

« Temps, rythme, écriture : *Angélique*, texte expérimental », *Lieux littéraires : la revue*, n° 2, décembre 2000, « Création et rythmes littéraires au XIX<sup>ème</sup> siècle », pp. 115-134.

## Temps, rythme, écriture : *Angélique*, texte expérimental

Corinne SAMINADAYAR-PERRIN

« La maison Hachette me rit au nez avec ses locomotives ?? »  
Flaubert, *Correspondance*, 1862.

### RYTHMIQUES EXPÉRIMENTALES

« Un véritable essayiste » : telle est, pour Champfleury, l'originalité essentielle de Nerval écrivain — originalité que d'ailleurs Nerval revendique lui-même<sup>1</sup>. Essayiste, au sens fort : la dynamique de la création nervalienne consiste à expérimenter, à éprouver les genres et modes littéraires contemporains pour en déplacer les fron-

1. Champfleury, *Les Vignettes romantiques*, passage cité par D. Sangsue, *Le Récit excentrique*, José Corti, 1990, p. 156. Quant au narrateur des *Nuits d'octobre*, un affreux cauchemar le fait comparaître devant un tribunal « littéraire » dont les accusateurs (Nisard, Cousin, Guizot !...) reprennent la même expression : « Fantaisiste ! réaliste !! essayiste !!! » (Édition GF, 1990, p. 117).

tières et les enjeux. Or, cet « essayisme » obstiné, chez un écrivain qui fut avant tout un journaliste, s'avère « redevable en grande partie aux nouvelles conditions de production dictées à l'écrivain par la presse »<sup>2</sup>.

De manière exemplaire, le récit d'*Angélique* se présente comme un laboratoire d'écriture, un espace textuel expérimental où se confrontent et s'affrontent plusieurs rythmiques narratives. Cette œuvre inclassable relève des catégories génériques sur le mode de la participation plus que de l'appartenance : si on la qualifie de « nouvelle », c'est pour son insertion dans le recueil des *Filles du feu* plus qu'en raison de critères internes ; la progression du récit accumule les indices contradictoires qui suggèrent et effacent, dans un même mouvement, les frontières des genres. Une sorte d'hapax littéraire, donc, un champ libre, à tous les sens du terme, où Nerval s'interroge sur la notion de rythme comme origine d'une poétique nouvelle — on entendra par rythme d'une part les marques structurales, rhétoriques et thématiques renvoyant à la périodicité dont participe la littérature, au niveau de la production comme de la réception (la presse donc — chronique, feuilleton, choses vues... tous modes littéraires à l'œuvre dans *Angélique*), d'autre part l'esthétique (une dynamique plus qu'une forme) que produit, par un travail interne de l'écriture sur elle-même, cette conception du fait littéraire comme relevant d'une périodicité.

De par son statut textuel hybride, *Angélique* ouvre un espace particulièrement favorable à cette interrogation sur la définition de la littérature comme rythmique. La nouvelle constitue en effet l'adaptation (plus que la réécriture) d'un feuilleton paru dans *Le National* d'octobre à décembre 1850, longue divagation fantaisiste intitulée *Les Faux-Saulniers*. Autrement dit, l'œuvre relève d'une poétique du réemploi et de la contamination (Nerval joue sur l'un et l'autre), caractéristique de certaines formes littéraires nouvelles nées de l'expansion de la presse périodique. Il est remarquable que la ver-

2. D. Sangsue, *op. cit.*, p. 353.

sion parue dans les *Filles du Feu* revendique ouvertement cette esthétique contradictoire ; alors que *Les Faux-Saulniers* ne comportaient pas d'autres divisions que les limites des feuillets et quelques sous-titres clairsemés, Nerval procède pour *Angélique* à un redécoupage paradoxal : le récit se compose de douze lettres adressées énigmatiquement à M. L. D. (« Monsieur le Directeur »), cette répartition soulignant une dynamique feuilletonesque artificiellement recrée non sans entorse générique manifeste à l'esthétique de la nouvelle (qui ordinairement n'admet pas le récit épistolaire). Ce en quoi la narration s'affiche non comme conséquence, mais comme exhibition concertée d'une rythmique.

Exhibition, et interrogation — déjà sous-jacente dans le feuilleton-source des *Faux-Saulniers*, dont G. Malandain souligne la valeur de « charnière » (en 1850, rappelons-le, Nerval n'est encore qu'un journaliste, « brisé depuis quinze ans au style rapide des journaux »<sup>3</sup> ; la publication en volume du *Voyage en Orient* date de 1851 seulement) : « Ce texte original renouvelle de façon fondatrice l'inspiration antérieure. Son écriture est certes redevable aux récits de voyage que Nerval publiait régulièrement depuis 1840 et en premier lieu à la composition progressive du *Voyage en Orient* ; à ce goût aussi de la forme personnelle [...] ; à l'activité journalistique également. »<sup>4</sup> Or, cette superposition problématique de modes littéraires divers forme justement le sujet des *Faux-Saulniers* et d'*Angélique* : ayant promis au directeur du *National* une biographie de l'abbé de Bucquoy, le narrateur, contraint par l'amendement Riancey<sup>5</sup> à ne pas faire de

3. Nerval, *Les Faux Saulniers*, éditions Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1984, p. 61 (toutes les références à cette œuvre renverront désormais à cette édition).

4. G. Malandain, préface aux *Filles du Feu*, éditions Presses-Pocket, p. 8.

5. « À mon retour à Paris, 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 *feuilleton-roman*. » (« Angélique », *Les Filles du Feu*, édition GF,

« feuilleton-roman », se voit obligé, faute d'arriver à retrouver le livre censé lui servir de source historique, de devenir lui-même le héros du feuilleton prévu : le récit racontera donc les errances de l'écrivain à la recherche d'un introuvable ouvrage, et montrera le narrateur non pas en train d'écrire (selon la tradition du « récit excentrique »<sup>6</sup>), mais en train de ne pas pouvoir écrire. Autrement dit, la dynamique de l'œuvre ne relève pas d'une logique de type narratif, mais du pur fonctionnement d'une rythmique — le texte n'est pas soumis à la périodicité, il en est l'incarnation littéraire, sujet et objet de l'œuvre : c'est le métier (l'artisanat) du feuilletoniste, c'est l'acte même (circonstanciel, ô combien) de production du texte que le feuilleton donne à lire.

Texte autoréflexif, au plus haut degré : la tension générique inscrite dans la structure même du récit (feuilleton ou nouvelle ? écriture journalistique ou — ou quoi, d'ailleurs ? tout est là, au début des années 1850...) se trouve mise en abyme par le sujet même d'*Angélique*. Mise en abyme, et théorisée ; l'amendement Riancey soulève une question récurrente, confrontant la division traditionnelle des genres et les écritures modernes de la périodicité : qu'est-ce qu'un feuilleton-roman, quel est le sens littéraire de ces « deux mots bizarrement accouplés » (p. 85) ? Question théorique, qui relève aussi d'une pratique : à défaut d'une biographie de l'abbé de Bucquoy, le narrateur entreprend de raconter la vie d'Angélique de Longueval, d'après des Mémoires découverts aux Archives. Récit second, donc, qui à maints égards relève du feuilleton : un mini-roman historique tiré d'une confession quelque peu scandaleuse, les amours irrégulières et les errances aventureuses d'une belle aristocrate en fuite à travers toute l'Europe, on reconnaît là les ingrédients qui firent la fortune d'un Dumas — et de bien d'autres ; cette convergence thématique se retrouve dans les techniques narratives mises en œuvre —

1994 ; toutes les références à cette œuvre renverront désormais à cette édition).

6. Voir D. Sangsue, *op. cit.*

que Nerval en exhibe, à nu, le procédé, sans le faire jouer : on apprend qu'il y a peut-être deux abbés de Bucquoy, un vrai et un imposteur (p. 92-93), mais cette amorce ne déclenche aucune dynamique narrative<sup>11</sup>; la belle Angélique se trouve elle aussi victime d'une intrigante, mais le récit néglige le bourgeonnement d'histoires enlacées qui caractérise le feuilleton pour isoler l'épisode et le neutraliser : « Pendant l'absence d'Angélique de Longueval il y eut une demoiselle en Picardie qui voulut usurper sa place, et se donna pour elle. — Elle eut même la hardiesse de se présenter à Mme de Haraucourt, mère d'Angélique, laquelle dit qu'elle n'était pas sa fille. Elle racontait tant de choses, que plusieurs de ses parents finirent par la prendre pour ce qu'elle se donnait... » (p. 141). Scénario digne du *Retour de Martin Guerre*, donc, mais ouvertement désamorcé — ce qui souligne efficacement, en creux, l'importance d'une rythmique et d'un ordre narratifs qui, plus que le contenu, constituent l'écriture du feuilleton.

Cette importance primordiale du rythme s'affirme d'autant plus nettement que l'histoire d'Angélique sait admirablement, à l'inverse, exploiter d'autres motifs relevant du lieu commun : lettres d'amour interceptées (p. 107), judicieusement détruites (p. 119) ou habilement transmises (p. 120) malgré les manœuvres d'adversaires retors et dangereux ; travestissement qui fait d'Angélique un jeune homme voyageant avec son « cousin » ; hasards malencontreux et doigt de Dieu nouant et dénouant les situations (la mère d'Angélique ferme à clé le coffre à argenterie au moment même où sa fille veut s'emparer de la vaisselle précieuse pour fuir avec son amant)... Le tout emporté par la cavalcade effrénée qui caractérise « la logique du

11. À la fin d'un feuilleton, le texte des *Faux-Saulniers* insistait plus lourdement encore : « On m'écrit aujourd'hui d'une bibliothèque publique de Paris qu'il a existé deux abbés de Bucquoy, — un vrai et un faux [...] Nous tenterons plus tard de démasquer l'intrigant qui se serait substitué au comte de Bucquoy, généralissime des armées d'Autriche dans la guerre de Bohême. » (p. 66).

marché (donc du roman « populaire »), qui n'accepte pas les mots et les gestes inutiles au regard de l'intrigue. »<sup>12</sup>

Rythme emporté, mais savamment maîtrisé : Nerval n'hésite pas à recourir à ce qui fait la force du roman-feuilleton, la coupe. Très nombreuses dans *Les Faux-Saulniers*, elles obéissent aux traditions du genre et figurent toujours à la fin d'une livraison<sup>13</sup>; l'histoire d'Angélique n'en comporte plus qu'une, mais, soulignée à gros traits, elle engage toute une réflexion sur la spécificité de cette rythmique de l'interruption :

[Le père d'Angélique] se fit suivre de La Corbinière, — ainsi que d'un fils, d'un palefrenier et de deux laquais, et se trouvant au milieu de la forêt de Compiègne, il s'approcha tout à coup de l'amoureux, lui tira par surprise l'épée du baudrier, et, lui mettant le pistolet sur la gorge, dit au laquais : « Ôtez les éperons à ce traître, et vous en allez un peu devant... »

#### INTERRUPTION

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, suspendent la narration à l'endroit le plus intéressant, afin que la foule revienne le lendemain au même café. (p. 112).

Dénégation ironique, que contredisent le « blanc » et l'intertitre — procédés typographiques d'autant plus agressifs que, cette fois,

12. A. Vaillant, « *Ire et ambire : la marche et l'écriture* », *Corps en mouvement*, Presses de l'Université de Saint-Étienne, 1996, p. 61. Cet emballement du récit est caractéristique de l'écriture de Dumas feuilletoniste (on sait que Nerval écrivit une partie de son œuvre en collaboration avec Dumas).
13. « [Nerval] laisse en effet Le Pileur et Basse-Maison face à face : « Le Pileur mit l'épée à la main ; Basse-Maison en fit autant... », La Corbinière avec un pistolet sur la gorge, Angélique attendant dans l'anxiété l'instant de fuir avec son amant et l'abbé de Bucquoy soumis à la poire d'angoisse. » (J. Bony, Notice des *Faux-Saulniers*, p. 1320).

dramatisation, séquences topiques, art de l'interruption... Un récit à épisodes enchâssé dans un autre, non sans effets de symétrie et (on le verra) d'opposition : ce jeu d'une structure « à tiroirs »<sup>7</sup>, où chaque personnage incarne « un programme narratif en puissance », où s'affiche une esthétique et une tactique du « décousu », fait du texte d'*Angélique*, pris dans sa globalité, un vaste espace de réflexion sur la littérature comprise non comme représentation, mais comme rythmique. Un détail souligne l'importance de cette définition nouvelle : alors que l'amendement Riancey parle de « roman-feuilleton », Nerval inverse les termes en « feuilleton-roman » — déplacement révélateur<sup>8</sup>, fait passer l'accent de la problématique générique (la seule explicitement invoquée dans l'œuvre) à la question fondamentale du rythme.

#### FEUILLETONS

Un roman-feuilleton, l'histoire d'Angélique ? Un « roman historique à la Dumas », la vie de l'abbé de Bucquoy ? Nerval s'en défend — bien sûr, amendement Riancey oblige ; mais l'écriture négative qui évide le récit de son contenu narratif, ou l'érode à l'extrême (allant jusqu'à la citation pure et simple du manuscrit-source, des catalogues de bibliothèques...) exhibe du même mouvement la dynamique du feuilleton compris comme mécanique et comme rythmique. La « mise en scène » qui préside à l'insertion de ces « récits

7. L'enchâssement est l'une des caractéristiques de l'écriture « populaire » — et feuilletonesque : « ... Un récit à tiroirs, susceptible d'être allongé sans fin [...] Chaque comparse apparaît comme un programme narratif en puissance. Bien plus, dans ses données initiales mêmes la fiction se présente comme réservoir d'histoires, que l'on développe selon les besoins. » (J. C. Vareille, *L'Homme masqué, le détective et le justicier*, PUL, 1969, p. 77).

8. La modification est peut-être due, également, au souvenir de la célèbre analyse de Nettement parue en 1845-46 : *Études critiques sur le feuilleton-roman*.

sous rature » détourne sans vergogne les « techniques d'accroche » dont la presse use et abuse. S'agit-il de la belle Angélique de Longueval ? Dans la plus pure tradition des annonces journalistiques, le narrateur brandit triomphalement (comme souvent Dumas) le manuscrit qui lui sert de source, et qui laisse attendre force aventures galantes et piquantes : « C'est un manuscrit d'environ cent pages, au papier jauni, à l'encre déteinte, dont les feuilles sont réunies avec des faveurs d'un rose passé »<sup>9</sup> (p. 104) ; soulignons le fait que cet attrayant manuscrit ne figurait pas dans la version des *Faux-Saulniers* parue dans *Le National*<sup>10</sup> — il y a bien, chez Nerval, une volonté assumée de « faire jouer » à faux, dans l'espace d'un volume, les modes discursifs propres à la presse. La même écriture de gesticulation et de parade cherche à allécher le lecteur qui attend l'autre histoire, celle de l'abbé de Bucquoy : « Je puis encore vous donner un avant-goût de l'intérêt de cette histoire [...] À l'exemple des fakirs et des derviches, il parcourait le monde, pensant donner des exemples d'humilité et d'austérité. Il se faisait appeler le Mort, et tint même à Rouen, sous ce nom, une école gratuite. / Je m'arrête de peur de déflorer le sujet » (p. 151).

Masques et déguisements, morts ressuscités, tout le matériau du feuilleton est déjà là, en pointillé — avec d'autant plus d'évidence

9. Le narrateur revient à plusieurs reprises sur l'attrait trouble qu'exerce « ce cahier jauni, entièrement écrit de la main [d'Angélique], qui est peut-être plus hardi, étant d'une fille de grande maison, — que les *Confessions* mêmes de Rousseau » (p. 106). Sur les « techniques d'accroche » propres aux romans historiques, voir C. Duchet, « L'Illusion historique : l'enseignement des préfaces, 1815-1832 », *RHLF*, n°s 2-3, mai-juin 1875, pp. 245-268.

10. Dans la version du *National*, point de manuscrit séducteur, joignant à la curiosité pour l'inédit le mystère d'amours irrégulières, que symbolise le ruban « d'un rose passé » ; le journaliste annonce simplement : « Les Archives possèdent sur cette famille une histoire charmante d'amour que je puis vous adresser sans crainte, — puisqu'elle est complètement historique » (*Les Faux-Saulniers*, p. 39).

l'interruption n'intervient pas à la fin d'une lettre-livraison... *Private joke*, aussi : si l'on se réfère au passage du *Voyage en Orient* où Nerval évoque la technique narrative des conteurs professionnels, on constate (jeu de tourniquet) que le narrateur renvoie explicitement... à l'écriture journalistique du feuilleton : « [Le peuple] est trop pauvre, répondit le cheikh, et d'ailleurs son ignorance est devenue telle qu'il n'apprécie plus que les romans délayés sans art et sans souci de la pureté du style. Il suffit d'amuser les habitués d'un café par des aventures sanglantes et graveleuses. Puis, à l'endroit le plus intéressant, le narrateur s'arrête, et dit qu'il ne continuera pas l'histoire qu'on ne lui ait donné telle somme ; mais il rejette toujours le dénouement au lendemain, et cela dure des semaines entières. / — Eh mais ! lui dis-je, tout cela est comme chez nous ! »

Sur le double registre du pastiche et de la parodie<sup>14</sup>, Nerval fait donc de l'histoire d'Angélique, et de la non-histoire de l'abbé, des espaces textuels hors-normes, où s'exhibent les procédés qui font du feuilleton une rythmique auto-génératrice de récit. Au niveau de la réception, le lecteur contemporain ne devait guère s'étonner de voir cette analyse auto-réflexive se développer non dans un roman-feuilleton, mais dans un genre de narration « mixte » reproduisant des passages entiers d'un manuscrit authentique : rappelons que le roman feuilleton est né d'une hybridation des chroniques historiques à la mode dans les années 1836-1837<sup>15</sup> — et lorsque Dumas, dans ses

14. Parodie au demeurant plus appuyée encore dans *Les Faux-Saulniers* : « Sont parodiques les commentaires portés par le narrateur sur son récit : là où le romancier populaire multiplie les annonces et rappels, souligne les coïncidences et participe à l'émotion de son lecteur par des exclamations pathétiques, Nerval ne craint pas d'écrire : « Nous n'avons pas donné tous les détails de l'évasion de l'abbé de Bucquoy de Fort-L'Évêque, de peur d'interrompre le principal récit », comme s'il s'était privé auparavant de l'interrompre ou de suspendre la publication, suivant en cela aussi une tradition du genre. » (J. Bony, p. 1320).
15. Sur ce point, voir Y. Knibiehler et R. Ripoll, « Les premiers pas du roman-feuilleton : chronique historique, nouvelle, roman », *Europe*, 542, « Le roman feuilleton », juin 1974, p. 7-19.

*Mémoires*, se vante d'avoir inventé le roman-feuilleton avec *La Comtesse de Salisbury*, il désigne en fait une chronique historique rebaptisée d'un titre « romanesque » pour la publication en volume, mais initialement intitulée *Règnes de Philippe IV de France et d'Édouard III d'Angleterre*<sup>16</sup>. Pour s'interroger sur le fonctionnement de la rythmique feuilletonesque, Nerval revient donc à l'origine de cette forme d'écriture et en tire une épure expérimentale.

#### L'ÉCRITURE JOURNALISTIQUE EN QUESTION(S)

Texte expérimental, aussi, que le récit-discours étrange, composite, monstrueux qui enchâsse les histoires d'Angélique et de l'abbé. D'emblée s'imposent des parallélismes significatifs entre les deux niveaux de récit. La rythmique épistolaire élaborée pour la parution de la nouvelle en volume (avec un jeu de dates très concerté) restitue l'effet de la livraison quotidienne propre à l'écriture journalistique ; par ailleurs, l'inscription dans le texte même de la situation d'échange dont dépend la dynamique quotidienne de l'écriture<sup>17</sup> constitue un procédé cher au roman-feuilleton<sup>18</sup>. Les analogies de structure ne manquent pas : « Conformité donc, sur le plan d'une certaine « grammaire » du récit, de l'histoire d'Angélique et du récit du narrateur,

16. Chronique parue dans *La Presse* en juillet 1836.

17. Ainsi de l'adresse directe au directeur du *National*, affichée dès la première « lettre » et reprise ensuite par diverses formules explicites (p. 166 : « Je me trouve en mesure de continuer mon travail. / Votre, etc. ») ; ainsi de l'insertion dans la nouvelle de lettres supposées de lecteurs (p. 144 — intertitre : CORRESPONDANCE).

18. « Ce que restitue le roman-feuilleton, c'est le cycle court des littératures orales, dans lequel le créateur et le public communiquent immédiatement et réagissent en s'adaptant continûment l'un à l'autre [...] L'œuvre de la littérature orale et le roman-feuilleton n'ont de sens que dans le dialogue, dans la confrontation incessante entre le producteur et le consommateur. » (J. Molino, « A. Dumas et le roman mythique », *L'Arc*, n° 71, 1978).

l'un et l'autre soumis au principe épisodique du "Et puis..." »<sup>19</sup> En guise de fil directeur, Nerval recourt au schéma narratif le plus simple et le plus efficace pour déclencher une dynamique narrative de ce type : la quête — incessamment évoquée sous la double image de la chasse et de l'enquête : « 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 rigoureuse » (p. 90). Clin d'œil au roman feuilleton : le narrateur s'arrête à l'hôtel de la Cloche, « célébré par Alexandre Dumas » (p. 104), qui le mentionne en effet dans *Vingt ans après* et *Le Comte de Monte-Cristo*.

Mais cette rythmique empruntée au roman-feuilleton se trouve, dans le corps du texte, curieusement parasitée par d'autres modes d'écriture eux aussi spécifiques à la presse, et important avec eux d'autres modes de scansion. L'enquête valoisienne prend ainsi de fausses allures de récits de voyage, autre forme feuilletonesque alors en vogue, avec ses scènes d'auberge à la Dumas (p. 162-163 ; rappelons que Nerval a souvent voyagé avec Dumas), ses incidents de parcours comme l'arrestation à Senlis, qui permet d'ailleurs une allusion ludique au *Voyage en Orient* : « J'ai vu de près — à l'étranger — des rois, des pachas et même des padishas... » (p. 114), sa désinvolture enfin, qui rompt avec le sérieux des guides touristiques — le monument « à voir », loin de stopper la marche de l'écriture, sert de relance : « La cathédrale de Senlis ; l'église Saint-Pierre, qui sert aujourd'hui de caserne aux cuirassiers ; le château de Henri IV, adossé aux vieilles fortifications de la ville ; les cloîtres byzantins de Charles le Gros et de ses successeurs, n'ont rien qui doive nous arrêter » (p. 149)<sup>20</sup>.

19. R. Chambers, *Mélancolie et opposition*, José Corti, 1986, p. 107.

20. Là encore, cette désinvolture pleine de gaieté est un trait du « feuilleton de voyage » tel que l'inaugure Alexandre Dumas avec ses *Impressions de voyage* parues dans la *Revue des Deux mondes*, février-novembre 1833.

Récit de voyage donc, qui obéit à son rythme propre, celui de la marche ; mais ce mouvement même se trouve brisé, émiétté et parfois immobilisé par l'interférence d'un certain nombre de « formes brèves » empruntées elles aussi à l'écriture de la presse. Une séquence comme « Le Canari » renvoie à un mode littéraire qui triomphe alors dans les colonnes des journaux : « Le tableau parisien, qui deviendra au XIX<sup>e</sup> siècle ce qu'on pourrait appeler avec Lanson une « forme fixe de la prose », lieu textuel privilégié de mise en scène des « détails », peut servir aussi bien à désigner un texte de description-exposition général [...] qu'un très bref poème, ou qu'un petit texte à intentions moralisantes [...], aussi bien un texte versifié qu'un texte en prose (« chose vue », carnet de flânerie, « impression ») »<sup>21</sup>. Contrairement à la dynamique épisodique du feuilleton, qui fonctionne sur le déséquilibre et la fuite en avant, « Le Canari » impose une lecture autre, marquée par la stratégie typographique du cadrage (notons au passage qu'*Angélique* dans son ensemble joue à merveille des potentialités typographiques révolutionnaires qu'offre le support-journal<sup>22</sup>) : cet effet de cadrage fait de la séquence un poème en prose avant l'heure, en suscitant une appréhension ressentie comme spécifiquement poétique<sup>23</sup>. Cette forte autonomie et cette absence de dynamique linéaire

21. P. Hamon, *Expositions*, José Corti, 1989. On songe aux succès de Lucien de Rubempré en la matière : « Lucien leur lut alors un de ces délicieux articles qui firent la fortune de ce petit journal, et où en deux colonnes il peignait un des menus détails de la vie parisienne, une figure, un type, un événement normal, ou quelques singularités. Cet échantillon, intitulé *Les Passants de Paris*, était écrit dans cette manière neuve et originale où la pensée résultait du choc des mots. » (Balzac, *Illusions perdues*, édition Livre de Poche, 1983, p. 311).

22. Nerval s'est toujours intéressé à l'imprimerie et à la typographie dans leur aspect le plus concret — cet intérêt, lié à l'essor de la presse périodique, préfigure les réflexions d'un Vallès ou d'un Mallarmé.

23. « [Le lecteur] rationalise comme typique de la poésie ce phénomène d'un texte clos, nettement circonscrit et marqué de traits formels nécessairement perçus » (M. Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, Seuil, 1983, p. 147).

se trouvent mises en valeur par le rapport de tension et d'opposition qu'elles entretiennent avec d'autres « formes brèves » journalistiques qui apparaissent çà et là : mini-« scène historique » avec l'affaire Le Pileur, mini-« nouvelle à la main » fantastique avec « La Sonnette enchantée »...

La trame feuilletonesque, linéaire, dynamique et orientée voit ainsi ses rythmiques d'écriture perturbées par l'intrusion d'autres formes et d'autres rythmes, lesquels dressent une sorte de mosaïque de toutes les démarches (ou cavalcades, ou flâneries) littéraires que permet l'espace de la presse. La valeur auto-réflexive de la nouvelle réside dans la tension perpétuelle qu'instaurent les cassures et les confrontations génériques et rythmiques.

#### LA MARCHÉ DE L'ÉCRITURE

Tensions, confrontations, mais aussi (surtout) subversion. Certes, la dynamique narrative s'enclenche sur un motif de course-poursuite : par une métonymie significative, l'abbé de Bucquoy lui-même se substitue au livre qui le met en scène, si bien que la recherche bibliographique se transforme en chasse à l'homme, où le héros-narrateur parcourt le Valois sur les traces d'un insaisissable fugitif — redoublant, au niveau du récit-cadre, l'intrigue du livre introuvable, qui raconte les évasions dudit abbé. Rien que de très attendu, dira-t-on, pour un feuilleton. Mais...

Mais ce rythme de la poursuite-cavalcade (rythme Dumas) tend curieusement à s'apaiser, à se métamorphoser en même temps que se multiplient les allusions à la recherche comme chasse et à l'écriture

---

L'émergence du poème en prose dans la première partie du siècle tire parti de cet impact typographique : « Ces effets de cadrage sont aussi marquants sur le plan visuel. Les premiers poèmes en prose jouent en effet de leur spatialisation textuelle » (N. Vincent-Munnia, *Les premiers poèmes en prose : généalogie d'un genre*, Champion, 1998, « Romantisme et modernités », n° 1).

comme course. « Ce qui ne sont pas chasseurs ne comprennent point assez la beauté des paysages d'automne » (p. 115) : glissement symbolique, qui passe de la chasse-poursuite (nombreux sont les chasseurs que croise d'ailleurs le narrateur sur les routes du Valois, dans les auberges... dont justement la très feuilletonesque auberge de la Cloche !) à la marche contemplative. Cette mutation a de fortes implications sur le rythme du récit, et des conséquences littéraires considérables : la marche (et ses variantes) est une métaphore « topique » pour désigner l'écriture, tout particulièrement au XIX<sup>e</sup> siècle ; d'autre part, Nerval a laissé l'image d'une création littéraire essentiellement « déambulatoire » : « Il travaillait en marchant et de temps en temps s'arrêtait brusquement, cherchant dans une de ses poches profondes un petit papier de cahier cousu, y écrivait une pensée, une phrase, un mot, un rappel, un signe intelligible seulement pour lui, et refermant le cahier reprenait sa course de plus belle. [...] Il allait, venait, faisait de brusques zigzags aux angles imprévus... »<sup>24</sup>

Paradoxe, donc : la marche de l'écriture vient ralentir et subvertir la course du feuilleton (course aux deux sens du terme : il faut rendre sa copie au directeur du *National* « avec une exactitude toute militaire », et arriver à retrouver le plus vite possible le livre promis). Au niveau du récit, cette opposition se trouve thématifiée par l'éloge du rythme propre à la marche, et la condamnation implicite de ce qui symbolise les rythmes nouveaux de la modernité : le train, le Valois devenant l'espace exemplaire qui juxtapose ces deux rythmiques<sup>25</sup>. Dès les premières pages du *Voyage en Orient*, Nerval se définit comme « 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 » ; quant au narrateur-journaliste du *National*, il se

---

24. Théophile Gautier, *Histoire du romantisme*, cité par Sangsue D., *op. cit.*, p. 389.

25. Sur cette double rythmique caractéristique du XIX<sup>e</sup> siècle, voir C. Studeny, *L'Invention de la vitesse, France, XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des histoires », 1995.

refuse d'emblée à parcourir le Valois autrement qu'à pied : « Cela m'a donné l'idée de revenir à Paris par Ermenonville, — ce qui est la route la plus courte comme distance et la plus longue comme temps, bien que le chemin de fer fasse un coude énorme pour atteindre Compiègne. / On ne peut parvenir à Ermenonville, ni s'en éloigner, sans faire au moins trois lieues à pied » (p. 105)<sup>26</sup>.

Rien d'innocent dans ce choix du train comme allégorie privilégiée d'une rythmique nouvelle. De la verve pamphlétaire de Musset dans les *Poésies nouvelles* (1840) au lyrisme de Vigny dans *La Maison du Berger* (1842), le chemin de fer s'impose très tôt, en littérature, comme l'image du rapport nouveau que la modernité instaure entre le sujet, le temps et l'espace<sup>27</sup>. Révolution technique certes, mais surtout révolution culturelle<sup>28</sup>, le train offrant une (autre) métaphore privilégiée pour désigner l'écriture. Ce n'est pas un hasard si la maison Hachette, créatrice de la « Bibliothèque des chemins de fer », prend pour sigle une locomotive ; en attendant la fascination de Zola pour le train (la Lison, du verbe « lire » bien sûr), Hugo fait de la presse l'« immense et sainte locomotive du progrès ».

Aussi le refus du train renvoie-t-il, dans l'écriture nervalienne, à la condamnation d'une esthétique de la consommation qui est celle de Frédéric Moreau, l'homme des trains et des bateaux à vapeur<sup>29</sup> :

- 
26. Il n'est pas innocent que le train fasse un détour justement pour atteindre Compiègne, résidence impériale : la modernité, qui impose ses rythmes nouveaux de vie et d'écriture, a partie liée avec le pouvoir politique. De ce point de vue, les tensions rythmiques qui traversent *Angélique* ont un sens oppositionnel qu'ont bien étudié R. Chambers et G. Malandain.
27. La littérature enregistre rarement cette révolution avec autant de sérénité que Murger qui, dans ses *Scènes de la vie de bohème* (parues dans entre 1845 et 1849), montre volontiers ses jeunes héros gagnant en train les joies de la campagne.
28. Mallarmé intitule « Les théâtres et les gares » l'une des rubriques de son journal *La Dernière mode* (première livraison en 1874) : parallélisme lourd de sens...
29. Voir J. Bem, *Clefs pour L'Éducation sentimentale*, G. Narr / J. M. Place, 1981, pp. 43-45.

« À l'époque du bateau à vapeur, du train, du télégraphe et de la photographie, lorsque le temps et l'espace sont en somme surmontés, la chasse au bonheur semble ne plus réclamer aucune énergie notable : le bonheur vient au-devant de l'usager ou bien celui-ci s'y laisse conduire en touriste »<sup>30</sup>. Le rythme de la marche suppose un autre rapport au monde et à l'écriture (au monde comme objet d'écriture et comme texte à parcourir, aussi) : « Le but du voyage est désormais, pourrait-on dire, le voyage lui-même, qui permet d'entrer en contact avec — d'épouser la courbe de — la réalité. Réalité vivante, à portée de main ; réalité complète et qui comble parce que, tout en étant concrète, elle exalte les puissances de l'imaginaire et du rêve, elle se fait sans résistance objet d'écriture »<sup>31</sup>. Alors que le rythme haletant du feuilleton s'accordait avec les modes d'écriture journalistiques propres à la modernité, le rythme de la marche ouvre, lui, un espace (thématique et littéraire) qu'on pourrait dire archaïque. Rien de plus médiéval (on songe à Chrétien de Troyes) que « le désert » initiatique d'Ermenonville, et les « jeunes filles fallacieuses » qui égarent le narrateur et son ami sont visiblement les cousines des « pucelles malicieuses » des romans de chevalerie (il s'agit justement de laveuses travaillant « devant le château », p. 160) ; c'est finalement un bûcheron très Moyen Âge qui renseigne le journaliste errant<sup>32</sup>... Bref, la marche ouvre un espace textuel où l'espace se mesure en « lieues » — dût-on par là contrevenir à la loi de 1837 sur le système métrique, loi

- 
30. D. Oehler, *Le Spleen contre l'oubli : Juin 1848*, Payot, « Critique de la politique », 1996, p. 362. On peut aussi se référer à l'opposition qu'établit Hamon entre le flâneur-déambulateur actif, qui a gardé quelque chose de l'antiquaire romantique, et le badaud, pur consommateur passif d'un monde conçu comme exposition (*op. cit.*, p. 159).
31. G. Malandain, *Nerval ou l'incendie du théâtre*, José Corti, 1986, p. 82.
32. Il est révélateur que Nerval, en réécrivant *Les Faux-Saulniers* pour *Les Filles du Feu*, ait supprimé de cette séquence tous les personnages et détails « modernes » (le cigare offert au bûcheron, un régisseur accompagné d'un architecte et d'un paysan...), afin d'assurer une unité thématique qui réponde à l'unité rythmique que forme la séquence.

refuse d'emblée à parcourir le Valois autrement qu'à pied : « Cela m'a donné l'idée de revenir à Paris par Ermenonville, — ce qui est la route la plus courte comme distance et la plus longue comme temps, bien que le chemin de fer fasse un coude énorme pour atteindre Compiègne. / On ne peut parvenir à Ermenonville, ni s'en éloigner, sans faire au moins trois lieues à pied » (p. 105)<sup>26</sup>.

Rien d'innocent dans ce choix du train comme allégorie privilégiée d'une rythmique nouvelle. De la verve pamphlétaire de Musset dans les *Poésies nouvelles* (1840) au lyrisme de Vigny dans *La Maison du Berger* (1842), le chemin de fer s'impose très tôt, en littérature, comme l'image du rapport nouveau que la modernité instaure entre le sujet, le temps et l'espace<sup>27</sup>. Révolution technique certes, mais surtout révolution culturelle<sup>28</sup>, le train offrant une (autre) métaphore privilégiée pour désigner l'écriture. Ce n'est pas un hasard si la maison Hachette, créatrice de la « Bibliothèque des chemins de fer », prend pour sigle une locomotive ; en attendant la fascination de Zola pour le train (la Lison, du verbe « lire » bien sûr), Hugo fait de la presse l'« immense et sainte locomotive du progrès ».

Aussi le refus du train renvoie-t-il, dans l'écriture nervalienne, à la condamnation d'une esthétique de la consommation qui est celle de Frédéric Moreau, l'homme des trains et des bateaux à vapeur<sup>29</sup> :

26. Il n'est pas innocent que le train fasse un détour justement pour atteindre Compiègne, résidence impériale : la modernité, qui impose ses rythmes nouveaux de vie et d'écriture, a partie liée avec le pouvoir politique. De ce point de vue, les tensions rythmiques qui traversent *Angélique* ont un sens oppositionnel qu'ont bien étudié R. Chambers et G. Malandain.
27. La littérature enregistre rarement cette révolution avec autant de sérénité que Murger qui, dans ses *Scènes de la vie de bohème* (parues dans entre 1845 et 1849), montre volontiers ses jeunes héros gagnant en train les joies de la campagne.
28. Mallarmé intitule « Les théâtres et les gares » l'une des rubriques de son journal *La Dernière mode* (première livraison en 1874) : parallélisme lourd de sens...
29. Voir J. Bem, *Clefs pour L'Éducation sentimentale*, G. Narr / J. M. Place, 1981, pp. 43-45.

« À l'époque du bateau à vapeur, du train, du télégraphe et de la photographie, lorsque le temps et l'espace sont en somme surmontés, la chasse au bonheur semble ne plus réclamer aucune énergie notable : le bonheur vient au-devant de l'usager ou bien celui-ci s'y laisse conduire en touriste »<sup>30</sup>. Le rythme de la marche suppose un autre rapport au monde et à l'écriture (au monde comme objet d'écriture et comme texte à parcourir, aussi) : « Le but du voyage est désormais, pourrait-on dire, le voyage lui-même, qui permet d'entrer en contact avec — d'épouser la courbe de — la réalité. Réalité vivante, à portée de main ; réalité complète et qui comble parce que, tout en étant concrète, elle exalte les puissances de l'imaginaire et du rêve, elle se fait sans résistance objet d'écriture »<sup>31</sup>. Alors que le rythme haletant du feuilleton s'accordait avec les modes d'écriture journalistiques propres à la modernité, le rythme de la marche ouvre, lui, un espace (thématique et littéraire) qu'on pourrait dire archaïque. Rien de plus médiéval (on songe à Chrétien de Troyes) que « le désert » initiatique d'Ermenonville, et les « jeunes filles fallacieuses » qui égarent le narrateur et son ami sont visiblement les cousines des « pucelles malicieuses » des romans de chevalerie (il s'agit justement de laveuses travaillant « devant le château », p. 160) ; c'est finalement un bûcheron très Moyen Âge qui renseigne le journaliste errant<sup>32</sup>... Bref, la marche ouvre un espace textuel où l'espace se mesure en « lieues » — dût-on par là contrevenir à la loi de 1837 sur le système métrique, loi

30. D. Oehler, *Le Spleen contre l'oubli : Juin 1848*, Payot, « Critique de la politique », 1996, p. 362. On peut aussi se référer à l'opposition qu'établit Hamon entre le flâneur-déambulateur actif, qui a gardé quelque chose de l'antiquaire romantique, et le badaud, pur consommateur passif d'un monde conçu comme exposition (*op. cit.*, p. 159).
31. G. Malandain, *Nerval ou l'incendie du théâtre*, José Corti, 1986, p. 82.
32. Il est révélateur que Nerval, en réécrivant *Les Faux-Saulniers* pour *Les Filles du Feu*, ait supprimé de cette séquence tous les personnages et détails « modernes » (le cigare offert au bûcheron, un régisseur accompagné d'un architecte et d'un paysan...), afin d'assurer une unité thématique qui réponde à l'unité rythmique que forme la séquence.

rappelée dans *Les Faux-Saulniers* comme dans *Angélique*. Le Valois — et la nouvelle qui lui est consacrée — dessine le territoire-frontière entre les rythmiques de la modernité et un rapport autre, désentravé, au temps et aux êtres — d'où le face-à-face symbolique qui sert de clausule au périple nervalien : « J'ai gagné Château-Thierry, où l'on aime à saluer la statue rêveuse du bon La Fontaine, placée au bord de la Marne et en vue du chemin de fer de Strasbourg » (p. 170).

Au seuil des chefs-d'œuvre de la maturité qui feront de Nerval un écrivain au sens plein du terme — tel est du moins le jugement de l'histoire littéraire, dont nous sommes encore largement tributaires — Nerval journaliste « bricole » *Angélique*, un texte étonnant, une œuvre authentiquement expérimentale où se trouvent mis à l'épreuve le fonctionnement narratif, esthétique, idéologique des rythmes nouveaux d'écriture qu'induit la modernité.

S'affichant d'emblée comme une œuvre sous rature, un récit « évidé », un feuilleton en creux, la nouvelle fait jouer, à nu, les nouvelles dynamiques d'écriture qui s'élaborent par et dans la presse — exhibant là puissance authentiquement créatrice propre à cette conception nouvelle de l'écriture comme rythmique. Par son regard résolument original, Nerval déplace et dépasse l'opposition que le champ littéraire en formation établit, dès les années 1840, entre la « littérature industrielle » des journaux et l'art véritable.

Mais la tension qui s'instaure entre la course du feuilleton et la marche de l'écriture (celle du « cycle valoisien » de la maturité, dont *Les Faux-Saulniers* constituent la matrice) a également des implications majeures quant à la définition même de l'acte d'écriture : « Choisir la marche comme modèle pour la littérature a de fortes implications formelles. On l'a dit, la marche favorise la perception au détriment de l'action ; sur le plan discursif, elle relève d'une logique de l'énonciation plutôt que de l'énoncé, donc de la parole poétique plus que des structures fictionnelles. »<sup>33</sup> L'instabilité des rythmiques nar-

33. A. Vaillant, *op. cit.*, p. 61.

atives nervaliennes, où les formes littéraires constituées se trouvent entraînées en une perpétuelle dérive, où la dynamique orientée propre au récit est toujours au bord de se dissoudre, dessine l'idéal d'une littérature qui trouverait dans le seul geste de l'écriture son parfait accomplissement — idéal dont la marche représente la parfaite allégorie.

Les chemins de traverse, donc, plutôt que la ligne droite — la dimension idéologique et politique de ce refus est explicite dans *Angélique*. Rien de naïf, pourtant, dans cet idéal oppositionnel. Si la nouvelle souligne sans concessions les contraintes d'une écriture soumise « à la pratique journalistique quotidienne, symptomatique de la relation de la parole à l'argent en régime capitaliste »<sup>34</sup>, ce sont paradoxalement ces contraintes qui permettent l'élaboration d'une réflexion sur la définition de l'écriture comme rythme, et ouvrent à l'écrivain les espaces intérieurs du Valois. La déambulation se veut résolument en marge de la modernité, dans le temps immobile et cyclique d'une province symboliquement préservée par le chemin de fer ; mais la marche nervalienne s'inscrit malgré tout dans un univers où triomphe l'épigraphe du quotidien, du périodique, du daté — si le monde s'écrit, c'est désormais sur affiche : « J'ai vu, en me promenant, sur une affiche bleue, une représentation de Charles VII annoncée, — par Beauvallet et mademoiselle Rimblot » (p. 133).

Un drame historique de Dumas créé en 1831, joué après l'échec de 1848, dans un Valois tout imprégné des souvenirs de la Renaissance : on ne saurait mieux indiquer que l'écriture, qui tire ses rythmes de la modernité, renvoie aussi, invinciblement, au temps de l'Histoire. Après tout, la première promenade qu'évoque le récit est déjà une lecture, et une lecture de la modernité : « J'allai me promener au *Meinlust*, sur le quai du Mein, en feuilletant les pages du *Wolks-Kalender* » (p. 85). Or, le *Wolks-Kalender* est aussi texte de l'Histoire, et de l'histoire la plus immédiate, puisqu'il évoque « les chansons politiques, les lithographies de Robert Blum, et les héros de la guerre

34. R. Chambers, *op. cit.*, p. 101.

de Hongrie » (p. 84), autrement dit le « printemps des peuples » de 1848. La marche de la création nervalienne, qui inscrit un rythme propre au sujet dans le geste même de l'écriture, a symboliquement pour paysage les territoires textuels de la presse, et participe d'un espace littéraire et discursif en prise sur l'Histoire et sa temporalité propre — les tensions que reflètent les rythmiques nervaliennes sont l'image de ce paradoxe fondamental.