupes et sa fille. La Jeunesse de Pierrot*, Bruxelles, Impr. E. Guyot, 1857.
2. A. Weill, « Gérard de Nerval. Souvenirs intimes », *L'Événement*, 16 avril 1841. Article recueilli par J. Richer, *Nerval par les témoins de sa vie*, Paris, Minard, 1970, p. 129.
3. G. Bell, *Gérard de Nerval*, 1855. Texte repris par J. Richer, ouvr. cité, p. 38.
4. Ch. Asselineau, *Revue fantaisiste*, septembre 1861. Article recueilli par J. Richer, ouvr. cité, p. 303-204.
5. Ch. Monselet, *Portraits après décès*, 1866, et *Les Ressuscités*, 1876. Texte repris par J. Richer, ouvr. cité, p. 198.
6. A. de Belloy, « Les piliers du café Valois », *Portraits et souvenirs*, 1866. Texte repris par J. Richer, ouvr. cité, p. 109-116.
7. Th. Gautier, *Histoire du romantisme*, 1872. Texte repris par J. Richer, ouvr. cité, p. 27. Ces différents portraits de *Nerval conteur* ont déjà été mis en perspective dans la thèse de F. Kekus, *Nerval fantaisiste*, préparée sous la direction de B. Marchal, à paraître aux éditions Garnier.
8. Deux autres publications suivront : — dans *Le Messager*, 13, 14, 15, 16, 20 et 21 août 1838, sous le titre « Une cause célèbre du Parlement de Paris, 1617 » ; — et dans la *Revue pittoresque, Musée littéraire illustré par les premiers artistes*, juillet 1843, t. I, p. 353-370, sous le titre « La Main de gloire, histoire macaronique » (le texte y est illustré de quatre vignettes).
9. P. Bénichou, « Jeune-France et Bousingots », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1971, p. 440-562. Voir aussi M. Leroy-Terquem, « Jeunes-France, bousingots et petits romantiques : d'un trouble des classements dans l'histoire littéraire », *Les Cahiers du XIX^e siècle*, n° 3-4, dossier « Autour des Jeunes-France » sous la direction de A. Glinoer, 2008-2009, p. 19-36.
10. Voir la lettre « au rédacteur en chef du *Messager des théâtres et des arts* », du 5 ou 6 mai 1849, où Nerval, répondant à un article que lui a consacré Champfleury, revendique son appartenance à « l'association » (le terme est saint-simonien) des bousingots : « Je ne suis pas un sceptique ne m'occupant ni de politique ni de socialisme... Dans ce dernier cas, comment notre ami Champfleury aurait-il pu me classer parmi les membres de cette association, mal appréciée jusqu'ici, qu'on appela les bousingots ? » (*Œuvres complètes*, J. Guillaume et Cl. Pichois [éd.], Paris,

Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », nouv. éd., 1989, t. I, p. 1430.) Désormais cette nouvelle édition sera notée O.C., NPI suivi du n° de tome et du n° de page.

11. L'ensemble de ces articles de *Figaro* est généralement attribué au journaliste Léon Gozlan.

12. *Lettre inédite de Philothée O'Neddy, auteur de Feu et Flamme, sur le groupe littéraire romantique dit des Bousingos* (Théophile Gautier, Gérard de Nerval, Pétrus Borel, Bouchardy, Alphonse Brot, etc.), Paris, Rouquette, 1875, p. 12-13.

13. « Mémoires d'un parisien. Sainte-Pélagie, en 1832 », *L'Artiste*, 7 mars 1841, O.C., NPI I, p. 744.

14. Ar. Houssaye, *Confessions* [1885], Genève, Slatkine Reprints, 1971, liv. VI, « La Bohème romantique », p. 313 : « J'ai conté dans le *Figaro* que ce fut dans un de ces punchs au Petit-Moulin-Vert que fut créé le mot Bousingoth, qu'on appliqua mal à propos aux républicains. Nous tournions autour de la flamme bleue comme des possédés, avec des femmes de hasard, tout en improvisant une ronde. La rime était Go ou Goth. Cette rime avait été donnée par le nom de Hugo. Nous épuisâmes bientôt le dictionnaire des rimes, mais nous prîmes tous les mots qui nous vinrent à l'esprit en les terminant avec la rime voulue. Et voilà comment le mot Bousin-goth eut ses petites entrées dans la langue française. C'était trop d'honneur. »

15. Ces médaillons — parmi lesquels ceux de Nerval, de Gautier, de Pétrus Borel ou de Philothée O'Neddy (Théophile Dondey) — furent exposés au Salon de 1833. Ils sont évoqués à la fin de l'ode À Jean Duseigneur que Théophile Gautier publia dans *Le Mercure de France au XIX^e siècle* du 22 octobre 1831 (voir Th. Gautier, *Œuvres poétiques complètes*, édition établie par M. Brix, Paris, Bartillat, 2004, p. 620-625).

16. Th. Gautier, *Histoire du romantisme* [1872], édition préfacée et établie par A. Goetz, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2011. Voir aussi, toujours de Th. Gautier, « Le château du souvenir » (*Émaux et Camées*, dans *Œuvres poétiques complètes*, éd. citée, p. 542-550).

17. *Sylvie*, O.C., NPI III, p. 538 ; *Œuvres complètes*, J.-N. Illouz (éd.), Paris, Classiques Garnier, 2015, t. XI, p. 169-170 (désormais notées O.C. suivi du n° du tome et de la date de parution).

18. Dans ses *Lundis d'un chercheur* (Paris, Calmann-Lévy, 1894, p. 4-6), Spoelberch de Lovenjoul, qui évoque la participation de Nerval, Gautier et Mac-Keat aux *Contes du Bousingo*, ne mentionne pas explicitement Pétrus Borel ; mais ces *Contes du Bousingo* sont annoncés sur la couverture de la seconde édition des *Rhapsodies* de Borel (1833) ; on peut donc penser que Pétrus Borel était partie prenante du projet. Quoi qu'il en soit Pétrus Borel est bien la figure centrale de cette « camaraderie », ainsi que le soulignera plus tard avec force Baudelaire : « Pétrus Borel fut l'expression la plus outrecuidante et la plus paradoxale de l'esprit des *Bousingots* ou du *Bousingo* [...]. Cet esprit à la fois littéraire et républicain, à l'inverse de la passion démocratique et bourgeoise qui nous a plus tard si cruellement opprimés, était agité à la fois par une haine aristocratique sans limites, sans restrictions, sans pitié, contre les rois et contre la bourgeoisie, et d'une sympathie générale pour tout ce qui en art représentait l'excès dans la couleur et dans la forme, pour ce qui était à la fois intense, pessimiste et byronien. » (Première publication dans la *Revue fantaisiste*, 15 juillet 1861 ; Ch. Baudelaire, *Œuvres complètes*, Cl. Pichois [éd.], Paris, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, t. II, p. 155.)

19. Plusieurs chapitres de *La Main enchantée* ont pour titres des noms de lieu : « La Place Dauphine », « Le Pont-Neuf », « Le Château-Gaillard », « Le Pré-aux-Clercs » ; et Nerval manifeste un plaisir évident à évoquer des rues disparues et des lieux d'autrefois : l'île de la Gourdainne ; la Tour de Nesle et la Tour du Bois ; ou encore les rues de la Monnaie, du Borrel et Tirechappe, de la Boucherie-de-Beauvais ; ou le Carreau des Halles, devant les tréteaux des *Enfants-Sans-Soucy*. Sur le Paris de *La Main enchantée*, à la fois réaliste et fantastique, voir J.-P. Saïdah, « Les facéties enchantées de Nerval dans *La Main de Gloire* », *Modernités*, n° 16, *Enchantements. Mélanges offerts à Yves Vadé*, 2002.

20. J.-L. Steinmetz signale que, dans le milieu du Petit Cénacle, figuraient un bon nombre de chartistes, notamment Douët d'Arcq, familier de Nerval (notice de *La Main enchantée*, O.C., NPI III, p. 1117).

21. Nicolas Flamel paraît dans *Le Mercure de France au XIX^e siècle* du 25 juin 1831 et du 9 juillet 1831. Dans ses *Soirées de Walter Scott à Paris*, Paul Lacroix consacrait deux chroniques à Flamel : « Le Trésor, 1394 » et « Le Grand Œuvre, 1418 ».
22. *La Main enchantée*, O.C., NPl III, p. 388.
23. *Le Carrousel*, fin mars 1836, O.C., NPl I, p. 342.
24. *La Main enchantée*, O.C., NPl III, p. 390.
25. Ces références sont données au chapitre II, où Nerval brosse le portrait de Maître Chevassut, en faisant ironiquement de lui, censé représenté l'ordre, ... un « bousingot » avant l'heure, égaré au début du XVII^e siècle.
26. *La Main enchantée*, O.C., NPl III, p. 363. Le bourgeois est évidemment la cible privilégiée de la bohème bousingot.
27. *Ibid.*, p. 359.
28. *Ibid.*, p. 370.
29. *Ibid.*, p. 390.
30. *Le Carrousel*, fin mars 1836, O.C., NPl I, p. 342.
31. Voir H. Bergson, *Le Rire* [1900], présentation par D. Grojnowski et H. Scepti, Paris, GF Flammarion, 2013, p. 83.
32. Cette agressivité a une dimension inconsciente : elle se tourne contre une figure paternelle (le magistrat Godinot Chevassut), et contre une figure fraternelle (l'arquebusier Joseph), l'une et l'autre étant rassemblées dans la figure de Maître Gonin qui sanctionne l'agressivité d'Eustache en conduisant celui-ci à sa perte ; la sanction met en scène une angoisse de castration à travers le motif de la pendaison et à travers le motif de la main coupée. Dans ce contexte, l'aspect comique du texte, en retournant l'angoisse en rire, vaut comme une défense inconsciente, permettant à la fois l'expression de l'agressivité et sa neutralisation. Jacques Bony a déployé ce fil analytique dans « La Main enchantée : magie pour rire, ou magie pour dire ? », *Aspects de Nerval. Histoire - Esthétique - Fantaisie*, Paris, Eurédit, 2006, p. 371-384.
33. *La Main enchantée*, O.C., NPl III, p. 379.
34. Fr. Schiller, *De la poésie naïve et sentimentale* [1795], traduit de l'allemand par S. Fort, L'Arche, coll. « Tête-à-tête », 2002.
35. Voir M. Glatigny, « *La Main enchantée* de Gérard de Nerval : quelques sources du XVII^e siècle », *Revue des Sciences humaines*, juillet-septembre 1965, p. 329-352.
36. Voir le fragment 238 de *l'Athenaeum* recueilli dans Ph. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, *L'Absolu littéraire*, Paris, Seuil, 1978, p. 132.
37. Cet aspect a été développé par G. Macé dans *Ex libris. Nerval - Corbière - Rimbaud - Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1980, p. 15-24.
38. Voir les pages consacrées à *La Main enchantée* par Y. Vadé, dans *L'Enchantement littéraire. Écriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud*, Paris, Gallimard, 1990, p. 155-158.
39. Ces trois publications sont les suivantes : — *La Silhouette*, 7 octobre 1849 (avec le sous-titre « Légende parisienne », et, en bas de page, la mention « Extrait inédit d'un almanach de 1850 ») ; — *La Revue comique à l'usage des gens sérieux. Histoire morale, philosophique, politique, critique, littéraire et artistique de l'année 1849*, 38^e livraison, décembre 1849, p. 181-184 ; — et *Le Diable vert, almanach satirique, pittoresque et anecdotique, donnant en regard du calendrier grégorien le calendrier républicain, d'après l'annuaire de la Convention, avec l'explication raisonnée des divisions de l'année, renfermant le lorgnon du Diable vert à l'aide duquel on verra le passé, le présent et l'avenir daguerréotypés dans une suite de vignettes*, 1850, p. 17-22.
40. *Le Monstre vert*, O.C., NPl III, p. 391.
41. *Ibid.* Les ouvrages en question sont les suivants : H. Sauval, *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, Moette et Chardon, 1724, 3 vol. ; M. Félibien, *Histoire de la ville de Paris*, Desprez et Desessartz, 1725, 5 vol. ; G. Fr. Poullain de Saint-Foix, *Essais historiques sur Paris*, 1754-1758, dans

Œuvres complètes, Veuve Duchesne, 1778, t. III et IV ; J.-A. Dulaure, *Histoire civile, physique et morale de Paris*, 1825 [6^e éd., Furne, 1839].

42. Jacques Bony signale en effet plusieurs échos du *Monstre vert* dans la littérature fantastique, où, comme dans *Le Monstre vert*, des objets s'animent : ainsi dans *Le Pot d'or* d'Hoffmann, ou dans *La Cafetière* de Gautier. À la suite de Max Milner (*Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire*), Jacques Bony signale également que, à la fin des années 1840, « les journaux retentissent d'affaires de “magie” ou de “magnétisme” où l'on voit des objets se déplacer sans cause » (O.C., NPI III, p. 1139). Une autre source est possible : *Le Château de Vauvert*, roman noir de 1812, attribué à M^{me} de Méré.

43. Th. Gautier, *Romans, contes et nouvelles*, édition établie sous la direction de P. Laubriet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, *Mademoiselle de Maupin*, « Préface », p. 237.

44. Telle est l'hypothèse de Paolo Tortonese qui, dans son annotation du « Bol de punch » (*Les Jeunes-France*), mentionne la pièce *Le Monstre et le Magicien* de Merle et Antoni représentée à la Porte-Saint-Martin le 10 juin 1826, où il est question d'un « homme vert » (Th. Gautier, *Œuvres*, P. Tortonese [éd.], Paris, Robert Laffont, 1995, p. 1563).

45. D. Sangsue, « Le canard de Nerval », *Europe*, n° 935, mars 2007, p. 52-67.

46. Voir le témoignage de Champfleury, « Gérard de Nerval », *Grandes figures d'hier et d'aujourd'hui* [1861], Genève, Slatkine Reprints, 1968, p. 171 : « [Gérard] tiendra certainement une haute place de conteur et de voyageur humoriste. »

47. *Le Diable à Paris*, octobre 1844, « Histoire véridique du canard », O.C., NPI I, p. 860.

48. Au début du *Diable vert* dans la version de la *Revue comique à l'usage des gens sérieux*, on peut voir une gravure portant la légende suivante : « M. Carlier conduisant l'expédition de la rue Rumfort ». On y voit M. Carlier, qui était alors chef de la police, investir une mesure et ne trouver, au lieu des conspirateurs (monarchistes) recherchés, que deux pauvres chats.

49. La version de *L'Almanach* de 1850 est en effet illustrée d'images retraçant les événements de 1848, — car le diable est alors autant « canardier » qu'« imagier ».

50. *Le Diable rouge. Almanach cabalistique*, octobre 1840, « L'Évêque de mer », O.C., NPI I, p. 1275.

51. Il faut ajouter que Nerval a songé à publier *La Reine des poissons* à la suite immédiate de *Sylvie* alors qu'il cherchait à faire éditer à part sa nouvelle et à la faire illustrer par Maurice Sand. C'est ce qu'atteste la lettre du 5 novembre 1853 à M. Sand : « J'ajouterai au livre [*Sylvie*] un conte de veillée : *La Reine des poissons* que j'ai écrit dans *Le National* en rendant compte de *Gribouille*. » (O.C., NPI III, p. 821) Ce projet, qui ne vit pas le jour, aurait fait de *Sylvie* un livre illustré, un peu à la manière des contes littéraires pour enfants dont Nerval rend compte dans *Le National* du 29 décembre 1850 ; et réciproquement, il aurait fait de *La Reine des poissons*, plus qu'un conte de veillée, un conte symbolique, — à la manière de *Sylvie* et à la manière du *Märchen* romantique.

52. Ces trois contes ont été publiés au début de l'année 1851 dans une collection destinée aux enfants, chez Blanchard, et chacun d'entre eux est illustré.

53. *Le National*, 29 décembre 1850, O.C., NPI II, p. 1252.

54. *Ibid.*, p. 1258.

55. « Les Vieilles Ballades françaises », *La Sylphide*, 10 juillet 1842, O.C., NPI I, p. 754-761.

56. *Le National*, 29 décembre 1850, O.C., NPI II, p. 1252.

57. Par exemple : « À ce moment du conte, les vanniers écoutaient avec une grande attention, car, comme on sait, leur industrie se rapporte à la pêche par de grandes nasses d'osier [...]. » (O.C., NPI II, p. 1254)

58. Dans la *Légende de sœur Béatrix* (1837), Nodier souligne en effet la précarité du répertoire oral qu'il s'agit de recueillir : « Hâtons-nous d'écouter les délicieuses histoires du peuple avant qu'il les ait oubliées » (*Contes*, P.-G. Castex [éd.], Paris, Garnier, 1961, p. 784) ; de même Hugo, dans *Le Rhin* (1842), écrit : « Il faut pourtant ramasser cela dans la mémoire des peuples » (*Le Rhin*, lettre XXVII, dans *Œuvres complètes, Voyages*, E. Blewiler [éd.], Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1987, p. 285).

59. Voir J. Bony, « Nerval et le débat sur l'origine des contes », ouvr. cité, p. 253-266.
60. Sylvie, O.C., NPL III, p. 541, et O.C. XI, 2015, p. 174.
61. Dans la version du *National*, Nerval donne deux interprétations possibles de *La Reine des poissons* : une interprétation socio-historique, qui fait du combat de Tord-Chêne contre le Prince des forêts « une allusion à quelqu'une de ces usurpations si fréquentes au Moyen Âge, où un oncle dépouille un neveu de sa couronne et s'appuie sur les forces matérielles pour opprimer le pays » ; et une interprétation historico-mythique, qui fait de la révolte des éléments contre Tord-Chêne une traduction de « cette antique résistance issue des souvenirs du paganisme contre la destruction des arbres et des animaux » : « Là, comme dans les légendes des bords du Rhin, l'arbre est habité par un esprit, l'animal garde une âme prisonnière. Les bois sacrés de la Gaule font les derniers efforts contre cette destruction qui tarit les forces vives et fécondes de la terre, et qui, comme au Midi, crée des déserts de sable où existaient les ressources de l'avenir. » (O.C., NPL II, p. 1255)
62. *Ibid.*
63. Dans son introduction aux *Chants populaires de la Bretagne*, Théodore Hersart de La Villemarqué notait déjà : « Les poésies populaires de toutes les nations offrent des analogies frappantes [...] ». Quant à la *Morphologie du conte*, elle a fait l'objet d'une analyse structurale par Vladimir Propp en 1970.
64. Voir P. Bénichou, *Nerval et la chanson folklorique*, Paris, José Corti, 1970, p. 179, n. 5 ; et M. Olsen, « *La Reine des poissons*, conte populaire ou création poétique ? », *Revue romane* (Copenhague), n° 1, 1967, p. 224-231.
65. J. Bony, *Le Récit nervalien. Une recherche des formes*, Paris, José Corti, 1990, p. 95-136.
66. *Le National*, 29 décembre 1850, O.C., NPL II, p. 1254.
67. Voir Novalis, *Fragments*, traduit de l'allemand par M. Maeterlinck, Paris, José Corti, 1992, p. 208. Sur l'affinité du songe et du conte chez Herder, voir A. Béguin, *L'Âme romantique et le rêve* [1937], Paris, José Corti, 1991, p. 157.
68. *Voyage en Orient*, O.C., NPL II, p. 525.
69. *Promenades et souvenirs*, O.C., NPL III, p. 680.
70. L'épisode de Saturnin à la fin d'*Aurélia* illustre ce lien retrouvé de la parole, à un moment où ce lien semblait le plus improbable. Nerval ramène le pauvre malade à la vie en lui chantant... « d'anciennes chansons de village » (O.C., NPL III, p. 750 ; O.C. XIII, 2014, p. 122).
71. Sur la valeur du *Songe de Poliphile* dans l'œuvre de Nerval, voir J.-N. Illouz, « Nerval, poète renaissant », *Littérature*, n° 158, juin 2010, p. 5-19, — étude reprise dans l'introduction de G. de Nerval, *Œuvres complètes*, t. I, *Choix des poésies de Ronsard, Dubellay, Baïf, Belleau, Dubartas, Chassignet, Desportes, Régnier*, édition préfacée, établie et annotée par J.-N. Illouz et E. Buron, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque du XIX^e siècle », 2011.
72. Sur la « romantisation » de la *Vita nuova* de Dante dans *Aurélia* de Nerval, voir J.-N. Illouz, « «Un mille-pattes romantique» : *Aurélia* de Gérard de Nerval ou le Livre et la Vie », *Romantisme*, n° 161, 2013, p. 73-86, étude reprise dans l'introduction de G. de Nerval, *Aurélia*, t. XIII, édition préfacée, établie et annotée par J.-N. Illouz, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque du XIX^e siècle », 2013.
73. Les premières pages de l'étude consacrée à Jacques Cazotte sont une réflexion sur les valeurs du conte au siècle des Lumières. Nerval distingue deux sortes de conte : d'un côté les « contes charmants », purs jeux d'esprit, par lesquels Montesquieu, Diderot ou Voltaire allaient, sans s'en rendre compte, renverser la société d'ancien régime ; de l'autre les contes d'auteurs qui, comme Cazotte, se découvrent impliqués jusqu'à la folie dans leurs œuvres : « Mais le poète qui croit à sa fable, le narrateur qui croit à sa légende, l'inventeur qui prend au sérieux le rêve éclos de sa pensée, voilà ce qu'on ne s'attendait guère à rencontrer en plein XVIII^e siècle, à cette époque où les abbés poètes s'inspiraient de la mythologie, et où certains poètes laïques faisaient de la fable avec les mystères chrétiens. » (O.C., NPL II, p. 1075-1076 ; O.C. IX, 2015, p. 268)

74. Voir le portrait d'Apulée dans l'étude sur Jacques Cazotte : « Apulée, l'initié du culte d'Isis, l'illuminé païen, à moitié sceptique, à moitié crédule, cherchant sous les débris des mythologies qui s'écroulent les traces de superstitions antérieures ou persistantes, expliquant la fable par le symbole, et le prodige par une vague définition des forces occultes de la nature, puis, un instant après, se raillant lui-même de sa crédulité, ou jetant çà et là quelque trait ironique qui déconcerte le lecteur prêt à le prendre au sérieux [...]. » (*Les Illuminés*, O.C., NPl II, p. 1082-1083 ; O.C. IX, 2015, p. 277)

75. Préface aux *Filles du feu*, « À Alexandre Dumas », O.C., NPl III, p. 450 ; O.C. XI, 2015, p. 50.

76. *Promenades et souvenirs*, O.C., NPl III, p. 678.

77. Rappelons les premières lignes de l'étude de Walter Benjamin intitulée, précisément, *Le Conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov* : « Le conteur — si familier que nous soit ce nom — est loin de nous être entièrement présent dans son activité vivante. Il est à nos yeux déjà un phénomène lointain, et qui s'éloigne de plus en plus. » (W. Benjamin, *Œuvres*, III, traduit de l'allemand par M. Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000, p. 114.)

RÉSUMÉS

C'est comme un étonnant conteur que Nerval fut d'abord perçu par ses contemporains, érudit et fantaisiste à la fois, ironique autant que fascinant, capable en outre de changer en fable « mémorable » les révélations du songe ou les épreuves de la folie.

Le petit recueil de *Contes et facéties*, composé en 1852 mais reprenant des textes déjà plusieurs fois publiés auparavant, donne un échantillon de ce talent de conteur, en même temps qu'il décline quelques-unes des valeurs que peut revêtir le conte dans la pensée poétique de Nerval, — quand par exemple il condense les idées esthétiques d'une « camaraderie » romantique (*La Main enchantée*), quand il procède du *canard* journalistique tout en donnant libre cours à un certain fantastique ironique (*Le Monstre vert*), ou quand il imite la manière des contes folkloriques en puisant librement au fonds des légendes conservées dans les campagnes (*La Reine des poissons*).

Deux questions se dégagent alors : — celle de la *communauté* que refonderait la parole poétique quand Nerval réassume la figure archétypale du conteur, à un moment cependant où l'écrivain se voit rejeté dans une solitude plus grande et où l'expérience qu'il rapporte semble de moins en moins communicable ; — celle aussi de la *croissance* qu'appelle le conte, qui exemplifie à la fois les pouvoirs et les ambiguïtés de la littérature, quand celle-ci est confrontée à la désymbolisation du langage et au désenchantement du monde.

It is as an amazing storyteller that Nerval was perceived at first by his contemporaries, erudite and fanciful at the same time, ironic as much as fascinating, able to change in “memorable” tale the revelations of the dream or the events of the madness.

The small collection of *Contes et Facéties*, formed in 1852 with texts already several times published before, gives a sample of this talent of storyteller, at the same time as it declines some of the values that the tale in the poetic thought of Nerval can take on, — when for example it condenses aesthetic ideas of a romantic “camaraderie” (*La Main enchantée*), when it proceeds of the journalistic “canard” while giving free rein to a certain ironic fantasy (*Le Monstre vert*), or when it imitates the way of the folk tales by drawing freely from the fund of the legends preserved in countryside (*La Reine de poissons*).

Two questions appear then: — that of the community that would re-establish the poetic word

when Nerval reassumes the archetypal figure of the storyteller, at the moment however where the writer seems himself rejected in a bigger solitude and wherever the experience he brings back seems less and less communicable; — that also of the faith that needs the tale, which exemplifies at the same time the powers and the ambiguities of the literature, when the literature is confronted with the desymbolisation of the language and with the disillusionment of the world.

INDEX

Mots-clés : Gérard de Nerval, Contes et facéties, contes poétiques en prose, esthétique romantique, camaraderie, canard journalistique, fantastique, parole poétique, communauté, contes folkloriques, légendes, conte et croyance, crise des représentations, imaginaire, nostalgie

AUTEUR

JEAN-NICOLAS ILLOUZ

Université Paris 8