

# Nerval, réalisme et invention

Gabrielle Chamarat-Malandain

3046868

820

Gabrielle Chamaraat-Malandain

Nerval,  
réalisme et invention

réalisme et invention

16

04 MON

81

PARADIGME

121 bis, rue de Valenciennes, 59100 Lille

40000 ORLÈANS

100

100

Naval  
réalisme et invention

100

DL-51 10 1007 20000

Gabrielle Chamarat-Malandain

Nerval,  
réalisme et invention

PARADIGME

122 bis, rue du Faubourg-Saint-Jean

45000 ORLÉANS



DL-21 10 1997, 38995

## Références

n° 9

Dans la même collection, déjà parus :

Gabrielle Chamarat (dir.), *“ Les Misérables ”* : *Nommer l'innommable*

Alain Lanavère (dir.), *Je ne sais quoi de pur et de sublime* : *“ Télémaque ”*

Carole Dornier (dir.), *Les Mémoires d'un désenchanté. Crébillon fils,*  
*“ Les Égarements du cœur et de l'esprit ”*

Jean-Claude Larrat (dir.), *La Condition humaine, roman de l'anti-destin*

Suzanne Guellouz (dir.), *Racine et Rome. “ Britannicus ”, “ Bérénice ”,*  
*“ Mithridate ”*

Annie Rivara (dir.), *Masques italiens et comédie moderne.*  
*“ La Double Inconstance, Le Jeu de l'amour et du hasard ”*

Jean-Luc Gallardo, *La Fontaine. “ Adonis, Le Songe de Vaux, Les Amours*  
*de Psyché et de Cupidon ”*

Michel Coz et François Jacob, *Rêveries sans fin. Autour des Rêveries du*  
*promeneur solitaire*

Tous droits de traduction, d'adaptation et de reproduction,  
par tous procédés, réservés pour tous pays.

© PARADIGME, Orléans, 1997

ISBN 2-86878-188-8

ISSN 1258-2921



## Présentation

« Le vrai est ce qu'il peut »  
*Les Nuits d'Octobre*, XXI

Dans le deuxième *Manifeste* du surréalisme publié en 1930, André Breton établit une filiation directe entre le surréalisme et le romantisme. En 1930, on célèbre 1830 à grand renfort de cérémonies officielles et le poète récuse cette institutionnalisation. Le romantisme émana, selon lui, d'un vaste mouvement de protestation contre la philosophie politique et sociale qui triompha avec la monarchie de Juillet. Il trouve, un siècle plus tard son aboutissement accompli dans le combat mené par les fidèles du « groupe ». Nul doute alors que Breton inclut Nerval dans cette reconnaissance globale.

Quelques années auparavant, Proust avait dit, lui aussi, son admiration pour le romantisme de Nerval qu'à l'époque Barrès déniait. Il le rattachait aux proses du XVIII<sup>e</sup> siècle : l'idée est encore assez communément reçue, ce qui est un moyen commode de placer l'œuvre du « fol délicieux » hors de l'histoire de son temps. Cette prose bien française chante d'ailleurs notre province avec certains accents régionalistes qui étaient faits pour plaire à l'auteur des *Déracinés*. Proust ouvrait alors à la critique moderne une lecture de Nerval – essentiellement de *Sylvie* – placée sous le signe du rêve, du « trouble des mots »<sup>1</sup>.

Chacun découvrait, comme étonné, un ou plusieurs aspects de cette œuvre novatrice qui – dans la réinvention du récit de rêve, du palimpseste du souvenir, dans des sonnets étranges – disait une opposition tenace aux comforts d'une société dont tous continuaient à éprouver les insuffisances et

les dangers. Une œuvre qui, tout en se réclamant de traditions privilégiées, inventait un réalisme critique. Celui-ci était étroitement adapté au mal d'une génération qui, désenchantée dans les années 1830, vivait vingt ans plus tard un exil littéraire, politique et social, cette fois forcé. Breton voyait bien que le « supernaturalisme » de Nerval était une révolte contre le bon sens arasant ambiant. Barrès était forcément sensible – au risque d'orienter une lecture de l'œuvre pour le moins déviante – aux ravages de l'individualisme abstrait développé par la société libérale. Enfin, tenter de « créer sa forme d'art en même temps que sa pensée » afin de « toucher aux lois profondes des impressions presque insaisissables de l'âme humaine », constituait, pour Proust, une approche du réel inédite et prospective. En 1850, le premier romantisme s'étenuait dans la répétition de formes génériques qui, nées dans les années 1820, n'étaient plus aptes à dire l'évolution des temps et de la pensée.

## Réalisme et invention

Il ne s'agit pas ici de retracer les infortunes de l'œuvre nervalienne dont l'histoire a été savamment faite ailleurs<sup>2</sup>. La disparition des textes, les publications hâtives, la méconnaissance des textes originaux, *a fortiori* des manuscrits lorsqu'ils existaient, ont entraîné jusque dans ces dernières années une appréhension de l'œuvre incomplète et erronée. C'est seulement à partir des années 1960 que le texte fut progressivement réétabli sous la direction de Jean Guillaume et de Claude Pichois, pour être publié intégralement dans la Pléiade. Parallèlement, les analyses interprétatives se succédaient.

Les articles ici rassemblés s'échelonnent sur 25 années. Ils s'attachent à l'observation de détails de l'œuvre : certains chapitres, certains poèmes, des textes, des ensembles de textes, et tentent d'en proposer une ou plusieurs lectures. Entreprise risquée et forcément limitée.

Qu'entend-on par ces deux termes rassemblés : « réalisme et invention » qui ont permis d'intituler cette réflexion ? La carrière de Nerval est marquée par des étapes. On retiendra – sans négliger pour autant la période antérieure – celle de 1844, lorsque Nerval commence à rédiger le *Voyage en Orient* et celle de 1850, date de la publication des *Faux Saulniers*.

Avant 1850, Nerval s'essaie à des genres variés, le conte fantastique, la monographie, le roman historique, le drame. *Léo Burckart* sur quoi s'ouvre ce volume appartient à cette période. Joué en 1839, c'est un drame historique, écrit d'abord avec Dumas, réécrit par Nerval qui le signe. La pièce a peu de succès et son trop fort « réalisme » y est peut-être pour quelque chose.

L'impasse de la pensée politique contemporaine est décrite de façon si désespérée que la tension dramatique qui résistait au pessimisme de *Lorenzaccio*, par exemple, retombe au point d'affecter la théâtralité générale du drame.

Dans le *Voyage en Orient*, le récit de voyage qui s'inspire du carnet de bord permet au lyrisme du narrateur aussi bien qu'à son esprit critique de s'exprimer librement. Il propose une forme que Nerval saura ensuite adapter à des propos très divers. Elle permet l'insertion de Contes où apparaissent les images qui vont désormais sous-tendre des significations clés de l'œuvre. L'*Histoire de la reine du matin et de Soliman* introduit le personnage d'Adoniram qui fixe le mythe de l'Artiste-Fils du Feu, contrarié par des forces de réaction dont son génie finit par triompher. Curieusement, en 1844, Nerval avait déjà proposé une autre figure de l'artiste empruntée au moderne mythe de l'acteur. Les deux images du théâtre et du feu s'y trouvaient déjà rassemblées ; le comédien Brisacier, excédé par les conventions auxquelles son jeu était soumis, décidait dans un geste fou, d'incendier le théâtre où se produisait la troupe. Ce texte avant-coureur, dont le discours dément bouleverse les formes et idées reçues, sera dix ans plus tard placé par Nerval au centre de la *Dédicace des Filles du Feu* à Alexandre Dumas. Cette nécessité du feu à la création entravée par l'insuffisance de son espace théâtral est réaffirmée en 1854 au chapitre X d'*Aurélia*. La même année *Les Filles du Feu* avaient disséminé ces deux images essentielles en « Nouvelles » successives. Les rêveries d'un narrateur itinérant se condensaient en figures féminines passées ou contemporaines, animées d'une énergie physique et spirituelle revivifiante.

## Les grands principes du réalisme nervalien

Les grands principes du réalisme nervalien, déjà partiellement en place dans le *Voyage en Orient*, se détachent, en 1850, dans *Les Faux Sauniers*. Le cercle du voyage se resserre : le narrateur, acteur de sa propre aventure, déambule dans Paris puis parcourt la province d'Ile de France. Nerval utilise avec humour à des fins narratives la contrainte représentée par l'amendement Riancey aux Lois sur la Presse de 1850, qui oblige son feuilleton à un réalisme très strict : reportage, choses vues et documents historiques. L'écriture digressive et commentatrice se réclame de la tradition du récit excentrique ; elle est évidemment revue et adaptée à la situation de la narration, la France contemporaine. Les grandes images organisatrices sont toujours là mais, cette fois, directement en prise sur le quotidien du narrateur ou sur le

passé historique qui en rend plus largement compte. Le théâtre social de la vie parisienne se révèle sous la forme d'une communication stéréotypée, d'une vie dissociée des réalités, de personnages vite disparaissants. S'y opposent les êtres de Feu qui traversent l'espace et l'histoire du Valois, d'Angélique de Longueval, qui sera la première Fille du Feu, au narrateur, en passant par l'énigmatique abbé de Bucquoy.

Avant qu'*Aurélia* ne mène l'enquête jusqu'aux profondeurs du rêve et des délires, *Sylvie*, écrite en 1852-53, explore les détours pris par l'imaginaire de l'enfance pour coïncider avec l'aventure des enfants du siècle après 1830. Le théâtre retrouve sa position de terme propre, de comparé, pour signifier le retrait idéaliste de toute une génération qui choisit alors la « tour d'ivoire des poètes » et fit de son désenchantement ses délices et ses tourments. *Les Nuits d'Octobre*, écrites en même temps que *Sylvie*, posent, forme et sens confondus, l'urgence d'un réalisme neuf en regard de ce que font « les Anglais » et tandis que « l'école du vrai » française commence à faire parler d'elle. « Le vrai est ce qu'il peut » conclut Nerval, formule qu'il emprunte à un autre<sup>3</sup>, mais qu'il fait sienne. Conclusion double qui a son endroit : le vrai est à côté du discours convenu, et son envers : toute vérité n'est pas bonne à dire.

### « Le vrai est ce qu'il peut »

L'œuvre pourtant ne cesse d'ouvrir sa forme vivante et souple à des traditions génériques qui y trouvent de nouvelles perspectives significatives. Le récit d'enfance fortement autobiographique, se charge de poids symbolique : il se confond avec l'expérience de la communauté villageoise et rejoint celle de l'Orient naguère. Espace critique encore, que tout oppose aux conditions asphyxiantes de la vie moderne ; espace en mouvement toutefois : le village comme l'enfance ne sont que des étapes sur la route d'un voyage qui ne tolère aucune clôture. L'effet de déception est historique, c'est-à-dire par définition ouvert à une dialectique de la re-symbolisation – au sens micheletien du terme –, que le texte grâce à sa composition oppositionnelle, non conclusive, laisse ouverte, possible.

*Aurélia* est un texte énigmatique en raison de l'absence d'« imprimatur » de la seconde partie, mais aussi parce que Nerval fait du récit de rêve une œuvre à part dans l'histoire de la littérature. Les rêves décrits s'enchaînent au fil de crises successives vécues par un sujet, dont l'histoire individuelle s'inscrit dans la grande histoire. Ce qu'ils disent du monde contemporain passe par la réanimation intertextuelle de paroles antérieures, selon une

liaison effectuée entre le présent et le passé dont participent l'histoire du « je » et l'histoire du monde. Le récit visonnaire mêle par ailleurs les rêves, les délires à l'état de veille, les temps de lucidité, les commentaires réflexifs. On décèle au long d'une suite apparemment hasardeuse, des récurrences obsessionnelles qui ouvrent à une logique de la déraison ; la scène imaginaire se dispose selon trois strates : l'histoire du sujet narrateur, celle du XIX<sup>e</sup> siècle depuis la Révolution, l'histoire de tous les hommes.

Cela était déjà à l'œuvre dans *Les Filles du Feu*. *Les Chimères* qui en sont la clôture et où comparés et comparants se recourent à l'infini, confondent la réalité des accidents fondateurs de l'aventure personnelle et ceux de l'histoire universelle.

« Le vrai est ce qu'il peut ». La parole réaliste doit se conformer à ce qui est. Mais ce qui « est » est précisément indéfiniment source de pensée. « Voir et montrer, cela ne suffit pas. La philosophie doit être une énergie » dit Hugo dans *Les Misérables*. Ce qui caractérise le réalisme nervalien, c'est sa tension. Il y a une vérité du sujet dans le monde et ce monde est d'abord la réalité immédiatement sociale qu'il croise au quotidien. Elle est soumise au prisme d'un imaginaire composé de souvenirs, restes de l'enfance fixés à jamais et par rapport à quoi tout ce qui est vu se mesure. Cette « aune » de l'histoire d'une vie est indissociable de l'histoire du siècle, produit à son tour du passé accidenté de l'humanité et de ses mythes. Lorsque l'équilibre se rompt, ou semble se rompre, et que l'imagination délie le discours de la raison ordinaire, que s'ouvrent « les portes d'ivoire ou de corne », c'est encore le sujet « vrai » qui, plus que jamais, se révèle. L'émotion fait éclater en chaos le réel composite de la psyché en même temps que les images de la réalité extérieure : ces strates que l'intelligence repère mais que l'imagination libérée brouille indéfiniment. L'écriture qui, elle, obéit au principe de réalité, doit tenter de recueillir ces éléments dispersés sans rien retrancher des dérapages historiques responsables de la réalité psychique et sociale vécue à l'asile, autre exil.

À partir des années 1820, la littérature du rêve avait, sous la forme du conte fantastique, compris que sa signification dépendait de son contexte réaliste mais la fiction lui était nécessaire. Nerval va bien au-delà : le songe s'épanche dans la vie réelle et permet d'accéder aux « convictions acquises » qui sont le dernier mot du texte que nous connaissons. Elles semblent informer essentiellement la relation à l'autre. Les rapports sociaux que le siècle a autorisés à s'imposer après 1850, isolent les individus et engendrent les délires de persécution ou de grandeur des plus fragiles. Si, parmi ceux-ci, il existe un poète, il dira mieux que d'autres cette réalité, et aussi qu'il en est

une autre possible ; victorieuse de l'opacité de la communication et fondatrice de la Cité heureuse.

Irréalisme d'un réalisme à venir, provocateur, critique, qui ne tente que de proposer un autre modèle. « Le vrai est ce qu'il peut ». Le métier d'écrivain impose, comme chez Hugo, qu'en 1850, les masques tombent, au prix de désenchantements qui inversent étrangement ceux des poètes des années 1830 et font entrer Nerval, l'inventeur d'Adoniram, le narrateur des *Faux Sauniers*, dans la lignée des opposants, des Fils du Feu.

## Notes

1. Maurice Barrès, *Discours de réception à l'Académie française*, 1907 ; Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*.
2. Claude Pichois, *L'infortunée fortune de Gérard de Nerval*, « Œuvres et Critiques », n° XVII, 1, 1992. La bibliographie générale des œuvres de Nerval a été établie par Michel Brix, *Manuel bibliographique des œuvres de Gérard de Nerval*, « Études nervaliennes et romantiques », n° XI, Presses Universitaires de Namur, 1997.
3. « *Le vrai est ce qu'il peut*, comme disait M. Dufongerey. » Il s'agit de M. de Fongerey, pseudonyme de Dittmer et Carré, auteurs des *Soirées de Neuilly*, 1827-1828.

Première partie

Le Théâtre et le feu

Première partie

Le Théâtre et la loi

## Léo Burckart : l'impasse nervalienne du drame\*

On peut considérer *Léo Burckart* de deux points de vue. La pièce est assurément un jalon dans l'histoire du drame romantique. En 1838, lorsqu'elle est représentée au théâtre de la Porte Saint-Martin, Nerval est depuis longtemps engagé dans la « bataille », notamment comme critique de théâtre ; le drame avait été d'abord retenu par la Renaissance où il devait succéder à *Ruy Blas*. Mais la pièce occupe aussi une place particulière dans l'ensemble de l'œuvre nervalienne. Elle se situe dans la partie la moins productive littérairement, entre 1832 et 1840. C'est à partir de 1844 que la rédaction du *Voyage en Orient* va relancer un parcours pour le moins accidenté. Un tournant décisif a lieu en 1850. La forme libre et originale des *Faux Saulniers* renouvelle les modes d'écriture en place auxquels Nerval s'était essayé souvent sans grand bonheur<sup>1</sup>. Dans le fil de cette découverte vont être écrits les grands textes des cinq dernières années de sa vie ; leur récit digressif va alors curieusement intégrer certaines pièces antérieures. Ainsi en est-il de *Léo Burckart* : il y est fait longuement allusion dans *Les Faux Saulniers*<sup>2</sup> et le drame sera retranscrit intégralement dans *Lorely*, en 1852. C'est cette conjonction entre l'histoire d'un genre et celle d'une œuvre qui servira de fil à notre analyse.

Les réactions de la critique, en 1839 sont assez mitigées. Nerval jouait avec ce premier drame<sup>3</sup> sa carrière d'auteur dramatique et fut assez déçu. On retiendra trois des articles parus qui sont très significatifs. Théophile Gautier dans *La Presse* est sensible à l'impartialité du drame à son « tendre et mélancolique scepticisme »<sup>4</sup>. Hippolyte Lucas dans *L'Artiste* trouve la pièce

---

\* Communication aux « Rencontres de dramaturgie du Havre », Colloque « Le drame romantique », 3 avril 1997.

trop littéraire, faite davantage pour la lecture que pour le spectacle. Selon lui, l'idée fondamentale ne se dessine pas avec assez de netteté et le texte ouvre à plusieurs interprétations ; ouverture qui n'est peut-être pas sans rapport avec l'impartialité dont parle Gautier. Mais ce qui était une appréciation positive chez ce dernier est ici plus ambigu car cet éventail de significations entraîne, selon Lucas, une déconcentration du mouvement dramatique<sup>5</sup>. C'est au fond ce qui est au centre de l'article d'Allyre Bureau dans *La Phalange* du 1<sup>er</sup> septembre 1839. Une piste d'interprétation de cette absence de centrage en ressort. Bureau fait une longue analyse de l'intrigue politique, bien mise en rapport avec la situation contemporaine ; à celle-ci succède un rapide résumé de l'intrigue sentimentale. Il déplore alors que ce soit le contraire dans la pièce où l'action politique de Léo n'est pas assez développée<sup>6</sup>.

Cette lourdeur de l'intrigue sentimentale est indéniable<sup>7</sup>. Deux personnages surtout en portent la responsabilité autant qu'ils en subissent les conséquences. Marguerite, épouse vertueuse et délaissée dont les plaintes sont un frein incessant à l'énergie du héros ; Franz, personnage assez conventionnel de l'amoureux romantique, sur lequel nous reviendrons. Ce déséquilibre nuit effectivement à la concentration dramatique et joue peut-être un rôle dans le flou de l'interprétation. Il est pourtant nécessaire d'aller plus loin et d'observer les traditions génériques dont les souvenirs s'entremêlent dans la composition de la pièce.

*Léo Burckart* est un drame historique ; il serait plus juste de dire qu'il s'inscrit dans la tradition des « Scènes historiques » qui furent à la mode entre 1825 et 1830, tradition illustrée en particulier par Mérimée<sup>8</sup>. Le ressort dramatique de ces Scènes avait pour règle de coller à l'Histoire. Le drame de Nerval se fonde en effet précisément sur la crise politique de 1819 en Allemagne. Elle avait pour motif la tension conflictuelle entre deux forces. Les Princes dont l'action commune, établie officiellement par la Confédération germanique proclamée par le Congrès de Vienne en 1815, avaient pour objectif de maintenir le pouvoir monarchique dans leurs états. Contre eux se dressaient les Sociétés secrètes composées d'étudiants majoritairement républicains et qui luttaient pour l'unité allemande. L'affrontement provoque en 1819 l'assassinat de Kotzebue par Carl Sand et une tentative d'assassinat sur la personne d'Ibel ; ce dernier était président de la régence, ce qui est la fonction de Burckart dans la pièce de Nerval. Les deux événements sont à l'origine du congrès de Carlsbad qui décrète la répression des Sociétés secrètes. Dans la pièce, Léo est responsable de ce décret qui devient le pivot historique de l'action. Au prix de quelques arrangements avec la chronologie, Nerval suit donc assez fidèlement les faits.

Tout en respectant cette tradition, Nerval en fait intervenir une autre, celle du drame bourgeois. L'intérêt qu'il porte à cette forme est connu. En 1852, il adaptera *Misanthropie et repentir* de Kotzebue, justement, qui est un modèle du genre. Un article de *L'Artiste* publié en 1848 éclaire sa position. Il y fait la critique d'un drame bourgeois médiocre : *L'Héritière*, d'Empain<sup>9</sup>. Le personnage principal est un homme faible qui, dit Nerval, a la vulgarité des « hommes d'aujourd'hui » : il renvoie donc au public sa propre image. L'auteur oppose alors à la pièce d'Empain, l'adaptation moderne réussie des drames bourgeois de Dumas. Certes, les passions y sont aussi vulgaires mais ses héros les vivent jusqu'à la mort, ce qui sauvegarde leur caractère exceptionnel.

Cet article date de 1848, il est donc de 9 ans postérieur à *Léo Burckart*, mais il semble curieusement y faire retour. Non que la passion de Léo soit « vulgaire » mais, telle qu'elle est, il ne semble en aucun cas accepter ses conséquences jusqu'à la mort. Cet héroïsme relatif a des conséquences sur l'intensité dramatique de la pièce.

La façon dont le personnage est traité réduit, en effet, les données du conflit historique. Dans le Prologue, Léo est présenté comme un publiciste dont l'opposition au prince de Saxe qui règne en monarque absolu a été sanctionnée par le bannissement. Le projet qu'il diffuse dans les feuilles d'opposition est d'affranchir en les fédérant les petits états d'Allemagne. Ceux-ci, une fois regroupée, seront en mesure de faire poids devant les grandes puissances, l'Autriche essentiellement dans la pièce. Deux choses sont à noter : l'ambition de Burckart est d'un regroupement, celle d'une unité à venir de l'Allemagne n'est pas dite. L'ensemble de son programme ne remet pas en cause le pouvoir monarchique des princes. On comprend, dans ces conditions, qu'après la mort du prince qui l'a banni, le nouveau monarque « éclairé » l'appelle au pouvoir comme ministre. Le problème est que la situation d'opposant de Burckart en a fait aussi le champion de la Jeune Allemagne. De ce côté, le malentendu est évident : les étudiants sont aveugles sur les limites de la réforme proposée par Burckart, Léo semble méconnaître ce que sont réellement les Sociétés secrètes. Il avoue, dans le Prologue, ignorer les « statuts et desseins » de leur association<sup>10</sup>. Le ressort historique du drame s'en trouve faussé. Il n'est pas vraisemblable que le héros ignore le contre-pouvoir représenté par les Sociétés secrètes sous l'Empire, la fédération des associations en 1817, le caractère international de leur réseau, l'appui qu'ils ont dans l'armée de réserve. Tous points qui sont par ailleurs signalés dans la pièce.

L'action se fonde sur cette ignorance qui, dès après le Prologue, à l'acte I, provoque l'affrontement entre les étudiants et Léo. L'échec du nouveau

ministre est comme donné d'avance. L'insuffisance de son information gâche son rapport à l'Histoire et attaque dans l'œuf le service du progrès que devrait représenter son action.

Cette maladresse d'autre part est relayée par des indices psychologiques qui augmentent le doute que l'on peut avoir sur l'avenir du projet. Le Prologue présente Burckart comme un homme de cabinet, déjà vieilli et reculant devant le passage à l'action ; il éprouve pour la jeunesse enthousiaste de son pays une sympathie abstraite. Une longue scène l'oppose au Prince. Celui-ci ne cache pas son scepticisme : les « grands esprits » sont inadaptés à la « politique usuelle » Burckart, lui, les croit moteurs de « l'éternelle loi du progrès ». Mais au Prince qui lui parle de « passions », de « grandes idées » nécessaires au peuple, Léo répond qu'une grande modération doit gouverner l'action :

Vous parliez là de l'excès qui perd tout ; et la passion qui conduit à la mort n'est pas celle qu'il faut désirer quand on est chrétien. La liberté n'est pas pour nous une amante insensée mais une chaste épouse<sup>11</sup>.

Certains traits du personnage du drame bourgeois sont décelables chez Léo. On remarque qu'il en a la condition : il n'est pas noble, sa fortune est modérée, il est, en dépit du désespoir de son épouse, très dépendant de son milieu familial, ses sentiments sont vertueux et modérés. Après son échec dans la vie publique, il revient à la sphère privée, dont il n'avait pas vraiment souhaité sortir. On pense à la lettre qu'en 1852, Nerval écrit à Frédéric Lemaître qui avait été pressenti pour le rôle où il lui avoue : « le rôle était difficile à mettre à votre taille »<sup>12</sup>.

Léo n'est pas un héros romantique. Même sa désillusion est d'un ordre particulier puisque ce sont ses principes de modération qui en sont la cause. Fidèle à la lettre à sa doctrine de « la franchise et du bon sens », il va attaquer de front ceux dont il découvre que l'action subversive entrave ses manœuvres diplomatiques. La pièce met progressivement en place la suite pathétique de ce qu'il croit être des succès et qui n'est qu'un enchaînement d'erreurs<sup>13</sup>. Ce drame de la désillusion de l'homme politique franc et loyal est ce que les contemporains et la postérité ont retenu de *Léo Burckart*. On l'a rapproché justement de *Lorenzaccio* et de *La Chartreuse de Parme*<sup>14</sup>. Sans voir peut-être assez que les révélations de Paulus à l'acte III signalent que la méconnaissance du pouvoir des Sociétés secrètes s'accompagne chez Léo de celle plus grave, chez un homme de progrès, des réactions du peuple. Celui-ci est présent sur la scène à l'acte I, composé de bourgeois artisans et commerçants, venus se plaindre au tribunal du roi des étudiants des méfaits... des étudiants ; signe, au demeurant qu'ils ne sont pas innocents du péché de corruption. Le peuple, dit Paulus, ne peut croire qu'à la corrup-

tion générale des puissants. Les mesures de répression prise par Léo à l'encontre des étudiants en font, aux yeux du peuple, des martyrs et le rangent à leurs côtés.

De quelque façon qu'on l'aborde la pièce propose une critique du penseur bourgeois, de l'homme de cabinet qui travaille à l'abri des réalités et qui ignore leur caractère conflictuel par ce qu'il faut bien appeler confort intellectuel. Le système qu'il développe dans ces conditions, sous-tendu sans peine par des principes de modération, reste abstrait. Le passage à l'action de ce type de « penseurs » non seulement échoue mais resserre l'autoritarisme politique de ceux qui sont appelés à leur succéder. Nerval pense-t-il qu'il existe d'autres types de philosophie politique ? Ou bien, et le pessimisme général de la pièce irait plutôt dans ce sens, s'en prend-il à la condition bourgeoise des écrivains politiques, à la condition qui ne peut être que bourgeoise des écrivains politiques ?

En face de Burckart, pourtant, Frantz est un autre héros potentiel du drame. D'un enthousiasme plus conforme à la tradition des « romantiques », il sanctionne à la fin l'échec de ses idéaux en se donnant la mort. Il apparaît dans le Prologue paré de tous les traits de l'enfant du siècle et c'est dans un style très mussétien qu'il conte son histoire :

Ce siècle qui ne compte pas encore vingt années, s'est levé au milieu de l'orage et de l'incendie. La guerre rugissait autour de nos berceaux, et nos pères absents revenaient par instants nous presser sur leur sein, tantôt vainqueurs, tantôt vaincus et consternés ! (...) Oh ! maintenant qu'un calme plat a succédé à tant d'orageuses tourmentes, étonnez-vous que nous ayons pensé à nous remettre de ces efforts prématurés, et que nous n'ayons plus à offrir aux femmes qu'une âme flétrie avant l'âge, et des passions énervées déjà par le doute et le malheur<sup>15</sup>.

Ces « passions énervées » qui n'ont plus à s'exercer par les armes expliquent son idéalisme politique. Frantz est engagé dans la lutte de la Jeune Allemagne dont il défend la cause avec une sincérité absolue, c'est-à-dire un dévouement qui depuis 1810 est, dit-il, « à la mort »<sup>16</sup>. Son idéalisme amoureux est de même nature et il va trouver en Marguerite, dont le mariage avec Léo fait une femme interdite, l'objet rêvé.

Grâce à lui, se fait donc dans le drame la conjonction entre l'intrigue sentimentale et l'intrigue politique. Mais, là encore, Nerval semble insister sur l'effet de redoublement, comme s'il souhaitait représenter à travers Frantz, non plus le philosophe politique, mais toute une jeunesse qui a pour des raisons historiques, préféré les enthousiasmes de tête et de cœur à une

action précédée d'une lucide analyse des réalités. Toujours dans le Prologue, Frantz présente ainsi ce qui définit sa « pensée » :

N'est-ce pas dire assez que ce n'est point à des créatures mortelles que s'adresserait mon désir ; mais à de saintes idées, à des abstractions mystiques de religion, de gloire, de patrie qui ont été les premiers germes de mon éducation, et vers lesquelles s'est tourné le premier éveil de mon cœur ?<sup>17</sup>

On pense au premier chapitre de *Sylvie* et à l'évocation de « l'époque étrange » :

C'était un mélange d'activité, d'hésitations et de paresse, d'utopies brillantes, d'aspirations philosophiques ou religieuses, d'enthousiasmes vagues, mêlés de certains instincts de renaissance (...) <sup>18</sup>.

Certes, les aspirations vagues de Frantz se fixent ici sur une action ou une attente d'action, au sein des Sociétés secrètes. Mais on n'est pas étonné de les voir se déplacer sur la passion amoureuse, passer des uns à l'autre et de l'autre aux uns. Jusqu'à ce qu'à la fin, la confusion soit totale : Frantz, incapable de tuer Léo à qui il pense avoir volé sa femme, forcé de constater que son amour n'était pas partagé, tout aussi impuissant à trahir ses amis politiques, ne peut que retourner son arme contre lui. Victime, comme Léo, de ses idéaux trahis, il n'y a pas pour lui de récupération « bourgeoise » possible. Son mal l'a pris trop jeune :

La passion politique, qui d'ordinaire est une passion de l'âge mûr, nous a pris, nous mêmes avant l'âge de raison ; et nous lui avons sacrifié tout.<sup>19</sup>

On a dit que Frantz ressemblait à Nerval. Si l'idée est exacte, c'est au jeune homme des années 30 tel qu'il le mettra ironiquement en scène dans *Sylvie*. La génération dont Frantz est ici l'authentique représentant, car c'est bien le plus pur des « frères » de l'association, confond dans le même sentimentalisme l'idéal amoureux et politique. Flaubert écrit dans un *Carnet de L'Éducation sentimentale* : « Montrer que le Sentimentalisme (son développement depuis 1830) suit la Politique et en reproduit les phases. »<sup>20</sup> Frantz, curieuse prémonition d'un « mixte » entre Frédéric et Dussardier ?... Toujours est-il que la pièce exalte moins les idéaux de la Jeune Allemagne qu'elle n'en critique l'irréalisme. Celui-ci détourne les « frères » d'une juste évaluation, cette fois, des forces monarchiques. Ce sont les autres vaincus de la pièce et tout s'achève pour eux dans l'emprisonnement et la mort.

Les héros du progrès sont donc minés par leur inconscience des réalités : méconnaissance de l'intellectuel dont les projets s'échafaudent dans le cercle clos des systèmes ; sentimentalisme exacerbé du jeune homme atteint par le mal du siècle. Il semble que ce double gauchissement mette à mal l'effet dramatique qu'affaiblit « ce mélancolique scepticisme » dont parle Gautier.

La composition générale de la pièce va dans le même sens. Sa signification est fortement symbolique. La composition dramatique relève de la ligne brisée plus que d'une montée continue. Elle est soumise à un principe d'alternance : scènes d'intérieur chez Burckart et scènes de rendez-vous des étudiants. Le décor du Prologue est le salon de la maison de Francfort où sont installés Léo et Marguerite. C'est là que vont se nouer l'intrigue privée et l'intrigue politique. Diana, maîtresse du Prince, y retrouve son amie Marguerite ; elle découvre qu'elle est l'épouse du fameux publiciste Cornélius dont elle va découvrir l'identité au Prince. Le salon devient alors le haut lieu de décisions politiques essentielles. Burckart expose ses théories et conclut une alliance de gouvernement avec le nouveau monarque. À l'acte III, la scène est cette fois dans le « cabinet » du ministre avec comme indication scénique : « Une table chargée de papiers. » Même décor à l'acte V et dernier. Actes donc composés de scènes d'intérieur, espaces clos de la retraite du philosophe.

À ces derniers s'opposent les espaces dévolus aux étudiants : lieux clos et ouverts à la fois. À l'acte I, « la salle commune » d'un hôtel de belle apparence ; à l'acte V, une « salle en ruine » du château de Wurtzburg. Ces salles sont des lieux de passage, ouverts sur le monde. Dans la première, les étudiants s'installent au grand dam de l'hôtelier :

Nous te faisons l'honneur de t'amener ce soir toute l'Université et ta maison sera ce que nous voudrions qu'elle soit, entends-tu ?<sup>21</sup>

Dans la seconde, il est nécessaire de faire garder les issues pour protéger la réunion des passants inopportuns. Au décor correspond une mise en scène du nombre, du mouvement et de la surprise qui contraste avec le peu de personnages et le conventionnel dialogue des actes III et V. En I, 8 « la scène se remplit de monde », en IV, 1, les paysans se mêlent aux étudiants. À l'acte I, l'Hôtel du Soleil se transforme en « Cabaret du Sauvage », où trône et juge « le roi des étudiants » ; à l'acte IV, le rituel est interrompu par le faux guet-apens, suivi du meurtre de Waldeck : rebondissements qui sont autant de coups de théâtre. Nerval obéit d'autre part ici à l'esthétique du tableau qu'affectionnait le théâtre romantique. La scène d'auberge comme celle du jugement dans la salle voûtée du château médiéval appartiennent à une tradition inaugurée en particulier par *Goetz von Berlichingen*. La scène du jugement devant les juges masqués du tribunal de la Sainte Vehme était restée fameuse. Plus proches de lui, Nerval avait *Fantasio* et *Lucrece Borgia*, entre bien d'autres.

Nerval comptait évidemment sur l'effet théâtral de ces deux actes, spectaculaires ; il fait dans *Les Faux Saulniers* un compte rendu ironique de ce