

## La réforme de la poésie moderne ou les scènes musicales dans *Sylvie* de Gérard de Nerval

Hisashi MIZUNO

Université Kwanseï Gakuin, Japon

*Sylvie* de Gérard de Nerval est reconnu comme un chef-d'œuvre dès sa parution en 1853<sup>1</sup>, et sa renommée n'a connu aucun déclin. L'histoire en a été résumée une fois par Nerval lui-même : « Le sujet est un amour de jeunesse : un Parisien, qui au moment de devenir épris d'une actrice, se met à rêver d'un amour plus ancien pour une fille de village. Il veut combattre la passion dangereuse de Paris, et se rend à une fête dans le pays où est Sylvie – à Loisy, près d'Ermenonville. Il retrouve la belle, mais elle a un nouvel amoureux, lequel n'est autre que le frère de lait du Parisien<sup>2</sup> » N'est-ce pas l'histoire banale d'un homme dont le cœur est partagé entre deux femmes ? Et de la déception tout aussi banale de celui qui a quitté « la proie pour l'ombre... comme toujours<sup>3</sup> ». D'où vient alors la beauté ineffable de *Sylvie* ?

Dans les années qui précèdent la rédaction de cette idylle du Valois, Nerval approfondit ses réflexions sur la poésie française. Dans *La Bohême galante* en 1852, il reprend l'« Introduction » au *Choix des poésies de Ronsard* de 1830, pour avancer une théorie renouvelant la poésie moderne autant que l'ont renouvelée en leur temps Ronsard et les poètes de la Pléiade. C'est la musique qui est le mot d'ordre de cette poétique nervalienne, la poésie des chansons populaires constituant une forme « l'enfance de l'art » à laquelle il faut revenir pour que renaisse la poésie moderne. Dans cette perspective, on peut lire *Sylvie* comme un aboutissement des réflexions nervaliennes sur la poésie.

---

<sup>1</sup> Retenons deux comptes rendus importants sur *Les Filles du feu*, ceux de Théophile Gautier, (*La Presse*, 25 février 1854) et de Félix Mornand (*L'Illustration*, 18 mars 1854).

<sup>2</sup> Lettre à Maurice Sand, datée du 5 novembre 1853, dans Gérard de Nerval, *Œuvres complètes*, édition de Jean Guillaume et Claude Pichois, t. III. Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 820. J'emploie le sigle *PI*, accompagné du nombre du volume, pour renvoyer à cette édition.

<sup>3</sup> *Petits Châteaux de Bohême*, *PI*, III., p. 408.

## Vers l'origine, vers la musique

Dès le début de sa carrière littéraire, Gérard de Nerval s'est intéressé à l'art de la composition poétique. Dans l'« Introduction » aux *Poésies Allemandes* en 1830, il constate l'abîme qui sépare l'ancienne poésie allemande de la nouvelle école florissante qui commence avec Klopstock ; entre ces deux époques une longue interruption a été provoquée par « la barbarie qui ignore, l'imitation qui tue, et les faiseurs de vers latins<sup>4</sup> ». Pour que la poésie moderne reflorisse en Allemagne, il a fallu que cesse l'imitation des littératures étrangères<sup>5</sup> et que les poètes se penchent sur les textes anciens de leur nation. Ainsi, Nerval met en lumière deux principes régissant la poésie nouvelle : refus de l'imitation et retour à la source.

Par ailleurs, notre poète se montre sensible à la musique et au rythme des poèmes. Le traducteur des *Poésies Allemandes* évoque une figure de poète allemand qui, dès qu'il s'abandonne à ses rêveries, voit apparaître un monde imaginaire dans lequel existent l'échelle de Jacob ou une nuit de Sabbat. Mais surtout ce poète « entend la voix murmurante du Roi des aulnes qui veut séduire un jeune enfant ; le *kling-kling* d'une cloche dans la campagne, le *hop ! hop ! hop !* d'un cheval au galop, le *cric-crac* d'une porte en fer qui se brise<sup>6</sup> ». Ce passage témoigne de la grande sensibilité de Nerval pour les sonorités langagières. Parmi les Romantiques, Gérard de Nerval est, d'après André Cœuroy, « le plus exquis de tous, le plus authentiquement musicien, le plus « représentatif » de ces esprits polyphones »<sup>7</sup>.

L'« Introduction » au *Choix des poésies de Ronsard* présente les deux mêmes principes de renouvellement de la poésie. Remarquons qu'à la suite de Sainte-Beuve, Nerval attribue l'établissement du système classique français à l'école de Ronsard, qui a aboli la littérature du Moyen-Age. Pour accomplir cette réforme, au lieu de revenir aux sources d'inspiration primitives et nationales, Ronsard et ses amis ont promu l'imitation de la littérature greco-romaine. Avec Malherbe et Boileau, l'école de la Pléiade débouche sur l'art classique, « froid, calculé, jamais de douce rêverie, jamais de véritable sentiment religieux, rien que la nature ait immédiatement inspiré : le correct, le beau exclusivement ; une noblesse uniforme de pensées et d'expression<sup>8</sup> ». De ce point de vue, les principes de la

---

<sup>4</sup> *Pl.* I. p. 263.

<sup>5</sup> L'imitation est un concept clé de l'esthétique du classicisme. Voir Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne, 1680-1814*, Albin Michel, « Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité », 1994, (première édition en 1984), pp. 79-94.

<sup>6</sup> « Introduction » à *Poésies allemandes*, *Pl.* I. p. 264.

<sup>7</sup> A. Cœuroy, *Appels d'Orphée*, La Nouvelle Revue critique, 1928, p. 26. Cf. Julien Tiersot, *La chanson populaire et les écrivains romantiques*, Plon, 1931, p. 70-71.

<sup>8</sup> *Pl.* I. p. 301.

Pléiade sont opposés à ceux du réformateur du XIX<sup>e</sup> siècle.

Il faut remarquer par ailleurs que le rédacteur du *Choix des Poésies de Ronsard* est particulièrement sensible à la musicalité des vers du poète du XVI<sup>e</sup> siècle. Il n'est pas d'accord avec les principes de l'école de la Pléiade, mais il admire « ce style primitif et verdissant [qui] assaisonne si bien de vieilles pensées déjà banales chez les Grecs et les Romains, qu'elles ont pour nous tout le charme de la nouveauté<sup>9</sup> ». Que ce soit dans une odelette célèbre de Ronsard, « Mignone, allons voir si la rose, [...] » ou dans celle de Belleau, « Avril »<sup>10</sup>, ce qui est exprimé comme idée n'est qu'un lieu commun ; la fuite du temps. Pour souligner ce fait, l'auteur de l'Introduction accumule des termes concernant les clichés : « quoi de plus rebattu [...] que cette espèce de syllogisme », une odelette est « toute composée d'idées connues », « en combien de façons est retournée dans beaucoup d'autres pièces l'éternelle comparaison des fleurs et des amours qui ne durent qu'un printemps », « tant d'autres lieux communs ». Malgré cette banalité, la poésie peut retrouver de sa première fraîcheur. Comment est-ce possible ?

Eh bien ! nous autres Français, qui attachons toujours moins de prix aux choses, qu'à la manière dont elles sont dites, nous nous laissons charmer, ainsi que d'un accord mille fois entendu, si l'instrument qui le répète est *mélodieux*<sup>11</sup>.

C'est donc la mise en œuvre qui compte plus que le contenu. Et dans ce passage, remarquons surtout le dernier mot, « mélodieux »<sup>12</sup>. C'est une des clés de la poétique de Gérard de Nerval. En 1830, comme dans les *Poésies Allemandes*, il montre sa sensibilité musicale en insistant sur la mélodie des vers. De la musique avant tout, dirait-il.

En 1852, dans *La Bohême galante*, lorsqu'il vise de nouveau la création d'une nouvelle poésie française, libérée de la versification classique, Nerval proclame : « *en ce temps, je ronsardisais*<sup>13</sup> ». C'est qu'il est conscient d'un paradoxe<sup>14</sup> ; d'un côté Ronsard est le fondateur de la poésie classique contre laquelle Nerval lutte, mais d'un autre côté, le poète de la renaissance lui sert de

---

<sup>9</sup> *Pl.* I., p. 299.

<sup>10</sup> Cette odelette est citée entièrement dans le *Choix des poésies de Ronsard*, etc, pp. 192-194.

<sup>11</sup> *Pl.* I., p. 299. C'est moi qui souligne.

<sup>12</sup> Musset écrit : « La mélodie s'empare du sentiment, elle l'isole ; soit qu'elle le concentre, soit qu'elle l'épanche largement, elle en tire l'accent suprême », passage cité dans Raymond Leslie Evans, *Les Romantiques français et la musique*, Champion, 1934, p. 26.

<sup>13</sup> *Pl.* III., p. 264. Le soulignement est de Nerval.

<sup>14</sup> Nerval écrit lui-même : « Considérez, toutefois, le paradoxe ingénieux qui fait le fond de ce travail [...]. », *Pl.* III., p. 264.

modèle en tant que rénovateur et en tant qu'auteur d'odelettes. Pourquoi Nerval adopte-t-il cette démarche contradictoire : imiter l'initiateur de la réforme classique pour dépasser celle-ci ? La reprise de l'« Introduction » de 1830 permet d'attaquer la versification classique établie sur l'imitation des littératures étrangères et encouragée par le groupe de la Pléiade. Malgré cela, la poésie de Ronsard est sauvée de la monotonie grâce à certains « détails<sup>15</sup> » et à sa musicalité. C'est pourquoi l'auteur de *La Bohême galante* présente ses odelettes de jeunesse sous le titre, « Odelettes rythmiques et lyriques », et affirme dans un chapitre intitulé « Musique » que les odelettes de Ronsard étaient populaires à ce point qu'une servante en chante une « d'une bouche imprégnée d'ail<sup>16</sup> ».

Dans ce chapitre, à propos du retour à l'origine, Nerval se sert d'un débat contemporain sur la musique en évoquant une attaque menée contre Richard Wagner par un critique qui est désigné par « S\*\*\* » :

Sans approuver le système musical actuel, qui fait du poète un *parolier*, S\*\*\* paraissait craindre que l'innovation de l'auteur de *Lohengrin*, qui soumet entièrement la musique au rythme poétique, ne la fit remonter à l'enfance de l'art. Mais n'arrive-t-il pas tous les jours qu'un art quelconque se rajeunit en se retremant à ses sources ?<sup>17</sup>

Jacques Bony a identifié ce S\*\*\*. C'est Paul Scudo, critique musical attitré de la *Revue des Deux Mondes*. Dans le numéro du 1<sup>er</sup> juillet 1852 de cette revue, il expose sa théorie évolutionniste de l'histoire de l'art : « la séparation de la danse, du chant, du récit et de la gesticulation, qui formaient à l'origine un tout confus, était le résultat inévitable du progrès de l'esprit humain<sup>18</sup> ». Ainsi, Scudo considère-t-il l'origine comme un chaos, tandis que pour Wagner, le retour à l'origine est la voie conduisant à l'art total. Entre ces deux points de vue, Nerval opte pour le second ; pour la renaissance de la poésie, il faut faire retour à « l'enfance de l'art »<sup>19</sup>.

Un peu plus loin dans le chapitre « musique », se trouve une scène charmante : la danse des petites filles, qui illustre à merveille la théorie du retour à l'origine. Les petites filles de Senlis chantent d'abord de jolies chansons populaires :

---

<sup>15</sup> A propos des œuvres de la Pléiade, Nerval écrit : « l'ensemble est défectueux, d'accord, et faux et ridicule ; mais on se laisse aller à admirer certaines parties des détails », *Pl.* III., p. 260.

<sup>16</sup> *Pl.* III., p. 271.

<sup>17</sup> *Pl.* III. p. 272.

<sup>18</sup> P. Scudo, « Revue musicale », *RDM*, 1<sup>er</sup> juillet 1852, p. 192. Voir Jacques Bony, *L'esthétique de Nerval*, nouvelle édition, Eurédit, 2004, p. 80-81.

<sup>19</sup> À propos de l'idée sur l'enfance de l'art, voir Brigitte Buffard-Moret, *La chanson poétique du XIXe siècle. Origine, statut et formes*, PU de Rennes, 2006, pp. 185-187.

« Les canards dans la rivière » et « Trois filles dedans un pré », puis dansent une danse singulière qui rappelle celle des « filles grecques dans les îles<sup>20</sup> ».

Elles se mettent toutes, - comme on dit chez nous, - à *la queue leleu* ; puis un jeune garçon prend les mains de la première et la conduit en reculant, pendant que les autres se tiennent les bras, que chacune saisit derrière sa compagne. Cela forme un serpent qui se meut d'abord en spirale et ensuite en cercle, et qui se resserre de plus en plus autour de l'auditeur, obligé d'écouter le chant, et, quand la ronde se finit, d'embrasser les pauvres enfants, qui font cette gracieuseté à l'étranger qui passe.

Je n'étais pas un étranger, mais j'étais ému jusqu'aux larmes en reconnaissant, dans ces petites voix, des intonations, des roulades, des finesses d'accent, autrefois entendues, - et qui, des mères aux filles, se conservent les mêmes...<sup>21</sup>

Selon Wagner dans « Lettres sur la musique », le mouvement de la danse assujettit le poème et la musique aux lois du rythme, et la musique grecque peut être considérée comme une danse exprimée par des sons et des paroles<sup>22</sup>. À l'origine de l'art, la danse, le chant, le récit, la gesticulation, tout forme un ensemble. La scène des petites filles à Senlis représente admirablement cet état originel, qui, loin de présenter une forme de confusion comme le prétend P. Scudo, est un art total à la Wagner, ce qui est confirmé par le rappel de la danse des filles grecques. Nerval est particulièrement ému par la voix résonnant mélancoliquement à ses oreilles, qui sont celles d'un poète amoureux des chansons populaires.

Gérard de Nerval ne voit-il pas dans cette danse et ces chants aux timbres anciens la source de la poésie, celle à laquelle il faudrait remonter pour réformer la versification classique, démodée à ses yeux ? Dans cette perspective, *Sylvie* est une belle illustration de la réforme poétique proposée par le poète.

### Les scènes musicales dans *Sylvie*

Si la scène de la danse à Senlis représente l'enfance de l'art selon Nerval, on pourrait dire que *Sylvie* développe ce thème à travers plusieurs scènes musicales écrites en une prose aussi poétique que celle de « *Cydalises* », une odelette « venue,

---

<sup>20</sup> *Pl.* III. p. 280. Cette scène a été d'abord décrite dans *Les Faux Saulniers* en 1850.

<sup>21</sup> *Pl.* III. p. 280-281.

<sup>22</sup> *Lettres sur la musique*, dans Ricard Wagner, *Quatre poèmes d'Opéra*, précédés d'une *Lettre sur la musique*, Mercure de France, 1941, p. 26. Voir mon article « L'esthétique de Nerval et Wagner », *Quinze études sur Nerval et le romantisme*, Kimé, 2005, pp. 91-115.

selon le poète de *Petits Châteaux de Bohême*, malgré [lui] sous forme de chant ; [car il] en avai[t] trouvé en même temps les vers et la mélodie<sup>23</sup> ». En fait, toute l'histoire finit par se condenser dans un passage de cette prose poétique :

Ermenonville ! pays où fleurissait encore l'idylle antique, - traduite une seconde fois d'après Gessner ! tu as perdu ta seule étoile, qui chatoyait pour moi d'un double éclat. Tour à tour bleue et rose comme l'astre trompeur d'Aldébaran, c'était Adrienne ou Sylvie, - c'étaient les deux moitiés d'un seul amour. L'une était l'idéal sublime, l'autre la douce réalité. Que me font maintenant tes ombrages et tes lacs, et même ton désert ? Othys, Montagny, Loisy, pauvres hameaux voisins, Châalis, - que l'on restaure, - vous n'avez rien gardé de tout ce passé !<sup>24</sup>

La perte est chantée dans une prose rythmée musicalement, exprimant la poésie de *Sylvie*. Pour arriver à cela, Nerval enchaîne les scènes musicales « sans beaucoup d'ordre<sup>25</sup> », comme en suivant les « Intermittences du cœur<sup>26</sup> » pour recourir au terme de Proust. Mais en fait, une idée imprègne toutes les scènes ; c'est la musique qui soutient leur enchantement poétique.

### Du côté d'Adrienne et d'Aurélie

La première scène de *Sylvie* est celle de l'apparition de la cantatrice sur la scène d'un théâtre parisien. Il n'y a pas de distance entre le sujet et l'objet, entre le spectateur et l'actrice ; le Je s'identifie si parfaitement à l'objet de son désir qu'il se sent vivre en lui :

La vibration de sa voix si douce et cependant fortement timbrée me faisait tressaillir de joie et d'amour<sup>27</sup>.

C'est la voix qui charme l'amoureux. Plus tard, le narrateur écrira qu'Aurélie répand « son inspiration et son charme sur des vers faiblement inspirés de Schiller<sup>28</sup> ». L'adverbe *faiblement* suggère que les paroles du chant ne sont pas remarquables ; c'est par l'effet de sa voix douce et timbrée que

---

<sup>23</sup> *Pl.* III. p. 409.

<sup>24</sup> *Pl.* III. p. 567.

<sup>25</sup> « Telles sont les chimères qui charment et égarent au matin de la vie. J'ai essayé de les fixer sans beaucoup d'ordre, mais bien des cœurs me comprendront », *Pl.* III., p. 567.

<sup>26</sup> Marcel Proust, « A propos du « style » de Flaubert », *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 599.

<sup>27</sup> *Pl.* III. p. 537.

<sup>28</sup> *Pl.* III. p. 564.

l'actrice fascine l'amoureux<sup>29</sup>.

Signalons ici une aversion connue de Nerval pour les leçons du Conservatoire. Au cours d'une nuit parisienne, le promeneur des *Nuits d'octobre* entend une chanteuse débutante dont la voix n'est pas encore gâtée par une éducation musicale classique. Son chant se caractérise par une pureté d'organe, une parole émue et vibrante. Le narrateur lui lance cette exclamation lyrique :

O jeune fille à la voix perlée, - tu ne sais pas *phraser* comme au Conservatoire; - tu ne *sais pas chanter*, ainsi que dirait un critique musical... Et pourtant ce timbre jeune, ces désinences tremblées à la façon des chants naïfs de nos aïeules, me remplissent d'un certain charme ! Tu as composé des paroles qui ne riment pas et une mélodie qui n'est pas *carrée* ; - et c'est dans ce petit cercle seulement que tu es comprise, et rudement applaudie. On va conseiller à ta mère de t'envoyer chez un maître de chant, et dès lors te voilà perdue... perdue pour nous !<sup>30</sup>

Le narrateur oppose conservatoire, critique musical et maître de chant, à une fille sans éducation musicale, qui chante des airs naïfs, composés de paroles non rimées, sur une mélodie peu travaillée. Ce contraste sert à exprimer la nostalgie d'une musique traditionnelle en voie de disparition. Nerval déplore amèrement que le Conservatoire défraîchisse une jeune voix naïve<sup>31</sup>.

Néanmoins, Nerval n'était pas un simple conservateur traditionaliste. C'est un réformateur, ainsi que l'étaient les poètes du seizième siècle. Son intention de réformer la poésie est clairement exprimée. En 1842, il écrit déjà que « de bons poètes modernes » devraient mettre à profit « l'inspiration de nos pères » présente dans les chansons populaires, en transmettant « une foule de petits chefs-d'œuvre qui se perdent de jour en jour avec la mémoire et la vie des bonnes gens du temps passé<sup>32</sup> ». Ailleurs, à propos de la poésie française respectant la versification classique, il a proposé « d'assouplir et de varier ces coupes belles mais monotones » à l'aide de l'étude des « rythmes anciens conformes au génie primitif de la langue<sup>33</sup> ». Lui-même, dans *La Bohême galante* et les *Petits Châteaux de Bohême*, assure la conservation de vers composés pour le théâtre lyrique moderne comme ceux de *Piquillo* et des *Monténégrins*, d'une romance de *Faust* et de « La

---

<sup>29</sup> Rappelons une fameuse scène du *Voyage en Orient*, dans laquelle le voyageur nervalien est charmé par un chant dont les paroles lui sont incompréhensibles, *Pl.* II., p. 419-425.

<sup>30</sup> *Pl.* III. p. 325-326.

<sup>31</sup> Nerval abordera le même problème dans *Promenades et Souvenirs*, *Pl.* III. p. 676.

<sup>32</sup> *Pl.* I. p. 761.

<sup>33</sup> *Pl.* III. p. 278.

sérénade » d'Uhland<sup>34</sup>. Dans cette perspective, la première scène de *Sylvie* montre que Nerval peut s'enthousiasmer pour un chant d'opéra. Et en tant que poète moderne, son écriture tend à poétiser la prose en y insérant de vieux airs. Il puise ainsi dans le génie de la langue pour faire résonner son écriture devenue musicale. Dans *La Bohême galante*, il note qu' : « Il est difficile de devenir un bon prosateur si l'on n'a pas été poète<sup>35</sup> ». Autrement dit, à l'origine de la bonne prose se trouve la poésie.

C'est pourquoi l'auteur de *Sylvie* a mis en abyme une odelette particulièrement chantante, « La Fantaisie », à l'origine de l'œuvre<sup>36</sup>. Il convoque ensuite un air ancien dans une scène nostalgique où la figure d'Adrienne se détache d'un groupe de jeunes filles de village. Ici on trouve d'abord un chœur avec danse, puis un solo<sup>37</sup> :

Des jeunes filles dansaient en rond sur la pelouse en chantant de vieux airs transmis par leurs mères, et d'un français si naturellement pur, que l'on se sentait bien exister dans ce vieux pays du Valois, où, pendant plus de mille ans, a battu le cœur de la France<sup>38</sup>.

Rappelons le débat sur l'enfance de l'art : des deux côtés, les adversaires pensent que chant et danse étaient mêlés à l'origine. Mais pour Wagner cette source originelle représente un *art total*, tandis que Paul Scudo la considère comme un chaos, le progrès ayant consisté dans la séparation des genres artistiques. Dans ce texte, Nerval insiste sur le caractère authentique de la langue de l'Île de France, langue qui permet de ressusciter un passé de plus de mille ans devant le château datant de l'époque d'Henri IV. De ce chœur imprégné du génie de la langue se détache Adrienne, fille d'une ancienne famille du Valois, qui chante toute seule une chanson populaire :

On s'assit autour d'elle, et aussitôt, d'une voix fraîche et pénétrante, légèrement voilée, comme celles des filles de ce pays brumeux, elle chanta une de ces anciennes romances pleines de mélancolie et d'amour, qui racontent toujours les malheurs d'une princesse enfermée dans sa tour par la volonté d'un père qui la punit d'avoir aimé. La mélodie se terminait à chaque stance par ces trilles chevrotants que font valoir si bien les voix jeunes, quand elles imitent par un

---

<sup>34</sup> A propos de la traduction de cette ballade par Nerval, voir Marguerite Wieser, *La fortune d'Uhland en France*, Nizet, 1972, p. 22-30.

<sup>35</sup> *Pl. III.*, p. 277.

<sup>36</sup> Le même procédé a été employé dans les *Petits Châteaux de Bohême*, *Pl. III.*, p. 438.

<sup>37</sup> Cette scène évoque une autre scène de jeunes filles qui dansent en rond en chantant dans *Les Faux Saulniers*, *Pl. II.*, p. 56.

<sup>38</sup> *Pl. III.* p. 541.



frisson modulé la voix tremblante des aïeules<sup>39</sup>.

Nerval rappelle ici une chanson précise, « La fille du roi Louis », dont voici les derniers vers cités par lui-même : « Ma fille, il faut changer d'amour... - Ou vous resterez dans la tour. – J'aime mieux rester dans la tour, - Mon père, que de changer d'amour!<sup>40</sup> ». De cette chanson, il disait dans *La Bohême galante* que les airs sont poétiques et les vers musicalement rythmés. Dans *Les Filles du feu*, il dira qu'elle a été composée sur « un des plus beaux airs qui existent » et que « c'est comme un chant d'église croisé par un chant de guerre<sup>41</sup> ». Adrienne chante cette romance de mélancolie et d'amour avec sa voix fraîche mais tremblante à la manière de celle d'une vieille. A travers cette description, on comprend pourquoi Aurélie peut remplir l'amoureux d'une béatitude infinie malgré la médiocrité des vers qu'elle chante. Ce n'est pas seulement la ressemblance de la figure, mais l'effet de la voix qui est à l'origine de cet enchantement. Les vers sont magnifiés par un air chanté d'une manière traditionnelle, comme lorsqu'Adrienne imite la voix des vieilles femmes. La voix bien timbrée de la cantatrice entre ainsi en résonance avec celle de la petite châtelaine.

Notons que Nerval ajoute une scène intermédiaire entre la scène originelle et celle du théâtre parisien ; il s'agit d'un mystère moyenâgeux où un esprit chante la gloire du Christ vainqueur des Enfers. La représentation a lieu à l'ancienne abbaye de Châalys<sup>42</sup>, dans laquelle flotte un parfum de Renaissance lié aux traces architecturales laissées par les cardinaux de la maison d'Este. C'est Adrienne qui joue cet esprit ; elle apparaît cette fois comme transfigurée en ange avec une épée flamboyante et un nimbe doré. Le narrateur insiste à nouveau sur sa voix :

sa voix avait gagné en force et en étendue, et les fioritures infinies du chant italien brodaient de leurs gazouillements d'oiseau les phrases sévères d'un récitatif pompeux<sup>43</sup>.

Il ne s'agit plus d'une chanson populaire, mais d'un récitatif, de plus, la scène est comparable à celle où se produit Aurélie. A propos de cette représentation allégorique, le narrateur précise qu'elle n'est pas du genre classique, mais remonte « aux premiers essais lyriques importés en France du

---

<sup>39</sup> Pl. III. p. 541.

<sup>40</sup> Pl. III. p. 282.

<sup>41</sup> Pl. III. p. 573.

<sup>42</sup> Cette représentation a été évoquée pour la première fois dans *Les Faux Saultiers*, Pl. II. p. 58 ; c'était à Senlis, et l'auteur a donné à la chanteuse le prénom de Delphine.

<sup>43</sup> Pl. III. p. 553.

temps des Valois<sup>44</sup> ». Le mot *lyrique*, qui souligne le caractère musical de l'œuvre, oppose ce mystère aux pièces classiques, et le rapproche du drame lyrique moderne, dit opéra d'après Marmontel<sup>45</sup>. Nerval lui-même écrivait dans *La Bohême galante* :

Il est très vrai que les Grecs avaient quatorze modes lyriques fondés sur les rythmes poétiques de quatorze chants ou chansons. [...] De ces timbres primitifs résultent des combinaisons infinies, soit pour l'orchestre, soit pour l'opéra. [...] les mystères du Moyen Âge étaient des opéras complets avec récitatifs, airs et chœurs<sup>46</sup>.

Ainsi le thème de la musique relie Adrienne à Aurélie ; la chanson « La fille du roi Louis », chantée d'abord au milieu de la ronde, se transforme en représentation lyrique pour conduire à la représentation au théâtre parisien. L'apparition parisienne conduit le spectateur à l'extase, parce que son chant et sa voix conservent des réminiscences de ce qui peut être senti comme leur origine. D'un autre point de vue, Gérard de Nerval a retracé un historique abrégé du genre lyrique en présentant trois étapes de son développement à travers les chants d'Adrienne et d'Aurélie.

## Du côté de Sylvie

Une autre figure musicale existe parallèlement à celles de ces deux chanteuses ; Sylvie chante, elle aussi, mais d'une façon qui semble s'opposer à celle qu'on enseigne au Conservatoire. La petite fille du Valois apparaît pour la première fois dans un décor rustique : une fenêtre autour de laquelle « le pampre s'enlace au rosier », et où est suspendue une « cage de fauvettes »<sup>47</sup>. Là, résonne sa chanson favorite, « La belle était assise ». Nerval l'a déjà citée plus longuement dans *La Bohême galante* :

La belle était assise – Près du ruisseau coulant, - Et dans l'eau qui frétille –  
Baignait ses beaux pieds blancs : - « Allons, ma mie, légèrement.<sup>48</sup> »

Le commentaire de cette chanson, expliquant que c'est un charmant

---

<sup>44</sup> *Pl.* III. p. 553.

<sup>45</sup> « Les modernes ont une autre espèce de poème lyrique que les anciens n'avaient pas, et qui mérite mieux ce nom, parce qu'il est réellement chanté ; c'est le drame, appelé opéra », « Lyrique », in *Eléments de littérature*, t. II. p. 246.

<sup>46</sup> *Pl.* III. p. 272.

<sup>47</sup> *Pl.* III. p. 543.

<sup>48</sup> *Pl.* III. p. 304.

couplet en assonances, est énigmatique : « On dirait un de ceux de Charles d'Orléans, que Perne et Choron nous ont traduits en notation moderne<sup>49</sup> ». La désignation des deux musicologues modernes, en particulier de Choron<sup>50</sup>, recèle un discret renvoi au débat sur Wagner suggéré dans le chapitre « Musique ». Paul Scudo proclame la vertu de l'école de Choron qui est venue prouver qu'« [au] milieu du désordre et de l'indifférence des esprits pour tout ce qui n'était pas le plaisir de l'instant et l'œuvre du jour, [...], la connaissance de la tradition est aussi nécessaire aux progrès de l'art qu'au développement régulier de l'esprit humain<sup>51</sup> ». Il dit avoir puisé les principes de sa critique musicale à cette école. La notice de Nerval dans *La Bohême galante* peut être lue comme une réplique à de tels propos: selon lui, une chanson populaire peut avoir une qualité littéraire qui lui vaut d'être notée par Choron, maître de Scudo, tout en étant utilisée aussi pour redonner du charme à l'art moderne. Ainsi la chanson d'Adrienne soutient l'enchantement du chant d'Aurélie.

Passons à une autre chanson que Sylvie chante au chapitre XI intitulé « Retour » :

A Dammartin, l'y a trois belles filles  
L'y en a z'une plus belle que le jour<sup>52</sup>.

C'est avec cette chanson que Sylvie attire l'attention de l'amoureux qui est plongé dans sa rêverie sur l'actrice parisienne. Sur le plan du déroulement du récit, le nom de Dammartin annonce l'enménagement de Sylvie avec le Grand Frisé dans cette ville. D'autre part, l'expression, « plus belle que le jour », renvoie à la première apparition d'Aurélie sur la scène, où elle paraît « aussi belle que le jour ». Leur comparaison révèle la prééminence de la fille de village sur l'actrice, et sur un autre plan, la préférence du narrateur, qui va à la chanson populaire plutôt qu'à l'air d'opéra moderne.

Du point de vue de la versification, c'est l'existence d'un « z » au second vers cité qui attire l'attention. Présentant la chanson, « Si j'étais hirondelle », Nerval a déjà commenté ce subterfuge sonore :

Il faut continuer, il est vrai, par : *J'ai z'un coquin de frère...* ou risquer un hiatus

---

<sup>49</sup> *Pl.* III. p. 304. On n'arrive pas encore à identifier cette notation.

<sup>50</sup> « Directeur du Conservatoire de musique classique », (*Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, 1834), Alexandre-Etienne Choron (1771-1834) inventa même « un système de notation au moyen duquel il écrivait les chants qu'il avait entendus ou imaginés » (*Encyclopédie des gens du monde*, 1835).

<sup>51</sup> Paul Scudo, *Critique et littérature musicales*, Victor Lecou, 1852, p. x.

<sup>52</sup> *Pl.* III. p. 562.

terrible ; mais pourquoi aussi la langue a-t-elle repoussé ce z, si liant, si séduisant, qui faisait tout le charme du langage de l'ancien Arlequin et que la jeunesse dorée du Directoire a tenté en vain de faire passer dans le langage des salons ?<sup>53</sup>

Paul Bénichou remarque que cette réflexion de Nerval sur le z peut être une confusion, car ni Arlequin ni les incroyables du Directoire n'ont pratiqué ces fausses liaisons<sup>54</sup>. Mais le zézaïement est employé dans le langage populaire comme le montre cette réplique d'une vieille femme dans *Les Nuits d'octobre* : « Toi t'es bien zentil aussi, mon p'tit fy, lui dit la chiffonnière ; tu me *happelles* le p'tit Ba'as (Barras) qu'était si *zentil*, si zentil, avec ses cadenettes et son *zabot* d'Anglueterre... Ah ! c'est z'un homme aux *oizeaux*, mon p'tit fy, aux oizeaux ! vrai ! z'un bel homme comme toi !<sup>55</sup> ». Cette chiffonnière se dit avoir été une des *merveilleuses*, c'est-à-dire une femme à la mode sous le Directoire (1795-1799). Par conséquent, Nerval considère l'utilisation du z dans la langue populaire comme un résidu du langage des fashionables à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Puisque la chanson chantée par Sylvie avec le zézaïement fait revenir l'amoureux nervalien de ses réflexions sur l'actrice parisienne, c'est que le charme du langage populaire ne le cède en rien sur la langue codifiée selon les règles classiques.

Même si aux oreilles de Nerval, le son [z] est liant et séduisant dans des liaisons de fantaisie, l'hiatus n'est pas repoussé dans la poétique nervalienne ; bien au contraire, il admet volontiers la rencontre de deux voyelles. A Othys, le déguisement des deux enfants en mariés du temps passé rappelle à la tante de Sylvie l'image de sa jeunesse, et cette surprise lui donne le désir de chanter :

Elle retrouve même dans sa mémoire les chants alternés, d'usage alors, qui se répondaient d'un bout à l'autre de la table nuptiale, et le naïf épithalame qui accompagnait les mariés rentrant après la danse. Nous répétons ces strophes si simplement rythmées, avec les hiatus et les assonances du temps, amoureuses et fleuries comme le cantique de l'Ecclésiaste<sup>56</sup>.

Ici, Nerval met en scène le lieu du chant. Remarquons que Nerval est très conscient de l'importance du lieu. Dans *La Bohême galante*, il représente d'abord la vie du Bohême dans le quartier du Doyenné comme le haut lieu de la naissance de la poésie, et puis le Valois comme le haut lieu des chansons populaires. Avant de raconter sa tournée à Senlis, le narrateur s'excuse : « Je

---

<sup>53</sup> *Pl.* III. p. 284-285.

<sup>54</sup> Paul Bénichou, *Nerval est la chanson folklorique*, José Corti, 1970, p. 218.

<sup>55</sup> *Pl.* III. p. 334. L'italique est de Nerval.

<sup>56</sup> *Pl.* III. p. 551-552.

voudrais citer quelques chants d'une province [...]. Permettez-moi d'abord de fixer le lieu de la scène<sup>57</sup> ». Pourquoi cette mise en scène ? Nerval répondrait à cette question en affirmant que grâce à la « poésie des lieux et des hasards, [...], tel ou tel de ces chants populaires se grave ineffablement dans l'esprit<sup>58</sup> ». Le charme du chant est étroitement lié à la poésie du lieu.

En même temps, Nerval n'oublie pas de préciser les particularités des vieilles chansons ; rythme, hiatus, assonance. En fait, la scène du chant chez la vieille tante à Othys montre bien que les chants rustiques contiennent « toutes les ressources que la poésie doit offrir [à la musique]<sup>59</sup> ». Aux oreilles de Nerval, la rime riche rend la poésie monotone, tandis que l'assonance crée de la musique dans les vers. Le narrateur de *La Bohême galante* présentait « La Belle était assise » comme un couplet en *assonances* charmant<sup>60</sup>, et « La fille du roi Louis » comme « un chant sublime de ce pays, - tout en *assonances* dans le goût espagnol<sup>61</sup> ». L'assonance sert à rendre les vers plus musicaux, ce qui est aussi suggéré par les commentaires sur la chanson de « La fille de la Garde » qui fait la morte pour sauver son honneur. Le narrateur des *Faux Saulniers* souligne l'importance de la mélodie dans cette chanson : « Il est malheureux de ne pouvoir vous faire entendre les airs, - qui sont aussi poétiques que ces vers, mêlés d'*assonances*, dans le goût espagnol, sont musicalement rythmés », et ajoute une proposition de transgression de la versification classique : « il est possible de ne pas rimer en poésie<sup>62</sup> ». Plus loin, il parle encore de « ce mélange de vers blancs et d'*assonances*, - qui ne nuit nullement à l'expression musicale » et de « la possibilité de faire de la musique sur des *vers blancs* ». Les chants de la vieille tante forment une belle illustration de la poétique nervalienne basée sur les ressources poétiques puisées dans les chansons populaires.

Remarquons ici que la Sylvie du passé et la Sylvie du présent semblent s'opposer irrémédiablement, d'autant plus que cette opposition des deux Sylvie s'exprime par sa façon de chanter. Dans le chapitre XI, intitulé « Retour », le héros demande à son ancienne amie de chanter la chanson de « la fille de la Garde qui fait la morte<sup>63</sup> » :

---

<sup>57</sup> *Pl.* III. p. 278.

<sup>58</sup> *Pl.* I. p. 761.

<sup>59</sup> *Pl.* III. p. 285.

<sup>60</sup> *Pl.* III. p. 304.

<sup>61</sup> *Pl.* III. p. 281.

<sup>62</sup> *Pl.* II. p. 64-65.

<sup>63</sup> « Alors chantez-moi la chanson de la belle fille enlevée au jardin de son père, sous le rosier blanc », demande le narrateur à Sylvie, *Pl.* III. P. 560.

« Alors chantez-moi la chanson de la belle fille enlevée au jardin de son père, sous le rosier blanc. – On ne chante plus cela. Seriez-vous devenue musicienne ? – Un peu. – Sylvie, Sylvie, je suis sûr que vous chantez des airs d'opéra ! – Pourquoi vous plaindre ? – Parce que j'aimais les vieux airs, et que vous ne saurez plus les chanter. » Sylvie modula quelques sons d'un grand air d'opéra moderne... Elle *phrasait* !<sup>64</sup>

Sylvie refuse de chanter la chanson populaire parce qu'elle est devenue musicienne. Ici, Nerval recourt à la même logique que dans *Les Nuits d'octobre* lorsqu'apparaît la jeune fille à la voix naturellement perlée que menacent les leçons du Conservatoire. La Sylvie d'autrefois aimait les chansons populaires comme le petit Parisien, alors que la Sylvie de maintenant module un air moderne ; celle-ci phrase à la manière de l'école moderne, donc elle est perdue pour le héros. Ici, on voit clairement l'intention du narrateur : souligner le contraste entre les deux Sylvie par l'opposition entre le chant rustique et les airs de Conservatoire.

Mais, ainsi qu'avec le couple Adrienne - Aurélie, Nerval trouve un moyen de réconciliation. Les deux anciens amoureux continuent leur chemin et arrivent au château dans lequel s'était déroulée la représentation du mystère du Christ. À la différence de la scène décrite dans *Les Faux Saulliers*, *La Bohême galante* et même *Angélique*<sup>65</sup>, ce n'est pas Adrienne qui récite les paroles du mystère. C'est Sylvie qui chante le récitatif :

Anges, descendez promptement

Au fond du purgatoire !....

- C'est bien triste ! me dit-elle.

- C'est sublime... Je crois que c'est du Porpora, avec des vers traduits au XVI<sup>e</sup> siècle<sup>66</sup>.

Cette scène représente une étape intermédiaire entre la chanson populaire chantée sur la pelouse devant le château et l'air moderne entendu sur la scène parisienne. Chez sa tante, Sylvie a imité la voix tremblante de celle-ci, et maintenant, elle répète ou ressuscite la voix de l'absente (Adrienne), sans doute avec les « fioritures infinies du chant italien<sup>67</sup> ». Ainsi, Sylvie se montre, elle aussi, capable d'estomper la dichotomie entre les chansons populaires et les chants du Conservatoire.

Retenons ici le nom de Porpora ; il s'agit d'un compositeur italien,

---

<sup>64</sup> *Pl.* III. p. 560.

<sup>65</sup> *Pl.* II. p. 58, *Pl.* III. p. 281 et p. 490.

<sup>66</sup> *Pl.* III. p. 561.

<sup>67</sup> *Pl.* III. p. 553.

Nicolas Porpora (1686-1767). Dans *La Bohême galante*, quand Nerval a décrit le mystère ayant eu lieu à Senlis, son intention était de présenter une tradition musicale épargnée en province par l'influence de la musique moderne qu'on joue à Paris. « La musique, dans cette contrée, n'a pas été gâtée par l'imitation des opéras parisiens, des romances de salon ou des mélodies exécutées par les orgues. On en est encore, à Senlis, à la musique du XVI<sup>e</sup> siècle, conservée traditionnellement depuis les Médicis<sup>68</sup> ». Dans le passage de *Sylvie* que nous venons de citer, outre la référence au XVI<sup>e</sup> siècle, pourquoi Nerval évoque-t-il le nom de Porpora ? Vers 1830, ce compositeur italien était tombé dans l'oubli<sup>69</sup>, or, George Sand le met en scène dans *Consuelo* (1842-1843), si bien que la notice de l'*Encyclopédie des gens du monde* (1844) signale que « le caractère de la musique du Porpora [...] est en général la gravité et l'élévation. Tous les compositeurs le regardent comme un modèle dans le récitatif<sup>70</sup> ». Dans *Sylvie*, si le héros trouve *sublime* le récitatif chanté par Sylvie, on peut penser que l'évocation du musicien du XVIII<sup>e</sup> siècle relie les poètes du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>71</sup> au « seigneur poète<sup>72</sup> » du XIX<sup>e</sup> siècle qu'est le narrateur du chapitre XIII intitulé « Aurélie ». La scène du chapitre du Retour peut alors permettre de tracer une ligne continue entre la Sylvie chantant de vieilles chansons et la Sylvie phrasant des airs d'opéra.

### **Vers la nouvelle poésie**

Dans *Sylvie*, Nerval a placé plusieurs scènes musicales de manière à renouer secrètement le lien entre le théâtre parisien et les sources originelles de la musique. Certes, il manifeste ici et là son antipathie pour les leçons du Conservatoire et sa faveur pour les chansons populaires, mais l'accent mis sur leur opposition ne signifie pas forcément son amour exclusif pour le passé. L'amour pour Aurélie le prouve à lui seul ; c'est le théâtre *moderne* que fréquente l'amoureux nervalien et il est épris de la voix douce et timbrée de la cantatrice. L'intention de Nerval est plutôt de revenir à l'origine du chant d'Aurélie à travers Adrienne et Sylvie. Dans cette perspective, ce petit roman peut être considéré comme une belle illustration de la théorie de F. Schlegel : « il suffit à chaque peuple

---

<sup>68</sup> Pl. III. p. 281.

<sup>69</sup> « Porpora (Nicolas) », la *Biographie Universelle ou Dictionnaire historique*, Furne, 1833. La notice doit beaucoup à celle de la *Biographie Universelle* de Michaud.

<sup>70</sup> « Porpora », Notons en passant que le *Dictionnaire de la lecture et de la conversation* n'a pas l'article de Porpora.

<sup>71</sup> A propos de la confusion des chansons populaires et des chansons du XVI<sup>e</sup> siècle, voir Brigitte Buffard-Moret, « De l'influence de la chanson sur le vers au XIX<sup>e</sup> siècle », *Romantisme*, n° 140, 2008-2, p. 21-35

<sup>72</sup> Pl. III. p. 566.

de remonter à la source de sa poésie, et à ses traditions populaires<sup>73</sup> » pour que puisse avoir lieu la renaissance de la poésie moderne. Rappelons que le jeune rédacteur de *Choix des poésies de Ronsard* a cité ce passage en 1830, lorsqu'il militait pour que la poésie reflorisse en France.

Plus tard, Verlaine dira : « De la musique avant toute chose<sup>74</sup> », et cet art poétique deviendra le mot d'ordre de toute la génération de la fin du siècle<sup>75</sup>. Chez Nerval, l'idée de la musique ne s'associe pas à la spiritualité comme elle le fera chez Baudelaire<sup>76</sup> et les Symbolistes<sup>77</sup>, mais notre poète considère assurément la musique comme une clé pour le renouvellement de la poésie française. *Sylvie* montre que la poésie est possible sans la rime, autrement dit, en prose musicalement rythmée, et retrace une histoire de la poésie depuis l'origine.

Dans la dernière scène, le héros et Sylvie font ensemble la lecture de « quelques poésies ou quelques pages de ces livres si courts qu'on ne fait plus guère<sup>78</sup> ». Ils lisent bien entendu la nouvelle poésie nervalienne, puisée à la source originelle. Le bonheur est là.

---

<sup>73</sup> *Pl.* I. p. 284.

<sup>74</sup> « Art poétique », in *Jadis et Naguère*, 1884.

<sup>75</sup> Bertrand Marchal, *Lire le symbolisme*, Dunod, p. 13.

<sup>76</sup> Charles Baudelaire, « Richard Wagner et *Tanhäuser* à Paris », *Revue européenne*, 1<sup>er</sup> avril 1861, in *Œuvres complètes*, t. II. p. 797-808. Je me permets aussi de renvoyer à mon article « Wagner défini par Baudelaire », *L'année Baudelaire*, n° 9/10, Champion, 1997, p.215-230.

<sup>77</sup> Voir Michel Brix, « L'idéalisme fin-de-siècle », *Romantisme*, n° 124, 2004-2, p. 141-154.

<sup>78</sup> *Pl.* III. p. 568.