



**HAL**  
open science

## Les Jardins dans Sylvie de Gérard de Nerval

Françoise Sylvos

► **To cite this version:**

Françoise Sylvos. Les Jardins dans Sylvie de Gérard de Nerval. Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes, 2002, 26 (3/4), pp.319-338. hal-02052274

**HAL Id: hal-02052274**

**<https://hal.univ-reunion.fr/hal-02052274v1>**

Submitted on 28 Feb 2019

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

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

### Les Jardins dans *Sylvie* de Gérard de Nerval

L'art des jardins évoqué dans *Sylvie* de Gérard de Nerval met en jeu le lien du romantisme au XVIII<sup>e</sup> siècle. Le romantisme est tributaire de l'esthétique du paysage née au siècle précédent. On retrouve alors les classements et les jugements présents dans la lettre XI de la quatrième partie de *La Nouvelle Héloïse*, qui raille le jardin à la française et encense la souplesse formelle, le naturel de jardins où la main de l'homme, pourtant présente, ne paraît pas. Ni la géométrie des architectes paysagers, ni l'esthétique anglo-chinoise, ni la passion de l'horticulture, jugée puérile, ne trouvèrent grâce aux yeux de Rousseau et de ses lecteurs romantiques. Au XIX<sup>e</sup> siècle, *Wanderlust* et aspiration à l'infini semblent à l'étroit dans les murailles de l'*hortus conclusus* et tyrannisées par le cordeau. On préfère aux « grandes lignes sèches d'un jardin » la « ligne sinueuse »<sup>1</sup> des chemins et on n'aime ni « les endroits clos de murailles »<sup>2</sup>, ni les jardins trop symétriques et trop soignés<sup>3</sup>. D'où, dans *Sylvie*, la préférence pour un espace ne délimitant pas la frontière entre parc et nature, les hameaux voisins prolongeant Ermenonville. D'où, à Châalis, le mariage des ruines gothiques au paysage naturel. Ces préférences héritées de l'esthétique du jardin au XVIII<sup>e</sup> siècle vont de pair avec une réflexion sociale sur les jardins. De Rousseau à Nerval, en passant par Girardin, les « gens si riches qui font de beaux jardins »<sup>4</sup> et les « millionnaires philosophes »<sup>5</sup> qui construisent des parcs « à grands frais »<sup>6</sup> sont en butte à l'ironie littéraire ou au blâme. Comme on s'in-

<sup>1</sup> George Sand, *Consuelo, La Comtesse de Rudolstadt*, éd. Léon Cellier et Léon Guichard, Paris, Garnier, tome I, 1959, p. 390.

<sup>2</sup> Ibid., tome II, 1959, p. 228.

<sup>3</sup> Ibid., p. 245.

<sup>4</sup> Rousseau, *Nouvelle Héloïse*, éd. René Pomeau, Paris, Garnier, 1988, quatrième partie, lettre 11, p. 467.

<sup>5</sup> Nerval, *Sylvie, Œuvres complètes*, éd. Jean Guillaume et Claude Pichois, Paris, Gallimard, «La Pléiade», tome III, 1993, p. 545 (désormais OCIII). Nous citerons également *Œuvres complètes*, éd. Jean Guillaume et Claude Pichois, Gallimard, «La Pléiade», tome I, 1989 (OCI) et tome II, 1984 (OCII).

<sup>6</sup> Curieusement, on trouve l'expression « à grands frais » aussi bien chez René-Louis de Girardin (*De la Composition des Paysages*, Champ Vallon, «Pays, Paysages», Seyssel, 1992, p. 15) que chez Nerval (*Sylvie*, OCIII, p. 567). Mais le premier l'emploie pour blâmer les architectes du siècle passé ou ses contemporains, tandis que Nerval en use pour réprover l'entreprise du marquis de Girardin lui-même.

terroge sur le contrat social et sur la propriété depuis Jean-Jacques et la Révolution, il devient inconcevable de n'édifier des jardins que pour le plaisir de quelques privilégiés. Quelques parcs appartenant à la couronne ou aux apanages princiers – le Luxembourg et les Tuileries – s'ouvrent à la foule. L'ère des grands jardins publics du Second Empire s'annonce. Dans les *Réveries à Paris* (*Paris Guide* de 1867), George Sand se réjouit de l'aménagement de promenades publiques contribuant à la santé de tous les Parisiens<sup>7</sup>. Dans *Sylvie*, nulle clôture n'entrave la liberté du promeneur, si ce n'est pour épaissir le mystère qui entoure le destin d'Adrienne, l'amour d'enfance et la religieuse. La genèse de *Sylvie* associe étroitement la nouvelle au passé paysager de l'Île de France dont l'apogée se situe au XVIIIe siècle. Cet héritage omniprésent n'est pas sans conséquences sur l'esthétique de *Sylvie*. Comme les paysagistes du XVIIIe siècle, comme les adeptes du jardin anglais, Nerval préfère le pinceau au crayon. Néanmoins, c'est un regard à la fois tendre et amusé que Nerval jette sur les arts nés entre la Régence et le tournant des Lumières. Le poncif<sup>8</sup> est l'impasse d'un art peu inventif, qui dénature en cherchant à les imiter la philosophie et l'idylle antiques. A la fin du XVIIIe et au XIXe siècles se multiplient les produits dérivés de la littérature. On assiste à la naissance du kitsch<sup>9</sup>. Les jardins et leurs doubles littéraires, les guides et itinéraires, en collectionnent les stéréotypes. C'est ce mouvement d'allégeance et de détachement à l'égard des modèles de vertu et d'optimisme offerts à Nerval par les jardins du XVIIIe siècle que nous nous proposons d'étudier ici. Au-delà du modèle esthétique ou des collections de poncifs qu'il propose, le jardin à l'anglaise est un lieu poétique et

<sup>7</sup> Ouvrage cité dans P. de Moncan, *Les Jardins du Baron Haussmann, Catalogue de l'Exposition*, Palais-Royal, du 10 avril au 4 octobre, Paris, Le Louvre des Antiquaires, 1992, p. 12 et 41.

<sup>8</sup> Poncif: «feuille de papier comportant un dessin piqué de multiples trous que l'on reproduit en pointillés (sur une surface quelconque) en passant une pierre ponce sur le tracé (1551) [...]». Par extension «dessin conventionnel [...] (1828)». «Expression ou œuvre [...] banale, de routine, copiant manifestement un modèle et dépourvue de toute originalité (1833)» (*T.L.F.*).

<sup>9</sup> On retiendra de la définition donnée par le *T.L.F.* les citations suivantes: «Tout ce qui est de mauvais goût, pourvu qu'on le regarde au second degré, avec un clin d'œil plein d'humour et assez d'esprit pour ne pas prendre tout cela au sérieux» (*Elle*, 1er mars 1971). «Le kitsch, c'est l'aliénation consentie, c'est l'anti-art, c'est le faux et le néo-quelque chose; mais c'est une éthique en soi (A.-A. Moles)». Jean Duvignaud définit les productions du kitsch comme de «mauvaises copies du «grand art» (Jean Duvignaud, *Baroque et Kitsch*, Actes Sud, 1997, p. 63). Hermann Broch s'est interrogé sur les rapports du kitsch-gothique et du kitsch-renaissance au romantisme, supposant que l'adéquation ou l'inadéquation des œuvres romantiques au décor architectural kitsch des années 1820 à 1840 constituait une ligne de partage entre le «génie» romantique et «tout ce qui n'a pas atteint un niveau de valeur absolue» (Hermann Broch, «Quelques Remarques sur le Problème du Kitsch», in Gillo Dorfles, *Le Kitsch, Un Catalogue raisonné du mauvais Goût*, traduction par Paul Alexandre, Bruxelles/Paris, Complexe/PUF, 1978, p. 58, voir aussi «Kitsch et romantisme», par Gillo Dorfles, *Ibid.*, p. 77). La frontière entre la réaction romantique et le mauvais goût serait extrêmement ténue.

suggestif dont la polysémie vient enrichir celle du récit. Constitué en un réseau de signes, proposé comme une énigme à la perspicacité du lecteur dont il met au défi la clairvoyance<sup>10</sup>, le jardin éclaire le narrateur en promenade, et peut-être indirectement l'écrivain lui-même, sur son destin. Nerval, critique à l'égard des versificateurs du XVIIIe siècle abondamment cités dans les jardins et les guides d'Ermenonville, revient aux origines de la prose rythmée et à la poétique de la rêverie née avec les promenades de Rousseau.

### *Le Valois ou la naissance d'un écrivain*

Le titre original de *Sylvie* et sa genèse dans le Valois, région connue pour ses jardins du XVIIIe siècle, sont révélateurs de la place que prend cette époque dans la nouvelle. Elle a d'abord été publiée séparément dans la *Revue des deux Mondes* le 15 août 1853. Le titre exact de la nouvelle est *Sylvie. Souvenirs du Valois*. Mais Nerval avait d'abord pensé à *L'Amour qui passe ou Scènes de la Vie*. Le sous-titre insistait sur la vision théâtrale de l'existence effectivement très présente dans le récit. Six mois plus tard, *Sylvie* est incorporée à un recueil intitulé *Les Filles du Feu*. Cette nouvelle devait donner le ton du recueil mais l'éditeur en a décidé autrement, imposant à Nerval un titre plus accrocheur pour le volume, celui que nous connaissons. Ce « faux titre » masque peut-être l'intention première de Nerval: s'adresser à un public « raffiné auquel sont susceptibles de plaire les récits en demi-teintes, l'atmosphère dix-huitième de *Sylvie* ou le « sentiment doux » du recueil »<sup>11</sup>. Monique Streiff Moretti campe ici Nerval en auteur épris du XVIIIe siècle alors que nombreux sont ses prédécesseurs à avoir montré un autre versant de son œuvre. L'inspiration romantique n'a d'égale pour Théophile Gautier que le style suranné de Nerval<sup>12</sup>. Marcel Proust situe Nerval aux antipodes du XVIIIe siècle, tant les colorations inquiétantes de son œuvre l'emportent, lui semble-t-il, sur l'aspiration au bonheur et la rationalité<sup>13</sup>. Analysant le « Dernier Feuillet », Gabrielle Chamarat-

<sup>10</sup> Le lien du jardin aux signes et aux énigmes est attesté depuis *Le Songe de Poliphile* de Francisco Colonna, une référence pour Charles Nodier et pour Nerval.

<sup>11</sup> Monique Streiff Moretti, « Réflexions sur un faux Titre: « *Les Filles du Feu* », in *Nerval, Actes du Colloque de la Sorbonne du 15 novembre 1997*, sous la direction d'André Guyaux, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne du 15 novembre 1997, p. 28.

<sup>12</sup> « Gérard, comme toute la jeunesse du temps, se rattacha au grand mouvement romantique qui agitait alors la littérature. Il en était certes par le fond et la nouveauté des idées, par un certain germanisme intellectuel puisé dans la familiarité de Goethe et de Schiller [...]; mais il était, pour la forme, un disciple du XVIIIe siècle. » (Gérard de Nerval, *Œuvres complètes*, Paris, Michel Lévy, 1867-1868 et 1877, 6 volumes, préface, p. IV).

<sup>13</sup> « Ah! Que c'est loin de cela, comme il y a de l'inexprimable, quelque chose au-delà de la fraîcheur, au-delà du matin, au-delà du beau temps, au-delà de l'évocation du passé même, ce quelque chose qui faisait sauter, dresser et chanter Gérard, mais pas d'une joie saine, et qui nous communique ce trouble infini, quand nous pensons que ces pays existent et que nous pouvons aller nous promener au pays de *Sylvie*. » (Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, « Idées », 1954, p. 189).

Malandain souligne l'ironie de Nerval à l'égard du siècle qui l'a précédé<sup>14</sup>. Quoi que l'on puisse conclure des jugements de l'écrivain sur le XVIIIe siècle, et il est évident que, pour lui, les vestiges de cette époque prêtent à sourire, il n'en reste pas moins que son souvenir hante la nouvelle. Et la prévalence du XVIIIe siècle ne tient pas seulement à la parenté du narrateur avec un oncle mysogyne et collectionneur de «portraits sur ivoire, médaillons charmants qu'il utilisait depuis à parer des tabatières [...]»<sup>15</sup>. Sa présence familière tient à la fois aux temps, le narrateur, né dans les années 1800 étant, comme celui de *Voyage en Orient*, fils d'un siècle déshérité d'illusions, et aux lieux, qui connurent leur apogée avant la Révolution. Nous nous attacherons d'abord à la manière dont le XVIIIe siècle occupe l'espace et se rend visible.

Nerval puise dans ses souvenirs personnels du Valois le matériau de sa création: «J'ai voulu illustrer aussi mon Valois»<sup>16</sup>, écrit-il à Maurice Sand à propos de *Sylvie*. Le Valois est le pays de sa famille maternelle. Il a probablement été mis en nourrice dans la région après l'engagement de son père médecin dans les armées napoléoniennes et le départ consécutif de ses parents pour l'Est de l'Europe. Son grand-oncle possédait une maison attenante au château et au domaine de Mortefontaine. Le «clos Nerval», modeste bien dont l'écrivain avait hérité, situé non loin de là, avait recueilli en 1836 les cendres de sa grand-mère maternelle et de sa tante. On peut comprendre l'attachement durable et profond de Nerval au Valois, qualifié de «terre maternelle»<sup>17</sup> dans *Angélique*, étroitement lié à l'histoire familiale et au souvenir de la mère disparue (*Promenades et Souvenirs*).

Son Valois est par excellence un lieu de mémoire, un monument: dans *Sylvie*, le vestige et l'inscription dans la pierre évoquent le rapport fondamental de cette région à la mémoire et à l'écriture. Autour de la figure primordiale de la mère que les *Promenades et Souvenirs* placent au cœur du Valois, gravitent d'autres personnages féminins, cousines, amies, domestiques que l'écrivain a pu prendre pour modèles. Si le Valois a contribué à la naissance de *Sylvie*, cette contrée est d'abord à l'origine de la vocation littéraire de l'écrivain, au point qu'il a totalement identifié son *moi* artiste à cette terre, empruntant au «clos Nerval» son pseudonyme. Dans *Promenades et Souvenirs* dont le dessein autobiographique est manifeste, comme dans *Sylvie*, qui retrace la formation et la quête poétique d'un auteur, le Valois veille sur les premiers pas de l'écrivain:

Livré au soin des domestiques et des paysans, j'ai nourri mon esprit de croyances bizarres, de légendes et de veilles chansons. Il y avait de quoi faire un poète, et je ne suis qu'un rêveur en prose.<sup>18</sup>

<sup>14</sup> Gabrielle Chamarat-Malandain, «*Sylvie*, «Dernier Feuillet», *Nerval, Réalisme et Invention*, Orléans, Paradigme, 1997, p. 83–85.

<sup>15</sup> *Sylvie*, OCIII, p. 538.

<sup>16</sup> A Maurice Sand, Passy, 5 novembre 1853, OCIII, p. 820.

<sup>17</sup> «[...] fatigué des querelles vaines et des stériles agitations de Paris, je me repose en revoyant ces campagnes si vertes et si fécondes; je reprends des forces sur cette terre maternelle.» (OCIII, p. 487)

<sup>18</sup> *Promenades et Souvenirs*, chapitre IV, OCIII, p. 680–681.

Naissance ou renaissance d'un écrivain? La période de création la plus féconde dans la carrière de Nerval correspond justement au moment où il renoue avec son pays d'enfance. En 1850, 1851 et 1852, Nerval écrit des lettres de Compiègne, de Creil ou de Chantilly<sup>19</sup>. D'autres missives mentionnent des escapades au nord de Paris<sup>20</sup>. C'est la naissance de la «nébuleuse du Valois», formée par *Angélique*, *La Bohême galante*, *Les Nuits d'Octobre*, *Sylvie*, *Promenades et Souvenirs*. La genèse de l'œuvre rend sensible l'ancrage de *Sylvie* en Ile de France. Cette localisation a une influence sur les paysages que dépeint Nerval. Ses descriptions prolongent l'esthétique d'un siècle où la perspective chromatique rivalise avec la perspective linéaire, où les touches de couleur créent le mouvement, où enfin le contraste, éduquant l'homme sensible, devient une preuve de goût. Les jardins nervaliens retracent la peinture mythologique du XVIIIe siècle et la tradition du paysage mélancolique ou rêvé, de Watteau à Corot. Nerval alterne savamment pour leur donner plus de relief les clairs-obscurs féeriques ou inquiétants avec les scènes champêtres où éclatent la nature féconde, la gaieté et la vie. C'est bien là s'inspirer de la tradition pittoresque qui préside, au XVIIIe siècle, à l'élaboration des jardins.

### *Sylvie et le pittoresque*

Le marquis de Girardin, dont Nerval connaissait visiblement le traité (*De la Composition des Paysages*, 1774), avait conçu son parc selon le goût du XVIIIe siècle pour le pittoresque et résolu de traiter la nature à la manière des peintres, c'est-à-dire avec un habile artifice. René-Louis de Girardin recherche «l'effet pittoresque d'un tableau ou d'une belle décoration»<sup>21</sup>. Le culte que les jardiniers philosophes rendent à la nature ne peut nous faire oublier ce qu'ils doivent néanmoins aux beaux-arts. Dans *Sylvie*, l'art, la culture, la conscience du narrateur transposent et métamorphosent la réalité et la vie. Comme l'a remarqué Marcel Proust, Nerval est peintre avant tout. Son vocabulaire nous renvoie à cet art, qu'il emploie un terme courant tel que «tableau» ou un vocable plus technique tel que «camaïeu»<sup>22</sup>. Le deuxième suggère que la couleur est ici plus importante que le trait, de même que dans les compositions paysagères du XVIIIe siècle. Nerval privilégie les «formes vagues» et les teintes pastel, l'éclat et les miroitements du feu ou le contraste de silhouettes gothiques, monuments se découpant sur un fond coloré.

Promeneur solitaire, le narrateur nervalien vient contempler ou plutôt reconnaître «des tableaux dignes des grands maîtres flamands», des «points de vue aux teintes roses ou bleuâtres dans le ciel, aux arbres à demi effeuillés»<sup>23</sup>. Quant à Nerval, il lui arrive d'observer des «détails de mœurs», recherchant

<sup>19</sup> A Franz Liszt, Du Valois, janvier ou février 1851, OCII, p. 1284–1286; A Jules Simon, Creil, 18 août 1852, OCIII, p. 791.

<sup>20</sup> A François Buloz ou Victor de Mars, août 1852, OCIII, p. 790.

<sup>21</sup> René-Louis de Girardin, op. cit., p. 19.

<sup>22</sup> *Sylvie*, II, OCIII, p. 542.

<sup>23</sup> *Angélique*, cinquième lettre, OCIII, p. 487.

l'exactitude de la « description »<sup>24</sup>. Deux des principes artistiques de la nouvelle s'affirment: réaliste, précis dans son souci de restituer les coutumes, l'artisanat local, les parlures, Nerval sait également préserver le mystère des apparitions et des horizons brumeux, en « son petit roman qui n'est pas tout à fait un conte »<sup>25</sup>. L'art de suggérer stimule l'imaginaire, laisse entrevoir au lecteur les sentiments indicibles, la féerie à laquelle il ne peut plus croire mais peut-être encore rêver. Nerval, nous dit Marcel Proust, « a trouvé le moyen de ne faire que peindre et donner à son tableau les couleurs de son rêve »<sup>26</sup>. Ayant visité les Pays-Bas et admiré la peinture hollandaise, croyant descendre d'un « peintre flamand du XVIIe siècle »<sup>27</sup>, il a voulu à son tour rivaliser avec le pinceau des plus grands maîtres. Dans une lettre à Maurice Sand, que Nerval sollicite pour illustrer *Sylvie*, il découpe sa nouvelle en autant de tableaux qui évoquent les scènes villageoises de Lancret, mais aussi les étapes obligées d'un pèlerinage à Ermenonville. Nerval n'a pas trouvé en Maurice Sand son illustrateur mais nous invite à convoquer d'autres artistes: « La nouvelle vous indiquera suffisamment le genre du paysage qui est celui des Watteau et des Lancret »<sup>28</sup>. Les scènes d'intérieur précises se réfèrent à la peinture et à la nature morte hollandaises. Trait ou portrait mythologique – de Sylvie en nymphe ou du père Dodu en satire –, les scènes de bal champêtre à la Lancret, les paysages et les scènes costumées à la manière de Watteau, les scènes familiales et sentimentales selon Greuze, sont autant de références à la peinture du XVIIIe siècle.

L'une des affinités de Nerval avec Watteau consiste sans nul doute dans le goût de la fête galante qui estompe les limites entre l'illusion et la réalité, théâtralise la vie, par un procédé cher au XIXe siècle: l'ironie romantique. La sensibilité mélancolique de Watteau, le sentiment de l'éphémère, le mystère et le fondu de ses paysages ont probablement séduit le poète. Ce sont autant de traits que l'on retrouve dans ses descriptions ou ses propos. Critique dramatique, Nerval disait avoir admiré le décor d'un ballet qui situait, dans un vrai paysage de Watteau, l'île de Lesbos<sup>29</sup>. C'est peut-être ce spectacle, où Nerval a déjà rencontré Adrienne en amazone<sup>30</sup>, qui lui a donné l'idée de rivaliser avec Watteau en s'illustrant dans le genre des « galantes solennités d'autre-

<sup>24</sup> A Franz Liszt, op. cit., p. 1284.

<sup>25</sup> A Maurice Sand, novembre 1853, OCIII, p. 819.

<sup>26</sup> Marcel Proust, op. cit., p. 196.

<sup>27</sup> Voir la lettre à Maurice Sand et *Aurélia*, I, 4, OCIII, p. 702. Nerval se donne pour ancêtre Olivier Béga, confondu par lui avec le peintre hollandais Bégas (Jacques Bony, OCIII, p. 1342).

<sup>28</sup> A Maurice Sand, op. cit., p. 820.

<sup>29</sup> Compte rendu de *Lady Henriette*, *L'Artiste*, 25 février 1844, OCI, p. 777.

<sup>30</sup> Les épais cheveux blonds de Lady Henriette, sa tenue d'amazone annoncent la physionomie d'Aurélie au chapitre XIII. Le décor sylvestre du ballet, le « paysage de Watteau » dont Nerval dit avoir été frappé, la « marche villageoise », le « ballet mythologique dans le style de l'époque, avec des dieux en tonnelet et des déesses en vertugadin » que Nerval qualifie joliment d'olympes poudrés ont peut-être prêté leurs couleurs arcadiennes et désuètes à *Sylvie*. Dans les deux œuvres, il y a une belle assise près d'un ruisseau (chanson populaire citée dans *Sylvie* et situation présente dans le ballet).

fois»<sup>31</sup>. Nerval et ses amis, dont le peintre Charles-Emile Wattier (1808-1868)<sup>32</sup>, qui s'inspirait de Boucher et de Watteau, ont contribué à remettre à la mode la peinture du XVIIIe siècle. On notera également l'influence mutuelle de Nerval et de Corot, qui décora l'appartement de Nerval et de ses amis, impasse du Doyenné. Nerval reprend à Corot les thèmes champêtres et mythologiques chers au XVIIIe siècle, notamment celui de Diane. Le satyrique père Dodu n'a-t-il pas quelques accointances avec le *Silène* de Corot, fidèle à la tradition des bacchanales? Dans les scènes idylliques de *Sylvie* figurent des personnages rustiques tels que le petit garçon et son âne dont *Le petit Berger* de Corot (1840) offre un équivalent. Ces références picturales marquent la dette de Nerval à l'égard de la topique arcadienne, soulignée dans un article très éclairant d'Henri Bonnet<sup>33</sup>. De son côté, Corot peint en 1849 un *Christ aux Oliviers*, hommage à Nerval et à Vigny. Il affectionne les brumes sur les eaux dormantes, les paysages picards (*Soissons*, 1833, *Souvenir de Mortefontaine*, 1864). La grâce nostalgique, la rêverie, couvrent d'un voile gris argent une série de paysages réalisés vers 1860, brouillant la frontière entre le songe et la vie. Inconditionnel de Watteau, Nerval admire que le peintre ait fait de l'artifice l'un des sujets de ses toiles<sup>34</sup>. Ainsi, Nerval malmène l'idée d'un XVIIIe siècle fidèle à la Nature.

L'art modèle la vision de l'écrivain qui, parti étudier le Valois, y retrouve les tableaux de Watteau. De même, le narrateur découvre dans les monuments d'Ermenonville, dans l'art et la poésie du XVIIIe siècle, non le naturel mais les «traces fugitives d'une époque où le naturel était affecté» (*Sylvie*, XIV). Le goût parfois mignard de ce siècle sentimental et galant est çà et là discrètement raillé par le narrateur. Nerval impose un autre XVIIIe siècle, inventeur du paysage romantique, où le pittoresque de la nature sauvage et des ruines équilibre les lieux aimables. La clémence de la nature n'a-t-elle pas déjà été remise en cause par Diderot, Bernardin de Saint-Pierre ou Chateaubriand? Dans les jardins d'Ile de France, elle fait œuvre de destruction. Aussi la nature qui consolait Rousseau dans les *Rêveries du Promeneur solitaire* n'est-elle plus pour le narrateur un refuge. L'optimisme philosophique des Lumières qui s'inscrit dans les jardins d'Ermenonville au fronton du temple de la philosophie, est retourné à l'état de chimère. L'inachèvement de l'édifice prouvait l'espoir de son concepteur dans les générations à venir mais le futur se conjugue désormais au passé pour ce monument en butte à la destruction. Les ruines et les ronces envahissantes en sont le signe. Le narrateur subit la fascination de la mort et les mystères de l'au-delà projettent leurs ombres sur l'Arcadie du Valois. La nature revêt parfois l'allure d'une sirène et le jardin devient labyrinthe ou palais

<sup>31</sup> *Sylvie*, IV, OCIII, p. 546.

<sup>32</sup> Il figure parmi les illustrateurs de *Autrefois ou le bon vieux Temps, Types français du XVIIIe Siècle*, ouvrage collectif (Paris, Challamel, 1842).

<sup>33</sup> «Le Mythe arcadien dans *Sylvie* », *Nerval, Actes du Colloque de la Sorbonne*, op. cit., p. 69–87.

<sup>34</sup> Voir à ce sujet l'article de Monique Streiff Moretti déjà cité, p. 33–35.



des mirages<sup>35</sup>. Le personnage principal s'égaré ou s'absorbe dans de sombres méditations sur un paysage qui exhume le théâtre sanglant de l'histoire<sup>36</sup>. Le terrible et le sublime familiers aux paysagistes lecteurs de Burke auquel appartiennent visiblement les auteurs d'itinéraires à Ermenonville<sup>37</sup> font place aux visions d'un narrateur qui traverse le temps, à la manière de Klopstock<sup>38</sup> ou de Ballanche.

Les descriptions, les évocations mythologiques de *Sylvie* doivent beaucoup aux peintres du XVIIIe siècle dont Nerval et ses contemporains ont par delà l'Empire et la Révolution redécouvert le style, d'ailleurs souvent critiqué, comme l'attestent les commentaires du *Grand Larousse du XIXe Siècle* sur Boucher et certains de ses contemporains. La médiation picturale, qui en appelle à des artistes prisés par les paysagistes du XVIIIe siècle, comme Salvator Rosa<sup>39</sup>, ou aux artistes du siècle passé eux-mêmes, rattache les jardins de *Sylvie* à l'esthétique pittoresque née à cette époque.

### *Le paysage romantique: Rousseau, Girardin, Nerval*

Les jardins dépeints dans *Sylvie* ont vu le jour au XVIIIe siècle. L'un d'eux a été aménagé à Mortefontaine par le «financier Lepelletier de Saint-Fargeau qui avait voulu rivaliser avec le propriétaire d'Ermenonville, le marquis de Girardin»<sup>40</sup>. A Mortefontaine prend place le célèbre chapitre IV, intitulé «Un Voyage à Cythère». Un autre chapitre est consacré à Ermenonville, œuvre de Girardin, un troisième à Othys, village voisin des deux autres. L'île de Mortefontaine est le *locus amoenus* par excellence. Elle rappelle aussi bien le jardin circulaire du *Songe de Poliphile* que la Cythère de Watteau, explicitement

<sup>35</sup> Du haut de ces entassements sublimes, je voyais les étangs lointains se découper comme des miroirs sur la plaine brumeuse, sans pouvoir distinguer celui même où s'était passée la fête. » (*Sylvie*, chapitre V, OCIII, p. 547).

<sup>36</sup> «A droite et à gauche, des lisières de forêts sans routes tracées, et toujours devant moi ces roches druidiques de la contrée qui gardent le souvenir des fils d'Armen exterminés par les Romains!» (*Sylvie*, Ibid.).

<sup>37</sup> La description du désert dans *Promenade ou Itinéraire des Jardins d'Ermenonville* (1811), texte attribué semble-t-il à tort au fils de René-Louis de Girardin, le laisse entendre (*De la Composition des Paysages*, Champ Vallon, «Pays, Paysages», Seyssel, 1992, p. 125).

<sup>38</sup> Dans ce texte, Nerval se trompe sur l'étymologie, ou la falsifie volontairement. Il substitue Hermann à Irminion, évêque de Senlis. C'est qu'il a lu et traduit «Hermann chanté par les Bardes» de Klopstock retraçant la lutte des Germains et des Romains (Gérard de Nerval, *Poèmes d'Outre-Rhin*, éd. Par Jean-Yves Masson, Paris, Grasset, «Les Cahiers rouges», 1996, p. 129–132).

<sup>39</sup> Cité dans *Promenade ou Itinéraire des Jardins d'Ermenonville* (1811) pour décrire le désert, il n'est peut-être pas étranger à Nerval qui, pour le dépeindre à son tour, n'hésite pas à recourir à un imaginaire frénétique duquel participent les violences guerrières (allusion aux fils d'Armen).

<sup>40</sup> *Jardins en France, 1760–1820, Pays d'Illusion, Terre d'Expériences*, Paris, Caisse nationale des Monuments historiques et des Sites, 1977, p. 144–145.

convoquée par le titre. Elle est aussi une réminiscence de l'île de Saint-Pierre présente dans la cinquième des *Rêveries du Promeneur solitaire*. Mais ce texte et d'autres passages de *Sylvie* trouvent plus précisément leur source dans un texte du marquis de Girardin, inclus dans un chapitre essentiel de l'essai *De la Composition du Paysage* qui traite de l'influence des paysages sur l'âme: le chapitre XV, cité ici en annexe.

Il faudrait, dans le détail, relever les analogies entre le chapitre «Un Voyage à Cythère» et ce texte de Girardin. Mais l'idée qui doit guider la comparaison est la notion de romantisme, précisément transposée en France dans des écrits sur le paysage et le jardin vers 1770. Selon le marquis de Girardin, le jardin et le paysage doivent, pour être romantiques, influencer sur l'âme du promeneur, inspirer la rêverie et la méditation et enfin être littéraires, procéder de situations romanesques. Aussi le texte de René-Louis de Girardin, comme la nouvelle de Nerval, décrit-il un paysage construit sur des scènes issues de *La Nouvelle Héloïse* et de *L'Emile*. Le paysage romantique est tissé de références littéraires et le texte de Girardin est pour Nerval le médiateur d'un Valois illustrant l'œuvre de Rousseau.

Attachons-nous d'abord aux résonances des idées de Rousseau dans le texte de René-Louis de Girardin. Leurs échanges ont permis l'entrée sur la scène française du paysage romantique. On trouve cet adjectif aussi bien sous la plume de Girardin<sup>41</sup> que dans la cinquième promenade de Rousseau<sup>42</sup>. Le paysage lacustre et surtout l'eau du lac qui «frémit», rappellent ceux de *La Nouvelle Héloïse* et des *Rêveries*. Le bonheur de voguer sur une eau calme, dans une barque qui dérive au fil du courant, Rousseau l'a exprimé dans la cinquième promenade. La fraise et la crème composent le dessert favori de Julie. Les considérations sur la musique retracent les réflexions de Rousseau contre la musique française, ses déclarations en faveur de l'opéra italien et des vieux airs chantés à la veillée.

Le texte de Girardin prolonge la tradition rousseauiste. Nerval reprend à son tour le procédé romanesque et romantique consistant à construire un paysage comme un tableau inspiré d'un livre. Les paysages de *Sylvie* s'inspirent à la fois de la peinture du XVIIIe siècle, de scènes de Rousseau et du texte de Girardin. Le Valois est un grand jardin où se mêlent les influences, celles de l'Italie, de Byzance. Et la Suisse de Rousseau n'est pas en reste parce que Girardin l'y a inscrite en faisant construire une «ferme suisse». Peut-être est-elle présente dans le texte de Nerval par le biais de la paronymie Valois-Valais. Architecte d'Ermenonville et théoricien des jardins, Girardin est donc un intercesseur entre Rousseau et Nerval. De courts passages du «Voyage à Cythère» sont clairement démarqués du chapitre XV du traité de Girardin. Il s'agit surtout de la description des jeunes filles dans la barque:

<sup>41</sup> René-Louis de Girardin, op. cit., p. 96.

<sup>42</sup> Voir H. Roddier, «Rousseau et le Marquis de Girardin ou comment l'art des jardins conduit du romanesque au romantisme», in Rousseau, *Rêveries du Promeneur solitaire*, Garnier, 1960, p. 199–227.

La traversée du lac avait été imaginée peut-être pour rappeler le *Voyage à Cythère* de Watteau. Nos costumes modernes dérangeaient seuls l'illusion. L'immense bouquet de la fête, enlevé du char qui le portait, avait été placé sur une grande barque: le cortège des jeunes filles vêtues de blanc qui l'accompagnent selon l'usage avait pris place sur les bancs, et cette gracieuse théorie renouvelée des jours antiques se reflétait dans les eaux calmes de l'étang qui la séparait du bord de l'île si vermeil aux rayons du soir avec ses halliers d'épines, sa colonnade et ses clairs feuillages.<sup>43</sup>

Dans les deux textes, des jeunes filles en blanc sont emportées par un léger esquif sur un lac. Le tableau de Girardin a essaimé dans d'autres passages de la nouvelle: on retrouve le chapeau de paille sur la tête de Sylvie qui resplendit de candeur, comme les jeunes beautés de Girardin:

J'avais à peine répondu qu'elle se leva joyeusement, arrangea ses cheveux dans un miroir et se coiffa d'un chapeau de paille rustique. L'innocence et la joie éclataient dans ses yeux.

Les fraises se conjuguent à la pervenche pour composer dans le même chapitre un décor digne des *Confessions* et de la *Nouvelle Héloïse*:

Parfois, nous rencontrions sous nos pas les pervenches chères à Rousseau, ouvrant leurs corolles bleues parmi ces longs rameaux de feuilles accouplées, lianes modestes qui arrêtaient les pieds furtifs de ma compagne. Indifférente aux souvenirs du philosophe genevois, elle cherchait çà et là les fraises parfumées et moi, je lui parlais de la *Nouvelle Héloïse*, dont je récitais par cœur quelques passages.<sup>44</sup>

Fleurs et fruits connotent littérairement le paysage et forment un tableau pittoresque comparable à ceux qu'affectionnait le marquis de Girardin. Pour achever cette comparaison, Nerval apprécie comme Rousseau et le marquis de Girardin les mélodies les plus simples qui se font l'écho de traditions immémoriales. Il regrette que Sylvie, au lieu de chanter, comme Adrienne, des airs de sa région, se banalise en jouant les cantatrices: «Sylvie modula quelques sons d'un grand air d'opéra moderne... elle phrasait!»<sup>45</sup>

### *Le poncif*

Le poncif est le nom que l'on donnait aux motifs destinés à être repris plusieurs fois, aussi bien par les peintres que dans l'industrie textile. Ainsi, ce procédé est utilisé pour reproduire certains motifs de la toile de Jouy, dans les ateliers installés par Oberkampf dans la vallée de la Bièvre durant le dernier tiers du XVIIIe siècle. On est frappé de la coïncidence entre certains dessins qui ont fait la fortune des toiles de Jouy et les tableaux dont Nerval agrémentait *Sylvie*. Au «paysage suisse»<sup>46</sup> correspond dans *Sylvie* la «ferme suisse» du marquis

<sup>43</sup> *Sylvie*, IV, OCIII, p. 545.

<sup>44</sup> *Ibid.*, V, OCIII, p. 548.

<sup>45</sup> *Ibid.*, XI, OCIII, p. 560.

de Girardin. Le «tombeau de Jean-Jacques Rousseau» figure dans les deux cas<sup>47</sup>. Lancret et Watteau ont inspiré les artistes de Jouy-en-Josas comme ils ont inspiré Nerval<sup>48</sup>. Au sens figuré, le poncif est devenu emblématique de cette tendance des arts décoratifs qui consistait, au tournant des XVIIIe et XIXe siècles, à mêler des scènes de la littérature ou les œuvres des peintres au quotidien, non sans les réifier un tant soit peu. Le poncif puis l'impression à la planche de bois ou de cuivre et enfin au rouleau, on permis de produire un plus grand nombre de toiles, par un procédé qui, à la fin du XIXe siècle, gagnera aussi l'imprimerie et la photographie, le développement du clichage et de la stéréotypie aidant, comme l'ont montré Elisheva Rosen et Ruth Amossy dans *Les Discours du Cliché*<sup>49</sup>. Les paysages de *Sylvie*, composés dans le goût romantique qui plaisait tant au marquis de Girardin, romancent la vie en les investissant de références aux romans et à la philosophie rousseauistes.

Mais la transposition paysagère de Rousseau ne va pas sans inconvénients. Comme tous les produits dérivés de *Werther*, de *La Nouvelle Héloïse* ou de *Paul et Virgine*, l'adaptation du livre au jardin «fixe» un idéal, mais dénature la pensée de l'écrivain, et réduit ses œuvres à des images d'Epinal ou à des clichés. Nerval multiplie comme à plaisir les allusions aux transpositions plus ou moins simplificatrices de la littérature ainsi mêlée au quotidien: la maison de l'oncle est ornée «de gravures de *L'Emile* et de *La Nouvelle Héloïse*, par Moreau »<sup>50</sup>. Le banc des vieillards, dans le parc d'Ermenonville, est une «réalisation pittoresque de l'*Anacharsis* et de l'*Emile*»<sup>51</sup>. La chambre de Sylvie comporte «un berger d'idylle offrant un nid à une bergère bleue et rose»<sup>52</sup> et nous rappelle une fois encore l'allégeance de Nerval à la tradition pastorale, tout entière contenue dans le prénom de l'héroïne. Ce décor que l'on nommerait aujourd'hui *chromo*<sup>53</sup> ou *kitsch* prête à la nouvelle un charme délicieusement vieillot, discrètement relevé ici et là par l'ironie du narrateur à l'égard de ce pittoresque naïf. Tout ce qui relève de la mode est ridicule *a posteriori*. Le «petit habit à l'anglaise» du narrateur «qui faisait rire les paysans»<sup>54</sup> atteint par ricochet la mode du parc «à l'anglaise» dont relèvent incontestablement

<sup>46</sup> Josette Brédif, *Toiles de Jouy*, Adam Biro, 1989, p. 142.

<sup>47</sup> Ibid., p. 56.

<sup>48</sup> «Le petit Buveur», motif de ces toiles exécuté d'après Watteau, a des affinités avec le frère de Sylvie, dont la «gaieté rustique» provient de «rafraîchissements nombreux» (*Sylvie*, VIII).

<sup>49</sup> «Le «cliché» dans son double sens, relie et allie la production triomphante à la production dévalorisante. Comme si l'écriture, prise dans le circuit économique de la société industrielle, devait nécessairement achopper sur la stéréotypie.» (Elisheva Rosen et Ruth Amossy, *Les Discours du Cliché*, Sedes, 1982).

<sup>50</sup> *Sylvie*, IX, OCIII, p. 556.

<sup>51</sup> Ibid., OCIII, p. 557.

<sup>52</sup> Ibid., X, OCIII, p. 559.

<sup>53</sup> «Chromo» est d'abord une abréviation de chromolithographie (1837). Par extension, ce terme désigne un «dessin de qualité médiocre». Il peut être étendu à la littérature et aussi à la musique (voir le *T.L.F.*).

<sup>54</sup> *Sylvie*, IX, OCIII, p. 559.

les réalisations paysagères en Ile de France et dont le narrateur sourit au dernier chapitre.

Bien que ces lieux relèvent du poncif, Nerval n'est pas trop sévère à l'égard du jardin à l'anglaise pour des raisons esthétiques et affectives. Le kitsch apaise l'angoisse de la mort. «[...] Conformément à sa vocation conservatrice, il cherche à communiquer à l'homme la sécurité de l'être pour le sauver de l'obscurité, en tant que système d'imitation [...]»<sup>55</sup>. Le kitsch crée un décor familial, un «refuge idyllique où prévalent encore des conventions solides»<sup>56</sup>. Nerval a su ménager un équilibre entre les images d'Epinal, d'un effet rassérénant, et l'étrangeté, l'angoisse causée par une temporalité qui dégrade les lieux et les êtres, l'amertume due aux échecs. Par ailleurs, Nerval a sans doute apprécié que les domaines de Lepelletier ou de Girardin assignent aux objets du quotidien une dimension culturelle et un pouvoir rhétorique: lorsqu'un simple banc devient par la magie des mots la métonymie d'une œuvre littéraire, le jardin s'égale en ses figures à la poésie. Le banc a traditionnellement pour fonction d'engager le promeneur au repos et à la méditation, fonction que redouble ici le titre allusif décerné à l'objet. Dans le récit de Nerval, il devient signe. Si Nerval nous parle du banc des vieillards, c'est peut-être pour ne pas nous parler du banc des mères de famille qui prenait place à Ermenonville et figurait dans la plupart des guides et itinéraires ayant trait à ce parc. Ce banc était une allusion à l'*Emile*. Il reflétait la haute idée que se faisait Rousseau de l'éducation, devant être confiée non à des nourrices mais aux parents eux-mêmes, et de préférence aux mères. Le banc des mères de famille absent, plusieurs expressions comportant le mot «lait» y suppléent. «Le lait des forts» est une expression énigmatique résistant à la lecture. Ce point obscur coïncide avec un point sensible. L'interprétation de ce discours oblique demande de recourir à Rousseau. Sans doute s'agit-il d'une allusion à *Emile* et à l'insistance de Rousseau sur les bienfaits de l'allaitement maternel comparés aux vertus que la mythologie prête aux eaux du Styx. D'autres passages comportent le mot «lait», comme pour former un réseau signifiant, qui commande le décryptage de l'expression hermétique, puis, par un effet de relecture, le déchiffrement du réseau signifiant à la lueur de ce que nous apprend le texte de Rousseau. C'est le lait bu avec Sylvie à la ferme suisse et enfin le frère de lait, devenu rival et l'emportant sur le narrateur à la fin de la nouvelle, comme pour conforter les dires de Rousseau sur les vertus du lait maternel et les inconvénients liés à sa carence. Le jardin d'Ermenonville éveille à la fois des souvenirs d'enfance et des lectures directement liées à l'histoire du lieu. En parcourant cet endroit qui le ramène à son passé et à sa formation intellectuelle, le narrateur relit son destin selon une grille rousseauiste. La carence originelle et maternelle de l'enfant placé en nourrice explique ses échecs d'adulte. Le récit allège les réflexions profondes que peut inspirer, connaissant l'ancrage autobiographique de la nouvelle, le génie rousseauiste du lieu. L'abus du livresque consistant à romancer sa vie ou

<sup>55</sup> Gillo Dorfles, «Kitsch et Romantisme», op. cit., p. 78.

<sup>56</sup> Ibid., p. 79.

à en faire un cas philosophique est raillé par le narrateur lui-même alors qu'il vient de découvrir que son frère de lait va épouser Sylvie:

Mon frère de lait parut embarrassé. J'avais tout compris. – C'est une fatalité qui m'était réservée d'avoir un frère de lait dans un pays illustré par Rousseau, - qui voulait supprimer les nourrices!<sup>57</sup>

Peut-être entrevoit-on ici pourquoi Nerval n'a pas écrit de roman<sup>58</sup>. Le sentimentalisme du récit ou la fatalité romanesque n'étaient pas faits pour lui. Le personnage principal de *Sylvie* romance sa vie, avec un léger décalage qui témoigne de la distance de Nerval à l'égard de l'*anankhe*, l'un des principes du roman à l'âge romantique<sup>59</sup>. Lorsque son narrateur, expliquant tout par le livresque, suspend le jugement de réel, il ouvre la voie à l'humour, ce qui introduit un contrepoint avec les manques affectifs de l'auteur. Le jardin, musée du romanesque, est un objet d'ironie. Figurer l'idéal – au lieu de le fixer, comme le prévoit le narrateur de *Sylvie* – est également l'un des travers présentés par les itinéraires de promenades à Ermenonville, genre né des «Promenades» de Rousseau qui s'est perpétué dans d'innombrables guides de voyages en Ile de France au tournant du siècle. Là encore, Nerval préfère l'original à la copie.

### *Promenade littéraire et poétique de la rêverie*

Nerval adopte pour Sylvie la structure et le rythme de la promenade littéraire, genre pour ainsi dire inventé par Rousseau à la fin de sa vie. En effet, les *Rêveries*, nées d'une marche solitaire qui fonde l'écriture d'un sujet en rupture avec la société<sup>60</sup>, font coïncider une séquence littéraire et une promenade. Promenade et écriture fusionnent, la marche étant écriture, tandis qu'un chapitre devient à son tour une déambulation. *Sylvie* renouvelle ce genre, notamment en conjuguant promenade et dialogue dans des rêveries «à deux»<sup>61</sup>. Par ailleurs, *Sylvie* garde en mémoire par sa composition le modèle des multiples guides de pèlerinages à Ermenonville qui ont vu le jour au tournant du siècle. Chaque chapitre de ces guides correspond à un lieu, à une étape. Les noms de lieux, titres de nombreux chapitres de *Sylvie*, sont un souvenir de cette compo-

<sup>57</sup> *Sylvie*, chapitre XII, OCIII, p. 564.

<sup>58</sup> Nerval a écrit des romans inachevés, comme *Le Marquis de Fayolle* ou des récits excentriques, comme *Les Faux-Saulniers*, selon l'expression de Daniel Sangsue. August Lafontaine, symbole du roman sentimental et pastoral de la fin du XVIIIe siècle, est à la fois ici un modèle et un repoussoir qui témoigne du rapport complexe qu'entretient Nerval avec le passé et le romanesque.

<sup>59</sup> Victor Hugo a placé la fatalité tragique au cœur de ses romans (Préface des *Travailleurs de la Mer*, *Œuvres complètes, Roman III*, Laffont, «Bouquins», 1985, p. 45).

<sup>60</sup> Alain Montandon, «Pour une Sociopoétique de la Flânerie», Université Blaise Pascal, *Cahiers du CRLMC, Promenades et Ecriture*, 1996, p. 94.

<sup>61</sup> «Tant que nous pouvions, nous échappions à la danse pour causer de nos souvenirs d'enfance et pour admirer en rêvant à deux les reflets du ciel sur les ombrages et sur les eaux». (*Sylvie*, IV, OCIII, p. 546).

sition. Le retour du narrateur, accueilli à bras ouverts dans le Valois à l'âge de la maturité, l'identifie à Rousseau, reçu à la fin de sa vie, dans la même région, par le marquis de Girardin. Nous montrerons comment Nerval inscrit le genre du pèlerinage dans son œuvre avant de se tourner vers Rousseau, qui en est l'origine.

Issu des *Promenades* et du culte né après la mort de Rousseau, le pèlerinage à Ermenonville est un produit dérivé de la littérature au même titre que les chromos, papiers, peints ou assiettes décorées – ces fameuses assiettes en porcelaines de Creil dont Nerval orne la table de la tante de Sylvie – qui en immortalisent les scènes les plus dramatiques ou les plus édifiantes. Didactisme et pathos déclassent les œuvres littéraires dont sont issus les itinéraires à Ermenonville tout en créant autour d'elles des légendes qui les supplantent<sup>62</sup>. Nerval, comme nous l'avons vu au début de cette étude, a exploré sa région en touriste et en peintre au moment où il écrivait *Sylvie*. Sans doute s'est-il muni de l'un de ces guides d'Ermenonville qui ont fleuri après la mort de Rousseau. Lorsque l'on consulte ces visites romancées, on y trouve un réservoir de scènes à faire et de clichés, de références poétiques, séquences obligées du pèlerinage à Ermenonville qui ont sans aucun doute nourri la prose de Nerval, même s'il en sourit aux chapitres XII et XIV de *Sylvie*. Là, la vision déformée que les épigones des écrivains ou les arts décoratifs ont donnée des œuvres majeures du XVIIIe siècle est un sujet d'amusement. De Werther, il ne reste qu'une silhouette, ou les «pistolets». De Rousseau, le père Dodu a retenu qu'il s'était suicidé. C'est à lui, raconte-t-il, que Rousseau «donna l'ordre de cueillir les ciguës dont il exprima le suc dans son café au lait». L'amalgame caractérise les légendes populaires que colportent les itinéraires de voyage à Ermenonville. Ainsi, dans le *Voyage à Ermenonville* d'Arsenne Thiébaud de Berneaud, non daté mais postérieur à 1791 et dont bien des scènes pourraient avoir été retravaillées par Nerval, certaines légendes prennent place. Tout d'abord celle du suicide de Rousseau, hypothèse aussitôt repoussée:

Je ne puis concevoir le vertige de ceux qui veulent et proclament encore que la fin de Rousseau ne fut point naturelle.<sup>63</sup>

L'auteur brode également sur la descendance de Rousseau. Méditant sur la tombe du «nouveau Werther», un jeune homme qui s'est suicidé par amour, le narrateur pense qu'il s'agit de l'un des fils de Rousseau. Il n'est pas impossible que ce guide romancé ait donné prise à l'ironie présente dans le dernier chapitre de la nouvelle. Il faut spécifier que les deux itinéraires, celui de Nerval et celui de Thiébaud de Berneaud, se déroulent à Ermenonville *et* à Mortefontaine, ce qui n'est pas le cas de tous les itinéraires. On trouve déjà dans le *Voyage à*

<sup>62</sup> Les œuvres de Rousseau connaissent le même sort que celles de Goethe ou de Bernardin de Saint-Pierre. Voir à ce propos l'analyse que donne Jean-Michel Racault de la réception de *Paul et Virginie* (Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, Le Livre de Poche, «Classiques de Poche», 1999, p. 5–8).

<sup>63</sup> Arsenne Thiébaud de Berneaud, *Voyage à Ermenonville, contenant des Anecdotes inédites sur Jean-Jacques Rousseau*, Paris, Imprimerie F. Dupont, sans date, p. 109.

*Ermenonville* les trois personnages importants que sont Charlotte (la future Lolotte de Nerval), le «nouveau Werther» auquel se compare non sans dérision le narrateur de *Sylvie* et Uranie, fille du narrateur du *Voyage à Ermenonville*. Les vers de Roucher et l'idylle de Gessner qui agrémentent les jardins d'Ermenonville, discrètement raillés dans *Sylvie*, figurent en bonne place dans ce guide. Certaines scènes de genre, romanesques ou locales, ont pu nourrir la narration nervalienne. C'est la découverte émue de la pervenche de Rousseau<sup>64</sup>, puis la liesse villageoise entraînant les deux personnages dans le sillage des ménétriers et de la jeunesse du pays qui se rend à un bal et dont la contredanse rustique de *Sylvie* a pu se faire l'écho. Le chapitre IV de la nouvelle et la fête des archers de Loisy sont annoncés dans *le Voyage à Ermenonville* par l'évocation de la fête de l'arc durant laquelle toute la jeunesse des environs se réunit à la salle de danse, échange des rubans et des paroles d'amour.

Nerval a puisé dans ces guides des citations issues de ces paysages poèmes qu'étaient les parcs à l'anglaise, matérialisant les correspondances entre jardin et littérature. Il a vu dans les guides, comme dans le folklore, un trait d'union entre le peuple et les écrivains. En somme, des colporteurs de leurs légendes, véritables machines à recréer de la fiction à partir de l'Histoire et du roman. Sans doute le romanesque emprunté qui s'y expose l'a-t-il fait sourire. Les libertés qu'ils prennent avec l'histoire sont distrayantes, mais leurs choix littéraires discutables. Nés du culte de Rousseau, les guides d'Ermenonville ont oublié quelle était à ses yeux l'authentique poésie. Nerval se trouve en désaccord avec les goûts du marquis de Girardin, citant volontiers des versificateurs du XVIIIe siècle, Delille, Roucher, comme le feront aussi les auteurs de guides. Lui-même privilégie le «rêve en prose». Les goûts ont changé et s'il faut rendre hommage à Rousseau, c'est en discernant à sa prose une couronne poétique, ce que fait Nerval, lecteur des *Rêveries* et auteur à son tour de promenades.

Un paysage est romantique lorsqu'il favorise la rêverie. C'est la définition de Girardin, auteur de tableaux paisibles dont notre «Voyage à Cythère» s'est beaucoup inspiré. Rousseau, Nerval, qui double son pèlerinage de voyages dans l'Histoire et dans l'histoire du narrateur, ont un rapport beaucoup plus libre au paysage. Née de la promenade, la rêverie rousseauiste compense les outrages du temps. Il s'agit, pour celui qui a tout perdu, de doubler son existence en se détachant du présent, au cours d'itinéraires épousant le mouvement incessant de la pensée sur l'axe du temps. Dans la Cinquième Promenade des *Rêveries du Promeneur solitaire*, Rousseau écrit ces lignes célèbres:

Tout est dans un flux continu sur la terre: rien n'y garde une forme constante et arrêtée, et nos affections qui s'attachent aux choses extérieures passent et changent nécessairement comme elles. Toujours en avant ou en arrière de nous, elles rappellent le passé qui n'est plus ou préviennent l'avenir qui souvent ne doit point être: il n'y a rien là de solide à quoi le cœur se puisse attacher.<sup>65</sup>

<sup>64</sup> «Ah! voilà la pervenche! on se rappelle le cri et la joie de Rousseau à l'aspect de la jolie fleur bleue qu'il revoyait pour la première fois trente ans après son entrée aux Charmettes.» (Ibid., p. 93).

<sup>65</sup> Rousseau, *Rêveries du Promeneur solitaire*, éd. H. Roddier, Garnier, 1960, p. 70.



La jouissance de s'évader à plaisir sur les « ailes de l'imagination », la possibilité de laisser les « idées suivre leur pente sans résistance et sans gêne » dédommagent le sujet de la fuite du temps (deuxième promenade).

Le promeneur romantique médite sur les traces de Rousseau. L'expérience la plus personnelle, celle qui associe la marche et la résurrection du passé, est tributaire d'une tradition rousseauiste que signale la pervenche au chapitre V. Dans *Les Confessions* (Livre VI) la pervenche ramène Rousseau plusieurs années en arrière et lui rappelle ses promenades avec madame de Warens, surnommée « Maman ». Le parallèle et le choix de l'épisode ne paraîtront d'ailleurs pas innocents pour peu que l'on veuille tenir compte du caractère maternel du Valois, dans la géographie familiale de Nerval. Dans *Aurélia*, ce dernier évoque très probablement la genèse de *Sylvie* lorsqu'il se remémore la naissance pénible de l'œuvre, écrite « presque toujours au crayon, sur des feuilles détachées, suivant le hasard de [sa] rêverie et de [sa] promenade ». Il marque ainsi sa fidélité à une « écriture de la rêverie [...] liée à la marche »<sup>66</sup>. Mais là où Rousseau revendique la facilité d'un créateur disposant « en maître de la nature entière » (*Confessions*), l'enfantement de *Sylvie* est douloureux<sup>67</sup>. Le sujet romantique ressent dans les objets qui l'entourent la différence des temps et le poids de la solitude, quand le philosophe de Genève était résolu à savourer pleinement son existence, sa présence au monde et sa liberté infinie. La nostalgie du romantique, tour à tour obsédé par le passé et happé par l'avenir, son instabilité l'empêchent de profiter de l'instant. Il ne se détache du présent que pour déplorer le passé aboli :

Rousseau dit que la nature console de tout. Je cherche parfois à retrouver mes bosquets de Clarens perdus au nord de Paris, dans les brumes. Tout cela est bien changé!<sup>68</sup>

Au lyrisme de la plénitude s'oppose alors le sentiment de la perte – qui n'est présent que fugitivement dans l'œuvre de Rousseau, à la fin de la cinquième promenade. La prose mélancolique de *Sylvie* s'accommode du sentiment de la mort et d'une vague inquiétude : ruines, brouillards, présence fantomatique d'Adrienne, « eau morte » du dernier chapitre jouent précisément le rôle des objets « attristants » dont Rousseau apprécie l'absence à l'île de Saint-Pierre. Ici, les chimères ne sont pas tant « agréables » que trompeuses. Les plaisirs de l'oisiveté tant goûtés par Rousseau deviennent paresse dans la bouche de la « fée industrielle » Sylvie. Il fait place au sentiment du temps perdu, communiqué par une prose mélancolique et cadencée. Par ailleurs, la vision histo-

<sup>66</sup> Alain Montandon, op. cit., p. 95.

<sup>67</sup> « Là, mon mal reprit avec diverses alternatives. Au bout d'un mois j'étais rétabli. Pendant les deux mois qui suivirent, je repris mes pérégrinations autour de Paris. Le plus long voyage que j'aie fait a été pour visiter la cathédrale de Reims. Peu à peu je me remis à écrire et je composai une de mes meilleures nouvelles. Toutefois je l'écrivis péniblement, presque toujours au crayon, sur des feuilles détachées, suivant le hasard de ma rêverie ou de ma promenade. » (*Aurélia*, 2<sup>ème</sup> partie, V, OCIII, p. 735).

<sup>68</sup> *Sylvie*, OCIII, p. 567.

rienne qui anime les paysages de *Sylvie* et permet de remonter le temps, élargit le travail individuel de la mémoire rousseauiste.

Nerval adopte, mais en l'assombrissant, la tradition rousseauiste de la promenade littéraire et la poétique de la rêverie qui en découle. La prose cadencée des *Réveries* renaît sous les pas de son narrateur. Le rythme traduit le sentiment intime du *je*. Au chapitre IV, le miroir calme des eaux reflète la quiétude et l'accord parfait d'un duo sentimental, la paix d'une rêverie et d'une contemplation heureuses. Le dernier paragraphe du chapitre combine cadences majeures, isométries et allitérations. L'harmonie, l'équilibre d'une félicité partagée tiennent à la musique de la prose, accompagnement de l'impression visuelle. Les groupes rythmiques concordent comme les cœurs, et le ciel avec la terre.

Mais dans la seconde partie de la nouvelle, le vagabondage du marcheur lui inspire de sombres méditations. Le ton élégiaque du chapitre IX renouvelle l'antique lamentation transmise par Du Bellay et le fameux « Las! où est maintenant ce mépris de fortune... » des *Regrets*:

Où sont les buissons de roses qui entouraient la colline?<sup>69</sup>

Interrogations et invocations se succèdent (« Ô sage! »), comme le mouvement alternatif du regret et de l'espoir: la négativité et la mort (« Non, ces arbustes de la douce Italie ont péri sous notre ciel brumeux. ») n'empêchent pas un brusque regain de confiance marqué par l'adverbe « heureusement ». Le « Oui [...] mais »<sup>70</sup> de la phrase qui suit et le paragraphe qui lui succède épousent encore les contrastes d'une âme changeante. Par delà l'identité du sujet, l'assonance en [ε], sensible à travers les vocables « lait », « faibles », « pères », « perdu », « désespérons », « suprême », « soleil », fait miroiter une conscience passant en quelques mots de l'éclat à la pénombre et de l'ombre à la lumière.

Si le bonheur est un état permanent, comme le définit Rousseau, *Sylvie* nous éloigne de cette quiétude qui comble le promeneur solitaire. Le bonheur y est toujours fugitif, même dans la scène finale du chapitre IV où l'eau étale de Mortefontaine parvient à captiver le temps.

Admirant sincèrement les peintres du siècle passé, rêveur en prose comme le fut Rousseau dans ses *Promenades*, Nerval apprécie modérément les versificateurs du XVIIIe siècle cités dans les guides et les jardins. Leurs vers lui semblent moins poétiques que la prose de Rousseau et l'art du XVIIIe siècle pêche parfois pour avoir dénaturé la sagesse et l'art antiques. Ses monuments, ses fabriques, se délabrent avant d'avoir tenu leurs promesses. Mais l'ironie de Nerval, sans amertume, se teinte de nostalgie et son humour est tendre à l'égard de l'autre siècle. Parcourir Ermenonville, c'est pour le narrateur se remémorer

<sup>69</sup> Ibid., IX, p. 557.

<sup>70</sup> « Oui, ce temple tombe comme tant d'autres, les hommes oublieux ou fatigués se détourneront de ses abords, la nature indifférente reprendra le terrain que l'art lui disputait; mais la soif de connaître restera éternelle, mobile de toute force et de toute activité! (*Sylvie*, Ibid.)

son enfance sous l'espèce d'un cas philosophique évoqué par Rousseau, celui des enfants mis en nourrice et privés de la présence maternelle. Le décor pittoresque d'Ermenonville fait du parc un livre où prend place un matériau romanesque préexistant à l'entreprise mémorialiste du narrateur et lui donnant forme. Les objets, les monuments, la faune et la flore, la statuaire, les inscriptions, qui sont autant d'oracles sur le parcours du promeneur, forment un réseau signifiant très dense. Ainsi, la promenade est un parcours rétrospectif et introspectif qui convoque une prose lyrique digne des *Rêveries* en élargissant le rapport connu depuis Rousseau entre la pérégrination et le souvenir: le promeneur s'octroie désormais le pouvoir de faire revivre des scènes de l'Histoire. Mais la promenade est aussi un parcours sémiotique qui enchevêtre les leurres, les indices, ménage des pistes sérieuses et des carrefours de sens où la lecture s'étoile et, parfois, s'étirole. Le parc à l'anglaise est d'une richesse insoupçonnée. Signes littéraires et signes du jardin s'y conjuguent. Sa signification propre, liée au jeu des topoï et des allusions littéraires qui le construisent, traverse celle du récit nervalien et en démultiplie les effets. Nerval a pour le XVIIIe siècle et ses jardins une complaisance amusée. Certes, les guides de voyage à Ermenonville, dans lesquels Nerval puise tableaux et itinéraires, trahissent la mémoire de Rousseau, faute de goût ou d'exactitude, mais en déformant la vérité, ils la transmettent recomposée et romancée: c'est le propre des légendes auxquelles Nerval se montre attaché, tant en rapportant dans *Sylvie* les propos fantaisistes de personnages populaires, qu'en proposant à la suite de la nouvelle les «Chansons et Légendes du Valois». Ainsi, le légendaire est l'un de ces fils rouges qui cousent ensemble les deux parties de la nouvelle. Les «scènes à faire» du guide de voyage correspondent à l'attrait de Nerval pour un romanesque «en pièces détachées» qui laisse tout à faire au lecteur (*Angélique, Un Roman à faire*). Le charme de *Sylvie* tient à ce refus de la besogne romanesque qui impose de choisir une option narrative et de s'y tenir. Nerval préfère à la consistance du roman les charmes désinvoltes de l'allusion et de l'ellipse. Enfin, s'il y a du poncif dans le pittoresque, les jardins du XVIIIe siècle comportent un atout essentiel aux yeux d'un romantique, celui de mêler l'art et la vie. L'ironie tendre de Nerval à l'égard du parc à l'anglaise ménage, dans l'histoire littéraire des jardins, une transition entre cette mode encore vivace en son temps et la critique féroce, digne d'un enterrement de première classe, qu'en présentera Flaubert dans *Bouvard et Pécuchet*.

René-Louis de Girardin, *De la Composition des Paysages*, Champ Vallon,  
«Pays, Paysages», Seyssel, 1992

Tel est le paysage Poétique, soit que la nature nous le présente dans quelque'endroit<sup>1</sup> échappé à la destruction générale, soit qu'il ait été reproduit par l'homme de goût.

Mais si la situation *pittoresque* enchante les yeux, si la situation Poétique intéresse l'esprit et la mémoire, retraçant les scènes Arcadiennes en nous, si l'une et l'autre composition peuvent être formées par Peintre et le Poète, il est une autre situation que la nature seule peut offrir: c'est la situation *Romantique*<sup>a</sup>. Au milieu des plus merveilleux objets de la nature, une telle situation rassemble tous les plus beaux effets de la perspective pittoresque et toutes les douceurs de la scène Poétique; sans être farouche ni sauvage, la situation *Romantique* doit être tranquille et solitaire afin que l'âme n'y éprouve aucune distraction et puisse s'y livrer toute<sup>2</sup> entière à la douceur d'un sentiment profond.

A travers les ombrages noitrâtres des sapins et les amphithéâtres de rochers, la rivière limpide descend de cascades en cascades jusque dans la vallée tranquille; c'est là qu'elle semble s'étendre avec plaisir et former un lac entre la chaîne des rochers majestueux, dont les intervalles laissent apparaître dans le lointain ces respectables montagnes dont les cimes couvertes de glaces et de neiges éternelles ressemblent à cette distance à d'énormes massifs d'agate<sup>3</sup> et d'albâtre qui réfléchissent, comme autant de prismes, toutes les couleurs de la lumière. Les eaux du lac sont d'une couleur bleu céleste, tel que l'azur du plus beau jour, et transparentes comme le cristal le plus pur; l'œil y peut suivre jusqu'au fond les yeux<sup>4</sup> de la truite sur les marbres de toutes les couleurs. Une île s'élève au milieu des eaux, comme pour servir de théâtre aux plaisirs champêtres; cette île charmante est entremêlée de vignes et de prairies, et de distance en distance des ombrages variés y forment d'agréables bocages; la vache y pâture la fraise qui rougit la pelouse; d'heureux époux que l'intérêt n'a point unis y sont assis sur l'herbe tendre au milieu de tous leurs enfants; c'est là qu'ils font un souper délicieux avec la crème qui a la saveur de la fraise et la couleur de la rose. Plus loin, au clair de la lune argentée, l'eau du lac frémit sous la barque légère qui porte les jeunes filles du voisin Hameau; un corset blanc marque leur taille bien proportionnée, de longues tresses flottent sur leurs épaules, un joli chapeau de paille, orné des plus belles fleurs de la saison est la parure d'un vi-

<sup>1</sup> sic.

<sup>a</sup> J'ai préféré le mot Anglais, *Romantique*, à notre Français, *Romanesque*, parce que celui-ci désigne plutôt la fable du Roman, et l'autre désigne la situation et l'impression touchante que nous en recevons.

<sup>2</sup> sic.

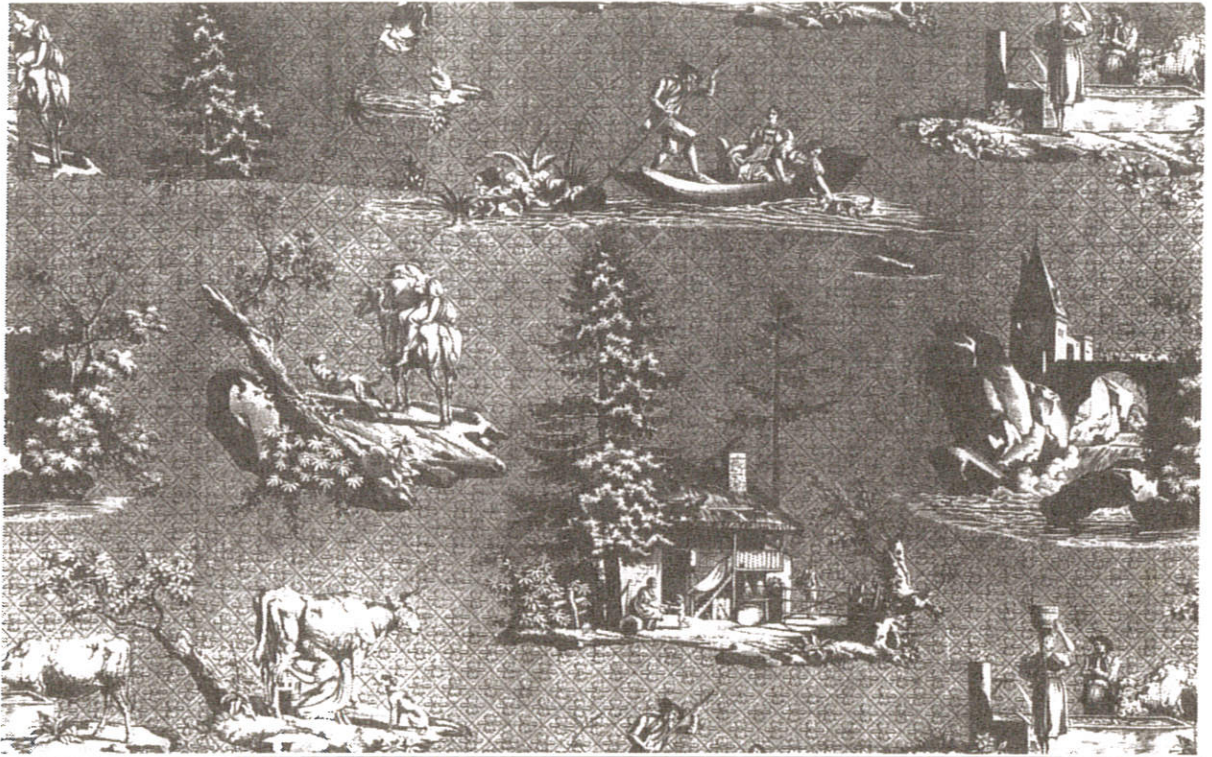
<sup>3</sup> sic.

<sup>4</sup> sic [jeux?].

sage riant où brille l'éclat de la beauté et la sérénité de l'innocence; leurs voix sonores n'eurent jamais de maîtres que les oiseaux et la consonance de l'harmonie naturelle; et les échos de ces cantons qui ne connurent jamais les charivaris de la Musique chromatique n'y répètent que les airs de la gaieté, les chants de la nature et les sons naïfs du hautbois. [...]

C'est dans de semblables situations que l'on éprouve toute la force de cette analogie entre les charmes physiques et les impressions morales. On se plaît à y rêver de cette rêverie si douce, besoin pressant pur celui qui connut la valeur des choses et les sentiments tendres; on voudrait y rester toujours, parce que le cœur y sent toute la vérité et l'énergie de la nature.

Tel est à peu près le genre de situations *Romantiques*; mais on n'en trouve guère de cette espèce que dans le sein de ces superbes remparts que la nature semble avoir élevés pour offrir encore à l'homme des asiles de paix et de liberté.



“Paysage suisse”, Josette Brédif, *Toiles de Jouy*, Adam Biro, 1989, p. 158