

Nerval et le réalisme : des *Confidences de Nicolas* aux *Nuits d'octobre*

Keiko TSUJIKAWA

Au rez-de-chaussée, le café-billard ; au premier, la salle de danse ; au second, la salle d'escrime et de boxe ; au troisième, le daguerréotype, instrument de patience qui s'adresse aux esprits fatigués, et qui, détruisant les illusions, oppose à chaque figure le miroir de la vérité.

(*Les Nuits d'octobre*)

Écrire la biographie de Restif de La Bretonne est sans doute la plus aventureuse des tentatives des *Illuminés* (1852), galerie des portraits des « *excentriques de la philosophie* »¹⁾. Le plus connu des six personnages esquissés, cet écrivain n'a cessé de se décrire, de se « *dévêtir* »²⁾ devant les lecteurs, dans une œuvre immense — « plus de deux cents volumes »³⁾ — qui couvre tous les genres : autobiographie, roman, nouvelle, théâtre, philosophie, essai politique, etc. Après l'immense succès de Restif au XVIII^e siècle en France et en Europe, cette œuvre démesurée a été oubliée et reléguée dans les rayons des cabinets de lecture ou chez des bouquinistes. C'est sans doute le bouleversement de 1848 qui suscite un regain d'intérêt pour ce « *Jean-Jacques des halles* », ce « *peuple auteur* »⁴⁾. Nerval donne ainsi en 1850 une longue analyse de la vie et de l'œuvre de Restif de La Bretonne dans la prestigieuse *Revue des Deux Mondes*⁵⁾.

Reconstituer cette vie est une façon de penser le présent à partir du passé. Dans *Les Confidences de Nicolas*, la pratique littéraire de Restif de La Bretonne est comparée à celle de la nouvelle école littéraire, qui commence à susciter des débats au milieu du XIX^e siècle : le réalisme. Nerval met en question plus directement la méthode « réaliste » dans *Les Nuits d'octobre* (1852), quelques mois après la publication des *Illuminés*⁶⁾. Or, on peut constater une continuité entre le récit biographique sur Restif et *Les Nuits d'octobre*, récit de la déambulation dans le Paris nocturne, dont le titre démarque *Les Nuits de Paris* de Restif. Ces deux textes ont également en commun le fait qu'ils proposent une réaction de Nerval à l'« *école du vrai* »⁷⁾ : à première vue, Nerval assimile son procédé, comme celui de Restif, à la méthode réaliste ; mais il se joue de la définition du « réalisme », dont il dénonce les procédés ainsi que le savoir et l'idéologie qui le sous-tendent. De ce point de vue,

Les Confidences de Nicolas permettent de dégager ce que visait Nerval au nom du réalisme entre 1850 et 1852. Cet examen historique nous permettra ensuite d'éclaircir le rapport entre la pratique littéraire de Restif, analysée par Nerval, et le *réalisme* que Nerval lui-même opérera dans *Les Nuits d'octobre*.

L'« école du vrai »

Historiquement, la définition du réalisme est restée longtemps dans la « confusion générale »⁸¹. Il arrive que les critiques littéraires utilisent l'adjectif « réaliste » pour condamner certains écrivains, comme Hugo, Balzac ou Eugène Sue, à cause de leurs descriptions des réalités populaires qui dépassent les normes classiques de la littérature⁹¹. Plus précisément, ce sont surtout Courbet et Champfleury qui ont joué un rôle central dans la définition de ce mouvement. Comme l'explique Philippe Dufour, Courbet « au lendemain de juin 1848 semble faire un peu trop de place au peuple », et le « réalisme devient l'art de la démocratie qui se cherche, de la démocratie qu'on bâillonne »¹⁰¹. Dans le domaine littéraire, Champfleury attire l'attention des critiques comme représentant d'une nouvelle génération littéraire. Un de ses contes, *Chien-Caillou*, publié en 1848, est commenté par Baudelaire comme étant « l'histoire simplement, nettement, crûment racontée, ou plutôt enregistrée, d'un pauvre graveur, très original »¹¹¹. L'immédiateté de la description, fortement référentielle, constitue l'une des revendications de cette nouvelle école littéraire. Pourtant, les définitions données de cette école varient selon les critiques et les écrivains : fantaisiste, subversive ou scientifique. Et ce sont là les enjeux que Nerval met en question et qui révèlent l'ambiguïté et les contradictions de la « bataille réaliste ».

Fantaisiste : curieusement, cette qualification des premiers réalistes relie Nerval à Champfleury. On trouve un article de Paul Boiteau en 1854 :

Champfleury est un fantaisiste, si vous appelez ainsi quiconque n'est pas ennuyeux ; mais si un fantaisiste est un littérateur à la chasse des niaiseries soi-disant originales et des absurdités inutiles, il n'est pas un fantaisiste¹²¹.

Cette caractéristique n'est pas étrangère à Nerval ; dans *Les Nuits d'octobre*, le narrateur se voit accusé, lors d'un procès imaginaire dans un rêve, d'être un « *Fantaisiste ! réaliste !! essayiste!!!* »¹³¹. Notons aussi que Champfleury écrit un article lors de la parution de *Voyage en Orient* de Nerval : « Comme homme, Gérard est un *excentrique*. / Comme littérateur, Gérard est un *essayiste* »¹⁴¹. Nerval et Champfleury sont tous deux désignés comme « fantaisiste[s] », ce qui témoigne d'une certaine convergence de leurs projets littéraires. Cette caractéristique peut provenir en partie de l'influence d'Hoffmann, que Nerval a traduit dans sa jeunesse et qui inspire aussi les premiers écrits

de Champfleury¹⁵⁾. Émile Bouvier nous fournit une explication :

[...] ce qui vient d'Hoffmann c'est d'abord *le goût du bizarre et de l'anormal* ; ensuite une certaine imprécision dans la composition des caractères et dans le but de l'œuvre, une nébulosité germanique qui se révèle dans le goût de la musique, l'art le moins arrêté et le moins intellectuel. Enfin dans le détail : « Champfleury tient à Hoffmann, non par l'invention, mais par le procédé littéraire, par cette *profusion du détail... [...]* »¹⁶⁾.

Le goût du fantastique, du comique et de la naïveté de la littérature populaire caractérise en effet les premières tentatives de Champfleury, qui se distingue ainsi des romans de Balzac¹⁷⁾. Cette tendance le rapproche de certains romantiques, comme Gautier, qui favorisent les mêmes aspects littéraires. La description détaillée et le fantastique vont de pair, comme l'expliquera Baudelaire : « Si les choses se tiennent devant lui dans une allure quelque peu fantastique, c'est à cause de la contraction de son œil un peu myope. »¹⁸⁾

Le réalisme est aussi considéré comme subversif, — sur le plan à la fois littéraire, artistique, social et politique —, et ne cesse de susciter la polémique tout au long du XIX^e siècle¹⁹⁾. Dès le début, les écrivains s'acharnent à critiquer et à caricaturer les valeurs bourgeoises. Le ridicule et la mesquinerie des petit-bourgeois sont notamment l'objet privilégié de leurs caricatures. Aussi bien, en décrivant des choses laides, banales ou triviales, les réalistes mettent-ils en cause l'art classique et son critère de beauté spontanément accepté par la société bourgeoise. Par ailleurs, au moment de la révolution de Février et surtout après Juin 1848, le réalisme est lié aux idées socialistes ou démocratiques. Les écrivains et les peintres décrivent les gens du peuple et la misère dans laquelle ils vivent, — description recommandée par les socialistes comme révélatrice de la souffrance populaire. Ils se rapprochent ainsi des socialistes par le choix de leurs sujets, car les uns comme les autres dévoilent également, quoique de façon différente, les couches opprimées de la société²⁰⁾.

Ces deux traits, fantaisiste et subversif, montrent la convergence qui existe entre les premiers écrivains réalistes, comme Champfleury, et les romantiques comme Pétrus Borel, Théophile Gautier, Arsène Houssaye, mais aussi Nerval. En effet, ces écrivains ont noué entre eux des amitiés et collaborent pour la rédaction de *L'Artiste-Revue de Paris* ; ils partagent des idées sur l'art et la littérature indépendants et libres, la position anti-bourgeoise, la vie de bohème, etc²¹⁾. C'est dans la même revue, *L'Artiste*, sous la direction d'Arsène Houssaye, que Nerval publie *La Bohème galante* (1852) ; il témoigne ainsi, manifestement, de sa fidélité à ces idées de la littérature, au moment où divergent progressivement les *fantaisistes* et les *réalistes*.

Malgré cette coïncidence, en effet, le parcours de Champfleury, chef reconnu de l'école réaliste dans les années 1850, montre une ambiguïté vis-à-vis des valeurs sociales établies. En témoignent *Les Excentriques* (1852), série de portraits de personnages marginaux, publiés la même année que *Les*

Illuminés, et auxquels Nerval fait allusion dans *La Bibliothèque de mon oncle*, préface écrite en 1852²²⁾. Au fil du temps, Champfleury passe de portraits « fantaisistes », exagérés à la manière d'Hoffmann, à l'érudition et à l'observation des naturalistes, des physionomistes ou des aliénistes. Les portraits seront ainsi considérés comme proches des notations médicales d'aliénistes. Dans *Les Excentriques*, Champfleury lui-même s'appuie sur des cautions scientifiques : « le cynique sait que l'étude n'est pas perdue et qu'elle profitera à la science »²³⁾. Et c'est là le mérite que ses contemporains ont reconnu à l'ouvrage ; un des critiques contemporains écrit : « les livres du genre des *Excentriques* seront les traités spéciaux des maladies graves de notre intelligence, ou plus modestement, pour les critiques difficiles, de simples mémoires à consulter, des thèses de médecine »²⁴⁾. En outre, une référence à Hoffmann dans le portrait de « Carnaval » nous semble bien symptomatique de cette ambiguïté. Citant un passage du *Chien Berganza* d'Hoffmann, Champfleury écrit :

Où est la route qui sépare la raison de l'excentricité, l'excentricité de la folie ?²⁵⁾

Il ajoute aussi que « ce fantastique [d'Hoffmann] n'est autre que de la réalité la plus réelle ». Tandis que Hoffmann montre la proximité entre la folie et la réalité humaine, dénonçant du même coup le conformisme bourgeois, Champfleury s'attache davantage aux phénomènes pathologiques et à la ligne de partage qui distingue la raison, l'excentricité et la folie. Il s'approche ainsi, déjà, des diverses études en quête d'un classement positiviste de la déviation humaine : physiognomonie, physiologie, aliénisme, etc. : études qui tendent à renforcer le partage entre raison et déraison, ainsi que l'idéologie qui protège les valeurs sociales établies.

En tout cas, c'est vis-à-vis de cette prétention à l'objectivité scientifique que Nerval montre sans cesse une certaine réserve. Il vise sans doute cette nouvelle tendance, littéraire et scientifique, quand il écrit à la fin des *Confidences de Nicolas* :

Il serait insensé d'établir sur ce qui n'est que décomposition efflorescente et malade, ou mélange stérile de substances hétérogènes, une base trompeuse, où les générations croiraient pouvoir poser un pied ferme.

[...] Il en est de même de cette école si nombreuse aujourd'hui d'observateurs et d'analystes en sous-ordre qui n'étudient l'esprit humain que par ses côtés infimes ou souffrants, et se complaisent aux recherches d'une pathologie suspecte, où les anomalies hideuses de la décomposition et de la maladie sont cultivées avec cet amour et cette admiration qu'un naturaliste consacre aux variétés les plus séduisantes des créations régulières²⁶⁾.

La connotation scientifique est apparente dans cette critique des « observateurs et [des] analystes ». L'auteur s'oppose à ceux qui étudient les aspects morbides de l'esprit humain et qui tentent d'y

« établir » une « base » sûre pour des études futures. Ce passage révèle sa méfiance à l'égard de ces écrivains, qui peignent les marginaux et les aliénés sous une apparence positiviste et scientifique. Pour s'opposer à cette tendance, Nerval déjoue les définitions du mot « réalisme ».

Le réalisme de Restif

Nerval compare la production littéraire de Restif à celles de son époque et relit donc la littérature du XVIII^e siècle à la lumière de celle des années 1850 : le roman-feuilleton, les confidences, les observations réalistes, etc. Lorsqu'il qualifie de « réalisme » les romans autobiographiques de Restif, il semble formuler une certaine critique du réalisme de son époque en même temps que de la tendance exhibitionniste et de la négligence du style de Restif.

Est « réaliste » d'abord la façon dont Restif intègre, dans des récits fictifs, les épisodes et les personnages qu'il a vécus et rencontrés dans sa vie réelle. Gaudet d'Arras, par exemple, ce « héros satanique et railleur », n'est pas un personnage fictif, mais réel, que Restif a véritablement connu. Nerval souligne cette confusion de la fiction et de la réalité :

À voir ainsi la réalité servir à la fable du drame, on pense à ces groupes que certains statuaires composent avec des figures qui ne sont pas le produit de l'étude ou de l'imagination, mais qui ont été moulées sur nature²⁷⁾.

De même, Restif avoue qu'« il n'a jamais pu rien imaginer, que ses romans n'ont jamais été, selon lui, que la mise en œuvre d'événements qui lui étaient arrivés personnellement », au point qu'il n'hésite pas à se créer « une aventure romanesque » dans sa vie réelle quand il manque de sujets pour ses livres. Le commentaire de Nerval est bien ironique : « On ne peut pousser plus loin le *réalisme* littéraire »²⁸⁾.

Les œuvres de Restif consistent souvent en l'accumulation d'épisodes romanesques qui ont été effectivement observés ou vécus. Cette pénétration de la réalité dans la fiction rapproche les productions littéraires de Restif des romans-feuilletons, qui remportent un succès retentissant au XIX^e siècle :

C'était ce même procédé de récit haletant, coupé de dialogues à prétentions dramatiques, cet enchevêtrement d'épisodes, cette multitude de types dessinés à grands traits, de situations forcées, mais énergiques, cette recherche continuelle des mœurs les plus dépravées, des tableaux les plus licencieux que puisse offrir une grande capitale dans une époque corrompue, le tout relevé abondamment par des maximes humanitaires et philosophiques et des plans de réforme où brillait une sorte de génie désordonné, mais incontestable, qui fit qu'on appela cet auteur étrange le *Jean-Jacques des halles*²⁹⁾.

La comparaison n'est pas neuve, car déjà un critique comme Sainte-Beuve évoque Restif lorsqu'il parle d'Eugène Sue ou même de Balzac, pour leurs procédés semblables et l'immensité de leur succès³⁰⁾. L'auteur des *Mystères de Paris* décrit souvent, comme Restif, les bas-fonds de la société. Eugène Sue se rapproche aussi, par cet aspect, du socialisme, et, après les succès éclatants des romans-feuilletons, en 1849, il sera élu député républicain et socialiste. Comme ces auteurs de romans populaires de teinte socialiste ou humanitaire, Restif tente de « se pencher sur un abîme »³¹⁾, par exemple dans l'histoire des prostituées comme Zéfîre ou Sara. Les scènes licencieuses, les anecdotes scabreuses, et les langues populaires ou paysannes — tout ce que stigmatisent les critiques de Restif — font de ce dernier le précurseur du « roman moderne »³²⁾.

Il arrive aussi que Nerval utilise des termes scientifiques ou médicaux pour expliquer la tendance exhibitionniste de Restif : « pathologie » ou « anatomie morale »³³⁾. On peut y voir sans doute une comparaison implicite avec *Les Excentriques* de Champfleury qui affiche le même type de prétentions scientifiques et médicales. Dans l'analyse que Nerval fait de Restif, c'est dans un sens négatif, pour dénoncer le dévoilement excessif de l'individu, surtout dans l'œuvre autobiographique :

Avant Restif, cinq hommes seulement avaient formé le projet hardi de se peindre : saint Augustin, Montaigne, le cardinal de Retz, Jérôme Cardan et Rousseau. [...]

On a abusé depuis de *ce procédé tout réaliste* qui consiste à faire de l'homme lui-même une sorte de *sujet anatomique* ; nous chercherons ici à en faire tourner l'enseignement vers l'étude de certains caractères, chez qui la personnalité atteint aux plus tristes illusions et provoque les plus inexplicables aveux³⁴⁾.

L'expression provient du texte de Restif : « Or cet homme, écrit-il dans l'introduction de *Monsieur Nicolas*, dont je vais anatomiser le moral, ne pouvait être que moi »³⁵⁾. Et on remarquera que Restif lui-même prétend à la visée scientifique :

Je vous donne ici *un livre d'histoire naturelle*, qui me met au-dessus de Buffon ; un livre de philosophie, qui me met à côté de Rousseau, et de Voltaire, et de Montesquieu. Je vous raconterai *la vie d'un homme naturel*, qui ne redoutera que le mensonge³⁶⁾.

Sa vie est présentée pour illustrer les lois générales, car le but du livre est de « dévoiler les ressorts du cœur humain »³⁷⁾. La comparaison avec Buffon est révélatrice du dessein scientifique. Nerval se montre réservé devant l'intention de Restif de se « *dévêtir* » devant les lecteurs, et de se décrire comme un « *animal multiple* »³⁸⁾. Il refuse cette attitude qui consiste à traiter l'homme comme un cas physiologique ou pathologique, qui sert simplement à induire une loi générale. Nerval biographe, au contraire, tente de dégager une ligne de vie des réalités prolifiques rapportées par

Restif³⁹⁾ .

Restif se distingue pourtant des écrivains réalistes par la façon dont il intervient dans le récit. Il ne cesse de *se* décrire lui-même, afin de décrire les bas-fonds de la société parisienne. On n'y trouve pas de regard objectif qui, à partir d'une position omnisciente, distinguerait, sélectionnerait, observerait et classerait les objets à étudier. Le *je* de l'écrivain se mêle toujours à la réalité sociale qu'il décrit. Son rôle reste opaque, comme cela apparaît dans le commentaire de Nerval sur *Les Nuits de Paris* :

Où allait-il ? *Les Nuits de Paris* nous l'apprennent : il allait errer, quelque temps qu'il fit, le long des quais, surtout autour de la Cité et de l'île Saint-Louis ; il s'enfonçait dans les rues fangeuses des quartiers populeux, et ne rentrait qu'après avoir fait une bonne récolte d'observations sur les désordres et les scènes sanglantes dont il avait été le témoin. Souvent il intervenait dans ces drames obscurs, et devenait le don Quichotte de l'innocence persécutée ou de la faiblesse vaincue. Quelquefois il agissait par la persuasion, parfois aussi son autorité était due au soupçon qu'on avait qu'il était chargé d'une mission de police⁴⁰⁾ .

L'écrivain se décrit lui-même en train d'errer dans Paris. De plus, il se charge d'un rôle, bienfaiteur ou espion de la police, et prend une position équivoque par rapport à l'autorité aussi bien qu'aux gens du peuple. Il n'y a pas de partage entre le sujet et l'objet d'observation. Restif observateur veut dévoiler les faiblesses et imperfections à la fois de soi-même et de ceux qu'il rencontre⁴¹⁾ . Cette contamination réciproque, entre l'observateur et les observés, l'écrivain et les lecteurs, la réalité et la fiction, est significative. L'exposition du sujet de l'observation distingue au fond Restif des écrivains de la nouvelle école, que Nerval évoque, « d'observateurs et d'analystes en sous-ordre ».

Par ailleurs, le désir de tout enregistrer s'attache à chaque détail de la vie, saisi dans son unicité et non pas comme l'échantillon d'un cas pathologique. Les moindres détails, descriptions ou conversations, sont transcrits pour l'unique raison de leur authenticité, et font de Restif un portraitiste ou un témoin historique remarquable. Nerval loue une scène d'émeute parisienne sous la Révolution, du 12 juillet, devant le café Manoury, comme la « réalité prise sur le fait » :

« UN HOMME, DES FEMMES : Lambesc ! Lambesc !... On tue aux Tuileries!

UNE MARCHANDE DE BILLETS DE LOTERIE : Où courez-vous donc?

UN FUYARD : Nous remmenons nos femmes.

LA MARCHANDE : Laissez-les s'enfuir seules, et faites volte-face.

SON FUTUR : Allons ! allons, rentrez. »

Il n'y a rien de plus que ces cinq lignes ; *on sent la vérité brutale* : les dragons de Lambesc qui chargent au loin, les portes qui se ferment, une de ces scènes d'émeute si communes à Paris⁴²⁾ .

Cette façon d'enregistrer les faits tels quels attire l'attention de Nerval, qui fait de Restif un admirable observateur des scènes révolutionnaires, populaires et politiques.

En outre, la description référentielle de Restif n'est pas faite pour distancier les objets à observer, mais davantage pour témoigner de la présence de l'écrivain qui y a assisté. La marque subjective est perceptible même dans les notations les plus factuelles. Cette écriture « sur le vif » est significative de l'entreprise autobiographique de Restif. Nerval y est sensible ; en rapportant la géographie du parcours de Nicolas, il met une note :

Ils remontèrent par la place Maubert, la rue Saint-Séverin, la rue Saint-André-des-Arts et celle de la Comédie*, pour arriver à ce même théâtre encore plein pour Nicolas des souvenirs de la belle Guéant.

* Nicolas Restif a conservé ces détails minutieux pour marquer plus vivement son dernier jour de bonheur et d'illusions⁴³⁾.

Les notations géographiques s'accompagnent d'affects que Restif ressent à divers moments de sa vie, lors de la rédaction, de la lecture et de la relecture de son autobiographie. Elles témoignent d'une véritable manie qui pousse Restif à tout enregistrer dans l'écriture, même et surtout les faits les plus triviaux, et par là, les plus singuliers. Le fouillis des détails restitue ainsi une vie avec les émotions éprouvées.

Il s'agit là de conserver les traces de la présence du *je*, soit en faisant revivre le passé, soit en transcrivant le présent, afin de les préserver de l'oubli. Les petits détails ainsi accumulés produisent un effet de réel. Mais l'excès de cet effet de réel aboutit à une sorte d'« hyper-réalisme » chez Restif, si bien que les lecteurs se perdent dans trop de mémoire et se sentent ainsi entraînés dans la « scène intérieure » de l'écrivain⁴⁴⁾. La réalité et le *je* de l'écrivain n'ont pas de limites précises, et se confondent dans l'amas des détails transcrits. Raconter les scènes de la vie de l'écrivain ou décrire la ville de Paris sont deux façons de conserver les moments passés sur le même plan, faits et affects confondus, sous le regard de l'écrivain.

Le réalisme de Nerval

Nerval entreprend, ou prétend entreprendre, la description *réaliste* du Paris nocturne dans *Les Nuits d'octobre*, feuilleton paru dans *L'Illustration* d'octobre à novembre 1852. Dans ce récit, déjà amplement analysé par les critiques nervaliens, on retrouve les mêmes mises en question des procédés *réalistes* que dans *Les Confidences de Nicolas*; ainsi contentons-nous de survoler la question. Nerval imite en effet la façon de Restif en se décrivant lui-même à travers des pérégrinations parisiennes. Même dans ses observations réalistes, il précise et localise toujours son regard d'écrivain qui entrevoit les différentes sociétés nocturnes de Paris.

La ville ainsi décrite par l'écrivain n'est plus un monde positivement saisissable. Au contraire, Paris devient un « espace de projections subjectives », comme l'analyse Karlheinz Stierle, où se mêlent l'étrangeté des mondes nocturnes multiples et l'imaginaire de l'écrivain diversement réactualisé par des souvenirs personnels, livresques ou mythologiques⁴⁵⁾. Nerval n'a pas l'intention totalisante de Restif, qui veut décrire la totalité du monde qu'il connaît et qui constitue sa vie. En effet, les scènes que Nerval décrit acquièrent à la fois leur singularité propre, due à la rencontre de l'étrangeté, et une ouverture vers l'imaginaire personnel et mythologique. Le monde est fortement investi par la recherche de l'identité et par l'imaginaire de l'écrivain ; Stierle explique encore que le narrateur, au lieu de « découvrir dans la ville la réalité », « fait l'expérience d'un réel inquiétant qui conduit à des zones limites de l'incertain et de l'abyssal, un réel qui ne se laisse pas réifier dans des daguerréotypes et qui implique l'observateur de toute autre façon que l'œil d'une caméra qui observe la réalité à une distance objective »⁴⁶⁾. Les sociétés marginales, — celle de la nuit, du rêve ou du théâtre populaire —, deviennent les scènes privilégiées de la projection de soi du narrateur.

Cette mise en scène de soi revêt, dans le contexte des années 1850, une portée politique que Nerval souligne lui-même. Alors que, pour Restif, l'expérience de la nuit débouche sur une morale, — celle à la fois des instances du pouvoir, de l'écrivain et des gens du peuple —, pour Nerval, le partage entre le monde du jour (celui de la bourgeoisie) et le monde de la nuit (le Paris des bas-fonds) est nettement tranché. D'un côté, il y a la société protégée par les portiers, l'horaire des chemins de fer, et les gendarmeries ; de l'autre, les sans-abri, les désœuvrés, les ouvriers ou les paysans forment une société fermée qui se distingue par un langage propre. Ces mondes multiples sont cachés et refoulés par la société bourgeoise, sauf quand les réalistes, comme Dickens ou ceux de l'école du vrai, incitent les lecteurs à les entrevoir, sans pourtant mettre en cause la démarcation des deux mondes⁴⁷⁾. L'écriture *réaliste* de Nerval s'oppose à la fois à l'ordre social et à la méthode réaliste, en montrant qu'il n'y a pas une réalité rassurante en soi, mais que cette réalité est à découvrir à travers l'implication propre de l'écrivain. C'est là que se situe la « mission de l'écrivain » avec son trouble et son inquiétude propres devant les souffrances (« Un simple écrivain ne peut que mettre le doigt sur ces plaies, sans prétendre à les fermer »⁴⁸⁾). L'angle singulier et équivoque de l'écrivain acquiert ainsi le sens d'une contestation profonde, sociale et politique.

Chez Nerval, en ébranlant le partage solide des deux mondes, diurne et nocturne, le sujet risque de faire face à une étrangeté profonde — qui est aussi, et surtout, celle de lui-même — à proximité de la folie. En témoignent les deux scènes nocturnes, — celle du spectacle populaire avec la « femme au mérinos » et celle des deux rêves que le narrateur transcrit avec la minutie d'un *réaliste*. Le narrateur devient lui-même la scène où se déroule la fantasmagorie onirique, — où se mêlent ses propres souvenirs, proches et lointains, ses sensations éprouvées, ses désirs et ses craintes, au point qu'il est obligé de douter de soi-même et de mettre en question le statut même du réel⁴⁹⁾. Dans une transcription du rêve, il écrit :

Des corridors, — des corridors sans fin ! Des escaliers, — des escaliers où l'on monte, où l'on descend, où l'on remonte, et dont le bas trempe toujours dans une eau noire agitée par des roues, sous d'immenses arches de pont... [...] — Monter, descendre, ou parcourir les corridors, — et cela pendant plusieurs éternités... Serait-ce la peine à laquelle je serais condamné pour mes fautes ? ⁵⁰⁾

C'est ainsi qu'il doit mettre un terme à sa tentative, inquiétante, de faire le « métier de *réaliste* » (« ... Je m'arrête. — Le métier de *réaliste* est trop dur à faire »⁵¹⁾). Sous couvert de réalisme, cette écriture implique fortement le narrateur et met en péril son identité. Mais, finalement, c'est ce *réalisme* des *Nuits d'octobre* qui le mène à un autre monde nocturne, celui du rêve et de la folie, — celui d'*Aurélia*⁵²⁾.

*
* *

Au moment où Nerval écrit *Les Confidences de Nicolas*, une division au sein du mouvement réaliste commence à apparaître entre le réalisme fantaisiste et fantastique du début et le réalisme positiviste et scientifique des années à venir. Dans *Les Confidences de Nicolas*, Nerval résiste à l'exubérance des réalités de Restif par un « agencement des détails » ou par l'association de l'œuvre avec les systèmes philosophiques, tout en étant fasciné par la manie scripturaire de Restif⁵³⁾. Avec *Les Nuits d'octobre*, Nerval tire les conséquences de la critique qu'il vient de formuler du réalisme de Restif, et tente d'opposer au réalisme scientifique un réalisme fantaisiste et fantastique qui met en question le statut même du réel. Mais il est aussi conscient, à travers *Les Nuits d'octobre* ou *Aurélia*, que la pratique du *réalisme* amène le sujet narrateur au danger de s'exposer trop, dans sa folie même.

Notes

- 1) *La Bibliothèque de mon oncle, Les Illuminés, Œuvres complètes*, éd. Jean Guillaume et Claude Pichois, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade [abréviation : NPI], 1984, t. II, p. 885.
- 2) *Les Confidences de Nicolas* [abréviation : *Nicolas*], NPI, t. II, p. 1052.
- 3) *Ibid.*, p. 1073.
- 4) *Ibid.*, p. 955 ; Charles Monselet, « Restif de La Bretonne », *Le Constitutionnel*, 17 août 1849. Monselet écrit : « Rétif de la Bretonne, c'est le peuple auteur, le peuple robuste de la république, qui ne sait ni la langue ni l'orthographe, mais qui sait son cœur et qui écrit ». Sur la réception de l'écrivain, voir John Rives Childes, *Restif de la Bretonne, Témoignages et jugements, Bibliographie*, préface de Pasteur Vallery-Radot, Librairie Briffaut, 1949.
- 5) « Les Confidences de Nicolas. — Histoire d'une vie littéraire au XVIII^e siècle », 15 août, 1^{er} et 15 septembre

1850.

- 6) *Les Nuits d'octobre* paraissent dans *L'Illustration* du 9, 23, 30 octobre, 6 et 13 novembre 1852, tandis que *Les Illuminés* sont publiés en mai 1852.
- 7) *Les Nuits d'octobre*, NPI, t. III, p. 342. Nerval écrit : « Je viens de tirer de dessous plusieurs journaux parisiens et *marnois* un certain feuilleton d'où l'anathème s'exhale avec raison sur les imaginations bizarres qui constituent aujourd'hui l'école du vrai. / Le même mouvement a existé après 1830, après 1794, après 1716 et après bien d'autres dates antérieures. Les esprits, fatigués des conventions politiques ou romanesques, voulaient du vrai à tout prix » (*Ibid.*).
- 8) Baudelaire, *Puisque réalisme il y a, Œuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. II, p. 57. Ce texte semble être écrit en 1855.
- 9) Voir Philippe Dufour, *Le Réalisme*, PUF, Collection Premier Cycle, 1998, p. 1-11. Par ailleurs, Daniel Sangsue écrit : « [...] entre 1850 et 1860, "réalisme" était une étiquette galvaudée, appliquée sans discernement à toute entreprise artistique et littéraire nouvelle et incompréhensible pour les tenants de la tradition ou, comme ici, de la morale » (Daniel Sangsue, « Fantaisie, excentricité et réalisme chez Champfleury », *La Fantaisie post-romantique*, éd. Jean-Louis Cabanès et Jean-Pierre Saïdah, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003, p. 200-201).
- 10) Philippe Dufour, *op. cit.*, p. 5.
- 11) Baudelaire, « Les contes de Champfleury, *Chien-Caillou, Pauvre trompette, Feu miette* », *Le Corsaire* du 18 janvier 1848 ; *Œuvres complètes*, t. II, p. 21.
- 12) Ce passage est cité par Bernard Weinberg dans *French Realism : the Critical Reaction, 1830-1870*, New York, London, Modern Language Association of America, Oxford University Press, 1937, p.146. Sur cette question, voir aussi Daniel Sangsue, *Le Récit excentrique, Gautier, De Maistre, Nerval, Nodier*, José Corti, 1987, p. 349-354.
- 13) *Les Nuits d'octobre*, NPI, t. III, p. 348.
- 14) Champfleury, « Gérard de Nerval et les Scènes de la vie Orientale (1) » dans *Messenger des théâtres et des arts* du 4 mai 1849. Il répète la formule dans *Le National* du 1^{er} octobre 1850.
- 15) Nerval traduit et publie *Les Aventures de la nuit de Saint-Sylvestre, Conte inédit d'Hoffmann* dans le *Mercur* des 17 et 24 septembre 1831. Voir la lettre à Eugène Renduel de la fin de 1834, ou 1835 (NPI, t. I, p. 1298, et les notes).
- 16) Émile Bouvier, *La Bataille réaliste (1844-1857)*, Champfleury— *La Bohème — Courbet — Max Büchon — Dupont — Mathieu — Le Cénacle réaliste*, préface de G. Lanson, Genève, Slatkine reprints, 1973, p. 129-130 ; nous soulignons. La citation est de Barbey d'Aurevilly, *Hoffmann*, dans *Les Œuvres et les Hommes*, Littérature étrangère, t. 12.
- 17) Bouvier explique : « Hoffmann d'une part, Th. Gautier et ses modèles de l'autre nous expliquent la double tendance excentrique et humoristique qui entraîne, dès 1847, Champfleury à s'écarter du réalisme de Balzac » (*op. cit.*, p.138). Sur le réalisme de Balzac et sa visée sociologique, voir l'analyse de Philippe Dufour : « Le romancier sera donc aussi sociologue. Balzac, dans l'*Avant-propos* de 1842, transfère des sciences naturelles à la sphère humaine cette notion de "milieu" que, remarque Auerbach, Taine devait reprendre : "La Société ne fait-elle pas de l'homme, suivant les milieux où son action se déploie, autant d'hommes différents qu'il y a de vérités en zoologie ?" » (Philippe Dufour, *op. cit.*, p. 142 ; Balzac, *La Comédie humaine*, éd. Pierre-Georges Castex, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1976, t. I, p. 8).
- 18) Baudelaire, *Puisque réalisme il y a, Œuvres complètes*, t. II, p. 58.
- 19) Voir Philippe Dufour, *op. cit.* ; notamment le chapitre « Réalisme et morale » (p. 63-103).

- 20) On peut songer encore à la scène du tribunal du rêve dans *Les Nuits d'octobre*. Les juges, après avoir dénoncé le narrateur par les mots « *Fantaisiste ! réaliste !! essayiste !!!* », complètent leur explication : « Du réalisme au crime il n'y a qu'un pas ; car le crime est essentiellement réaliste » (*Les Nuits d'octobre*, NPI, t. III, p. 348-349).
- 21) La revue *L'Artiste*, dirigée par Arsène Houssaye depuis 1844, absorbe la *Revue de Paris* en 1845, et garde le titre *L'Artiste-Revue de Paris* jusqu'en octobre 1851, quand la *Revue de Paris* reprend son autonomie. Nerval reste proche de la rédaction de ces deux revues depuis 1844. En 1844-1847 notamment, il publie régulièrement des articles, des récits de voyage ou des œuvres poétiques dans *L'Artiste*, puis dans *L'Artiste-Revue de Paris*. Champfleury, de son côté, y publie à la même époque, entre autres, les portraits des *Excentriques* (« Carnaval » le 18 octobre 1846, « Jean Journet » le 17 janvier 1847). Après 1851, Nerval aussi bien que Champfleury collaborent à la nouvelle *Revue de Paris*, qui compte Gautier, Houssaye et Du Camp parmi les rédacteurs en chef, et qui proclame la liberté et l'indépendance de la littérature et de l'art. Nerval y publie *Quintus Aucler* en novembre 1851 et *Aurélia* les 1^{er} janvier et 15 février 1855.
- 22) Voir Keiko Tsujikawa, *Nerval et les limbes de l'histoire, Lectures des « Illuminés »*, à paraître chez Droz (Genève) en 2008, le premier chapitre, I : « Nerval et Champfleury : des *Excentriques* aux *Illuminés* ».
- 23) Champfleury, *Les Excentriques*, [1852, 1855], Genève, Slatkine reprints, 1967, p. 9.
- 24) Ernest Prarond, « Champfleury », *De quelques écrivains nouveaux*, Michel Lévy Frères, 1852, p. 145. Voir aussi Juan Rigoli qui analyse, à propos de l'expression « excentrique » ou « excentricité », l'entrelacement du texte littéraire avec le discours médical ; voir *Lire le délire, Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIX^e siècle*, Fayard, 2001, p. 190-204.
- 25) Champfleury, « Carnavale », *op. cit.*, p. 165. Par ailleurs, Champfleury cite le passage suivant d'Hoffmann : « Sous un certain rapport, chaque esprit, quelque peu original, est prévenu de *folie*, et plus il manifeste de penchants *excentriques* en cherchant à colorer sa pâle existence matérielle du reflet de ses visions intérieures, plus il s'attire de soupçons défavorables. Tout homme qui sacrifie à une idée élevée et exceptionnelle, qu'a pu seule engendrer une inspiration sublime et surhumaine, — son repos, son bien-être et même sa vie, — sera inévitablement taxé de *démence* par ceux dont toutes les prétentions, toute l'intelligence et la moralité se bornent à perfectionner l'art de manger, de boire, et à n'avoir point de dette » (Champfleury, *op. cit.*, p. 165).
- 26) *Nicolas*, p. 1074 ; nous soulignons.
- 27) *Ibid.*, p. 1050.
- 28) *Ibid.*, p. 1041.
- 29) *Ibid.*, p. 955.
- 30) Voir J. Rives Childs, *op. cit.* ; par exemple, en évoquant l'admiration de Benjamin Constant pour les *Contemporaines* de Restif, Sainte-Beuve écrit, sans trop dissimuler sa critique : « Le Rétif était alors très en vogue à l'étranger. *Le Journal littéraire de Neufchâtel* en raffolait ; l'honnête Lavater en était dupe. Ces *Contemporaines* m'ont tout l'air d'avoir eu le succès des *Mystères de Paris* » (Sainte-Beuve, C. A., « Benjamin Constant et Madame de Charrière, Lettres inédites », *Revue des Deux Mondes*, 15 avril 1844, p. 215-216 ; cité par J. Rives Childs, *op. cit.*, p. 58-59). Le nom de Rétif de La Bretonne apparaît aussi à plusieurs reprises quand le critique parle de Sue ou de Balzac.
- 31) *Nicolas*, p. 1002. Nous lisons encore à propos de Zéfïre, une jeune fille destinée à être prostituée : « Nicolas, affaibli par la maladie, ne voyait plus qu'une fée bienfaisante dans cette pauvre fille qui montait à lui de *l'abîme*, comme les autres viennent du ciel » (*Ibid.*, p. 1004).
- 32) Voir *Nicolas*, p. 1039 : « Les titres excitaient l'attention de tous ; des gravures nombreuses, attrayantes dans

leur médiocrité même, séduisaient les regards de la foule. *Le roman moderne*, dans ses combinaisons les plus violentes, n'offre rien de supérieur à ces images d'enlèvement, de viol, de suicide, de duel, d'orgie nocturne, de scènes contrastées, où la vie crapuleuse des halles mêle ses exhalaisons malsaines aux parfums enivrants des boudoirs ».

- 33) *Ibid.*, p. 996.
- 34) *Ibid.*, p. 956-957. Nous soulignons.
- 35) Restif de La Bretonne, *Monsieur Nicolas ou le cœur humain dévoilé*, [environ 1794-1797], éd. Pierre Testud, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1989, t. I, p. 3.
- 36) *Ibid.*, p. 5 ; nous soulignons.
- 37) *Ibid.*
- 38) Nerval écrit : « [...] mais quelle est donc cette singulière philosophie qui, sous prétexte de vivre selon la nature, abaisse l'homme au niveau de la brute, ou plutôt ne l'élève qu'à la qualité d'*animal multiple* ? » (*Nicolas*, p. 1052).
- 39) Voir sur ce point notre analyse dans « Nerval plagiat et autobiographie : le cas des *Confidences de Nicolas* », *Études de Langue et Littérature Françaises*, Kyoto, Société des Études de langue et littérature françaises de l'Université de Kyoto, n° 35, 2004, p. 35-50.
- 40) *Nicolas*, p. 1060.
- 41) Voir *Nicolas*, p. 996 : « Il est impossible de mieux *s'exposer en sujet de pathologie et d'anatomie morale*. Et malheur à ceux-là mêmes qui assistaient complaisamment à ce *dangereux spectacle* ! Ils ne songeaient guère qu'ils prendraient place un jour dans ce cadre éclairé d'un reflet de la vie réelle, avec leur profil hardiment découpé, leurs ridicules et leurs vices ; qu'un baladin les ferait mouvoir, les ferait parler avec les intonations mêmes de leur voix, se servant des paroles qu'ils avaient dites tel jour, dans telle rue, dans tel salon, dans telle société plus ou moins avouable, en présence de *l'impitoyable observateur* » (nous soulignons).
- 42) *Ibid.*, p. 1062 ; nous soulignons.
- 43) *Ibid.*, p. 1025.
- 44) Voir la préface de Jean Goldzink au *Drame de la vie* de Restif : « Tout se passe en effet comme si l'auteur du *Drame*, tel l'enfant, accordait au lecteur un droit d'entrée directe sur sa scène intérieure, n'éprouvait pas vraiment le besoin de présenter les lieux, les personnages, les situations — surgis aussi mystérieux et familiers que dans les rêves » (Restif de La Bretonne, *Le Drame de la vie, contenant un homme tout entier*, Pièce en 13 Actes des ombres et en 10 pièces régulières, préface de Jean Goldzink, Imprimerie nationale, Le spectateur français, 1991, p. 16).
- 45) Voir Karlheinz Stierle, *La Capitale des signes, Paris et son discours*, préface de Jean Starobinski, traduit de l'allemand par Marianne Rocher-Jacquín, Éditions de la Maison des sciences de l'homme Paris, 2001 ; « Une lisibilité imaginaire : expérience de la ville et conscience mythique de soi chez Gérard de Nerval » (p. 386-407).
- 46) *Ibid.*, p. 387 ; p. 398.
- 47) Voir l'analyse de Gabrielle Malandain dans *Nerval ou l'incendie du théâtre, Identité et littérature dans l'œuvre en prose de Gérard de Nerval*, José Corti, 1986, p. 79-97.
- 48) *Les Nuits d'octobre*, NPL, t. III, p. 335.
- 49) Voir Pierre Champion, *Nerval, Une crise dans la pensée*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1998, p. 23-40 (« Le problème de la réalité »). À propos d'*Aurélia*, il écrit : « Que se passe-t-il donc qui rende irrécusables ces évidences du songe, dans leur moment mais aussi par la suite, après que le retour à la vision dite normale s'est effectué ? [...] C'est que ces productions de l'imagination revêtent aux sens du narrateur la

même matérialité et la même évidence que celles de la réalité immédiate, mais “ pour ainsi dire ” » (p. 24-25).

50) *Ibid.*, p. 337.

51) *Ibid.*, p. 342.

52) Voir sur ce point la notice de Jean-Nicolas Illouz aux *Nuits d'octobre* : « Sous la réalité, réduite à sa seule dimension par le réalisme, une autre “ réalité ” surgit alors, — d'abord simplement insolite, — bientôt fabuleuse ou fantastique, — presque mystérieuse. De cette “ réalité ”, les surréalistes se souviendront en composant leur propre poésie de Paris. Mais pour Nerval, ce dévoilement de l'autre face du réel est inséparable d'un sentiment, plus angoissant, d'*inquiétante étrangeté* : l'errance dans *Les Nuits d'octobre*, qui semble un moment renouvelée du voyage de Dante, se révèle bientôt sans but ni fin, égarée ; le promeneur nocturne, loin de “ reprendre pied sur le réel ”, traverse les frontières du Rêve et de la Vie ; et l'expérimentation ironique du réalisme, confrontée à un réel insaisissable, introduit à une forme d'“ épanchement du songe dans la vie réelle ”, qui prélude à l'expérience panique d'*Aurélia* » (Gérard de Nerval, *Aurélia précédé de Les Nuits d'octobre, Pandora, Promenades et souvenirs*, éd. Jean-Nicolas Illouz, préface de Gérard Macé, Gallimard, coll. Folio classique, 2005, p. 228). Voir aussi Jean-Nicolas Illouz, « Situation asilaire et position narrative », *Nerval, Le « rêveur en prose », Imaginaire et écriture*, Presses Universitaires de France, 1997, p. 183-201.

53) Voir, sur cette question, Maurice Blanchot, la préface à Restif de La Bretonne, *Sara, ou la dernière aventure d'un homme de quarante-cinq ans*, Stock, 1984. La folie « scripturaire » de Restif témoigne, selon Blanchot, de « l'importance presque sacrée [que Restif] attribuera désormais à tout signe d'écriture », si bien que « chacun de ses jours se voit gravé sur d'éternelles tables de pierre et délicieusement confessé à la face du monde et de Dieu » (p. 18-19).