La figure du scribe dans « Angélique » de Nerval

Chantal Massol

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/1262>

DOI : 10.4000/recherchestravaux.1262

ISSN : 1969-6434

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 15 mai 2004

Pagination : 79-97

ISBN : 2-9518254-3-9

ISSN : 0151-1874

Référence électronique

Chantal Massol, « La figure du scribe dans « Angélique » de Nerval », *Recherches & Travaux* [En ligne], 64 | 2004, mis en ligne le 20 mai 2019, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/1262> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.1262>

La figure du scribe dans « Angélique » de Nerval

« Angélique », nouvelle inaugurale des *Filles du feu* (1854), fut tirée, on le sait, des *Faux Saulniers*, long récit paru en feuilleton dans *Le National*, d'octobre à décembre 1850. On connaît bien, aussi, les circonstances de la rédaction de ce récit excentrique, réponse ironique de Nerval au fameux amendement Riancey¹ à la loi de 1850 sur la presse. Celle-ci s'inscrivait dans un ensemble de mesures restrictives prises par l'Assemblée législative, dominée par le parti de l'Ordre, et inquiète des effets possibles du suffrage universel (la liberté de la presse ne cesse d'être mise en cause, depuis Cavaignac (1848), par la II^e république conservatrice; le Prince-président, après la répression de 1849, exerce un pouvoir de plus en plus personnel). Quand il réduit son texte pour en faire « Angélique », Nerval y supprime la plus grande partie des allusions aux détails de l'actualité de 1850. Mais c'est toujours, et plus encore même, en ces premières années de l'Empire autoritaire, sur fond de rapport au pouvoir politique que se comprend la nouvelle.

Récit d'une recherche d'identité, interrogation sur un « sujet dans l'histoire »², étape d'une « conquête de soi par l'écriture »³, « Angélique » se laisse

1. Art. 14 de la loi du 16 juillet 1850. Cet amendement taxait, de manière prohibitive, les journaux qui publiaient des romans-feuilletons, sous couvert de défendre la morale, et le commerce de la librairie. Ces publications, depuis le succès des *Mystères de Paris*, étaient en fait jugées subversives (elles étaient accusées de répandre dans le peuple des idées socialistes).

2. G. Chamarat-Malandain, *Nerval ou l'incendie du théâtre*, Corti, 1986, p. 75.

3. F.P. Bowman, *Gérard de Nerval. La conquête de soi par l'écriture*, Orléans, Paradigme, 1997.

lire, également, comme une quête d'auctorialité: le récit s'emploie tout entier à construire une figure auctoriale, à travers un questionnement serré sur la « fonction-auteur » – les « fonctions-auteur », devrais-je dire, car la plupart de celles qu'inventorie J.-L. Diaz, affinant l'outil proposé par M. Foucault, sont ici au centre de la réflexion⁴. Intense interrogation qui signale une crise, ainsi qu'un infléchissement, en ces années d'après la fracture de 1848, et qui voient l'émergence de la « modernité » littéraire, de l'imaginaire auctorial: « Angélique » s'apparente, certes, à un romantisme ironique, qui s'exprime à partir de 1830 (dans l'excentricité, entre autres: Nodier⁵, notamment, même s'il n'est pas mentionné, fait partie de l'intertexte des *Faux Saullniers*, comme d'« Angélique »), mais on y assiste à une mise à plat, une considération à neuf des éléments qui constituent la figure de l'auteur.

Je me contenterai ici d'exposer quelques points d'une étude qui, au regard du développement accordé, dans cette œuvre, à la question de l'auteur, et de sa complexité, devrait être de plus d'ampleur.

Qu'est-ce qui *autorise* l'écrivain? : telle est la question qui me paraît motiver avant tout l'existence du récit. Elle s'accompagne d'une autre, qui la recoupe: comment faire surgir une figure d'autorité dans un récit d'opposition à l'autorité? Celle-ci se manifeste essentiellement par des « abus⁶ » que déclinaient *Les Faux Saullniers*, et que dénonce plus globalement le texte d'« Angélique ». Une voix autoritaire entend soumettre celle du narrateur. Le récit dès lors prend l'allure d'une entreprise de légitimation, de qualification, destinée à définir une identité et une autorité énonciatives. L'œuvre littéraire, nous enseigne la pragmatique, tient certes « un discours sur le monde », mais aussi « gère sa propre présence dans ce monde⁷ »; « par son déploiement même », elle « prétend instituer la situation qui la rend pertinente⁸ ». S'il est des fictions qui semblent ignorer cette activité de leur énonciation, ce n'est certainement pas le cas de celle-ci, dont le texte se présente – à la limite – comme pure gestion de son contexte.

4. En l'occurrence les fonctions heuristique, aléthique, réflexive, critique, épistémique, objectale, biographique, professionnelle, communicative (j'en oublie, peut-être), et (surtout, à mon sens) politico-symbolique. Pour des définitions, se reporter à *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique en France*, thèse d'État, Paris VIII, 1997, vol. II, livre VI (« Fonctions-auteur »).

5. *Histoire du Roi de Bohême et de ses sept châteaux*, 1830.

6. « Angélique », *Les Filles du feu*, GF-Flammarion n° 782, 1994, p. 145 (« abus de l'autorité »). C'est à cette édition que renverront désormais les numéros de pages indiqués entre parenthèses.

7. D. Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire*, Dunod, 1993, p. 20.

8. *Ibid.*, p. 122.

Il faut ici revenir sur la teneur de cet amendement Riancey, responsable d'avoir mis la littérature dans un « état de terreur inexprimable » (p. 85) : il vise à empêcher la publication de « *feuilleton[s]-romans* »⁹ (*ibid.*). Il ne reste plus au narrateur, pour éviter de composer une des dangereuses fictions pros-crites, qu'à proposer à la hâte à son journal un sujet historique : ce sera « l'*Abbé de Bucquoy* » (*ibid.*) – le narrateur vient de feuilleter, à Francfort, un ouvrage du dix-huitième siècle consacré aux aventures de cet abbé insubordonné, contemporain de Louis XIV¹⁰. Mais ce document, garant d'une écriture du vrai (et dûment répertorié dans les catalogues de Brunet, de Quérard et dans la Biographie de Michaud) n'est pas trouvable à Paris. « Angélique » devient l'histoire des tribulations du narrateur, dans les bibliothèques, chez les libraires, les amateurs, à la recherche du livre rare. Celui-ci n'est acquis, dans une vente aux enchères, que dans les dernières pages : le récit, terminé, s'est écrit sans lui.

Ne pouvant inventer (rédiger « un roman historique, genre Dumas » – p. 99), incertain par ailleurs de ses compétences d'historien, le narrateur en vient dès la 3^e lettre¹¹ à endosser le rôle du *copiste* : « Si je ne sais pas faire de l'histoire, j'imprimerai le livre tel qu'il est ! » (*ibid.*). Figure, en d'autres temps, légitimante, et qui le reste tant que demeure vive, ou que se ravive – chez Balzac¹² par exemple – la métaphore du Grand Livre¹³ dont elle tirait, au Moyen Âge, son prestige (on la trouve chez Dante, dans la *Vita nuova*, ou *La Divine Comédie*). À l'époque où est rédigée « Angélique », rien ne semble prédisposer à faire du copiste une figure d'auteur. Les deux termes paraissent même, tout au contraire, parfaitement antonymes : le Romantisme, comme on le sait bien, a exalté la Création et l'inspiration ; rien ne lui a été plus odieux que l'image de l'écrivain assis à sa table¹⁴. On est, avec elle, à l'opposé de sa figure majeure : celle du prophète-vates... Figure paradoxale que cet auteur-copiste.

Elle prend sens, cependant, de manière tout d'abord évidente, dans la tactique d'écriture oppositionnelle mise en évidence par R. Chambers :

9. Terme d'époque. Les italiques sont dans le texte, comme dans toutes les citations qui suivent (sauf indication contraire de ma part).

10. « Angélique » rappelle son « projet pour faire de la France une république » (p. 151). Dans *Les Illuminés*, Nerval le considère comme un précurseur de la Révolution française.

11. En redécoupant *Les Faux Saulniers* pour en faire « Angélique », Nerval donne à son récit la forme d'une nouvelle par lettres – objet littéraire quelque peu insolite.

12. Voir la préface d'*Eugénie Grandet*, ou la dernière phrase du *Cousin Pons*.

13. E.R. Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen-Âge latin*, PUF 1956 (trad. fr), ch. XVI.

14. Voir J.-L. Diaz, *op. cit.* (entre autres, II, livre VI).

«Angélique» est représentative de ces textes «situationnellement marqués», écrits au milieu du XIX^e siècle sous régime de censure, qui sont l'objet d'étude de *Mélancolie et opposition*. L'opposition, au sens où l'entend R. Chambers, n'est pas résistance. Elle ruse avec la loi, à laquelle elle ne contrevient pas ouvertement: il s'agit, en l'occurrence, pour le narrateur, de faire du roman contre l'interdiction d'en faire, tout en multipliant les dénégations («Moi-même, qui ne suis pas un romancier [...]» – p. 85; «Ce n'est pas un roman» – p. 95) et en prenant appui, même, sur le respect de la loi qui impose de ne pas en faire. Le texte, ainsi, «ne cessera de dire son rapport au fictif tout en s'affirmant fidèle à la vérité¹⁵». Puisqu'il s'agit de se conformer à la loi, le narrateur sera copiste: c'est le seul rôle qui lui soit laissé. Mais la duplicité de l'écriture ruine cette figure servile en même temps qu'elle la met en place. Il n'est pas de récit «vrai», au sens où l'entend (où feint de l'entendre?) la censure: le texte d'«Angélique», dans sa totalité, s'emploie à brouiller les frontières entre histoire et roman, romanesque et véridique. Il n'est pas non plus de copiste de la Vérité. Pas de Livre à copier: c'est sa disparition justement qui génère le récit. On ne trouve, de l'ouvrage feuilleté à Francfort, que des succédanés imparfaits (les *Lettres galantes* de M^{me} Dunoyer, les *Événements remarquables d'un voyage de seize années fait aux Indes, l'Éloge du comte de Bucquoy...*), et irrecevables, de l'«histoire officielle de l'abbé de Bucquoy» (p. 163). Le mythe du Grand Livre ne se laisse pas réactiver et la Vérité, d'ailleurs, est une «déesse absente» (p. 159-160). Bien mieux: ce Livre insaisissable, le récit s'emploie à le *perdre*, le narrateur conduisant ses investigations d'une manière qui n'apparaît ni comme rationnelle, ni comme efficace. Cette disparition est nécessaire à l'écriture; *a fortiori* quand cette écriture, comme chez Nerval, est essentiellement mélancolique¹⁶... Démonstration est faite, par le texte oppositionnel, de l'impossibilité de réduire l'écrivain à la fonction du copiste: c'est la fonction heuristique qui se trouve, en creux, désignée, affirmée; l'activité du narrateur, bien qu'il fasse semblant de s'en défendre, ne peut pas ne pas être créatrice. Il se révèle auteur, au sens le plus originel du mot (*auctor*, de *augeo*): celui qui «augmente» le texte.

Ce n'est pas simplement, toutefois, pour la soumettre à l'ironie du texte qu'«Angélique» suscite une telle figure. Celle-ci participe, en fait, de manière bien plus complexe, à la construction, dans la nouvelle, de la *paratopie* de l'écrivain: D. Maingueneau a ainsi nommé cette «localité paradoxale» qu'est l'appartenance au champ littéraire, cette «difficile négociation entre le

15. *Mélancolie et opposition. Les débuts du modernisme en France*, Corti, 1987, p. 103.

16. Voir M. Brix, Introduction aux *Filles du feu*, Le Livre de poche classique n° 9632, Librairie générale française, 1999, p. 28-32.

lieu et le non-lieu », cette « localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser¹⁷ ». Le caractère essentiellement problématique de cette appartenance au champ contraint l'écrivain à se situer sur des frontières, et à s'identifier à ceux qui apparaissent, à des titres divers, comme marginaux, ou comme autres. Le copiste est ici un embrayeur paratopique (D. Maingueneau désigne ainsi ces « éléments d'ordres variés qui participent à la fois du monde représenté par l'œuvre et de la situation paratopique à travers laquelle se définit l'auteur qui construit ce monde¹⁸ »). Il se situe sur une limite qui lui donne un statut minimal – puisque, on l'a dit, le copiste est en quelque sorte, à l'époque de Nerval, le degré zéro de l'écrivain : il réduit celui-ci au rôle de *scriptor*¹⁹, il le fait disparaître comme sujet de l'écriture. L'un des enjeux du récit sera d'inverser la valeur des signes qui affectent cette image.

L'embrayage paratopique s'appuie sur une scénographie – entendons par là la situation d'énonciation que l'œuvre présuppose et valide en retour. Elle définit les statuts d'énonciateur et de co-énonciateur, ainsi que l'espace et le temps dans lesquels elle se déploie²⁰.

Réduit (selon ses dires) par le pouvoir à n'être qu'un copiste, l'écrivain va faire sien ce rôle qu'on lui impose. À y regarder de près, on s'aperçoit que ce copiste n'est que l'une des facettes de la figure du scribe²¹, qu'il permet d'inscrire dans la nouvelle, et qui y est, bien que discrètement, parfois, omniprésente. Il ne s'agit pas, par ce biais, de retrouver l'habit de l'homme de lettres citoyen, assis dans son « cabinet solitaire », comme la fin du XVIII^e siècle se plaît (L.-S. Mercier) à le représenter²². Ni d'avoir, à la manière des écrivains de la génération post-romantique, ressuscitant une image honnie de leurs aînés, le souci de témoigner (tel celui qui se définit comme un « homme-plume », l'ermite de Croisset²³) d'un moderne souci de l'écriture. Si l'on rassemble les traits qui constituent cette figure dans le texte de Nerval, on s'aperçoit que c'est avec la fonction première du scribe que renoue le narrateur. Et cette fonction, si l'on en croit R. Debray²⁴, est politique : le clerc,

17. *Op. cit.*, p. 28. « L'existence sociale de la littérature suppose à la fois l'impossibilité de se clore sur soi et celle de se confondre avec la société « ordinaire », la nécessité de jouer *de et dans cet entre-deux* [je souligne] » (*ibid.*).

18. *Ibid.*, p. 174.

19. Voir, dans ce volume, les distinctions introduites par A. Maurel-Indart.

20. D. Maingueneau, *op. cit.*, p. 122 sq.

21. Pour une distinction précise entre les deux termes, voir *infra*.

22. J.-L. Diaz, *op. cit.*, vol II, livre VI.

23. Lettre de Flaubert à L. Colet, 1852, *Correspondance*, II, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 42.

24. *Le Scribe. Genèse du politique*, Grasset, 1980.

dont le rôle se trouve fixé, dans l'histoire de l'Occident, au cours d'une période d'un millier d'années (IV^e-XIV^e siècles)²⁵ assure une médiation indispensable entre le pouvoir et les hommes. Grâce à lui s'exerce la subordination, dans la mesure où il est l'organe, dans toute formation sociale, d'une indispensable fonction « référentielle » (de référence à une transcendance : il dit la norme, la loi). Son rapport à l'État est « une donnée historiquement primordiale²⁶ ». Son rôle est celui d'un « opérateur de légitimité²⁷ » : à la question théologique « à qui dois-je croire ? », il articule la question politique « à qui dois-je obéir ? » ; il apparaît en d'autres termes comme la cheville ouvrière entre la *potestas* et l'*auctoritas*²⁸. Il est par ailleurs – et ces deux fonctions évidemment n'en font qu'une – celui qui met le monde en récit, retient, de l'histoire, le mémorable, énonce encore, en cela, la légitimité²⁹.

Le narrateur d'« Angélique » reprend ce rôle... mais en s'employant à disjoindre l'*auctoritas* de la *potestas*. Le Second Empire, comme l'avait fait le Premier, assujettit en effet l'intelligentsia à l'État, aligne l'esprit sur le sabre, contrôlant notamment l'Eglise, l'enseignement et la presse, visant ainsi à éviter les conflits de puissance. L'époque de la Monarchie de Juillet avait vu au contraire le « sacre de l'écrivain », l'émergence – je renvoie aux travaux de P. Bénichou³⁰ – d'un sacerdoce laïque témoignant d'un partage nouveau du spirituel et du temporel. Devenue constitutionnelle, la monarchie avait perdu son autorité religieuse, et l'*auctoritas* avait migré – la médiocrité du régime aidant – dans la société civile, du côté des *vates* et des savants, désormais guides des peuples et pontifes.

La marge de manœuvre est étroite : pour continuer à tenir son rôle de *vates*, et disqualifier de son Verbe vengeur Napoléon-le-Petit, Hugo va s'exiler³¹. Nerval procède autrement pour dissocier pouvoir institué et autorité instituante, pour creuser l'écart entre légalité et légitimité, pour refuser l'annexion et jouer son rôle d'« intellectuel » (avant la lettre). L'écrivain n'est pas « ange » flagellant les tyrans, qui, à égalité avec l'océan, participe de la puissance sacrée³². Il est scribe, et le scribe est dans la sphère du pouvoir. Il va, simplement, être employé à rebours de sa fonction d'assujettissement.

25. *Ibid.*, p. 99.

26. *Ibid.*, p. 65. L'intellectuel moderne serait selon R. Debray la dernière incarnation de cette fonction cléricale-sacerdotale.

27. *Ibid.*, p. 98.

28. *Ibid.*

29. *Ibid.*, p. 94 et 191 sq.

30. *Le Sacre de l'écrivain (1750-1830)*, Corti, 1973, *Le Temps des prophètes (Doctrines de l'âge romantique)*, Gallimard, 1977.

31. Août 1852.

32. « Nox », *Les Châtiments* (Hugo, *Œuvres poétiques*, II, « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, p. 7 sq.).

« L'acte d'écriture, l'avènement de l'auteur », affirme D. Maingueneau, « suppose le meurtre de l'*autorité*, la loi de l'œuvre celui de la loi³³ » ; c'est là un paradoxe constitutif de tout texte littéraire – puisque celui-ci est soumis à la nécessité de l'auto-légitimation. « Angélique », du fait de son contexte particulier d'énonciation, prend, à cet égard, valeur de fable.

Énoncer l'illégitimité du pouvoir, ce sera avant tout défaire sa scénographie – car lui-même institue la scène de parole qui valide son discours. Cette Scène, c'est le tribunal : la nouvelle s'écrit sous son instance imaginaire, évoquant la crainte de son jugement (p. 87, p. 92) ; c'est dans le cadre d'un procès fantasmé que finit par se dérouler la quête du livre de l'abbé de Bucquoy (« Que répondre à un substitut qui s'écrierait devant le tribunal : « Le comte de Bucquoy est un personnage fictif, créé par la romanesque imagination de l'auteur ! » et qui réclamerait l'application de la loi [...] » p. 93). La posture de l'écrivain est celle du prévenu, et les documents recherchés ont le statut de preuves, de pièces à conviction (p. 92, 94). La Scène du tribunal est relayée par celle de l'arrestation (lors de ses premières enquêtes dans le Valois, le narrateur est arrêté par des gendarmes pour n'avoir pu produire son passeport – p. 113 -115). Ces « autorités » (« je sais comment on parle aux autorités » – p. 114 – dit le narrateur à son compagnon au cours de l'épisode de l'arrestation) se trouvent sapées par l'ironie, par exemple dans le récit de l'affaire le Pileur, relatée d'après une pièce de police au moment où la fonction de scribe-copiste prend consistance : l'anecdote (une affaire de discorde et de meurtre entre deux héritiers) montre des hommes de loi non seulement incapables de se soumettre des hommes d'armes, auteurs du forfait, mais incapables, aussi, alors que, des treize témoins de la querelle, ils sont « *les plus considérables* » (p. 96), de relater les faits de manière fiable (leur crédibilité est en outre inversement proportionnelle à leur rang) : ils ne sont que de bien piètres dépositaires de cette Vérité au nom de laquelle siègent les tribunaux et interviennent les gens d'armes – au nom de laquelle s'exerce le pouvoir.

La scénographie de l'œuvre se construit contre cette scénographie discréditée, celle d'un État qui s'autoréfère. Il faut ici prêter attention à la chronographie et à la topographie³⁴ qu'elle définit, et qui inscrivent la paratopie de l'écrivain dans la fiction. En donnant à celui-ci la fonction du scribe, la chronographie d'« Angélique » installe l'énonciation de l'œuvre dans un temps décalé. Un temps d'avant la domination de l'imprimerie (d'avant la « graphosphère », dirait R. Debray). Et on peut noter qu'en mettant en scène ce

33. *Pragmatique pour le discours littéraire*, Bordas, 1990, p. 176.

34. Voir D. Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire*, op. cit., p. 123.

personnage paratopique, la nouvelle ne se borne pas à convoquer une figure qu'elle recharge de sens symbolique. Elle présente l'activité même du narrateur comme informée par celle de son modèle médiéval.

Le métier de scribe, selon A.G. Hamman, qui retrace l'histoire de cette fonction depuis l'Antiquité³⁵, est peu différent de celui de copiste. Celui-là a la charge de mettre au net, le premier, le texte d'un ouvrage. Sa responsabilité s'en trouve davantage engagée : de son attention dépend la bonne transmission du texte ; il doit être quelque peu lettré. Le copiste – souvent un moine, au Moyen Âge, et qui fait partie d'un atelier – assure les transcriptions suivantes. Il n'est pas toutefois un simple calligraphe : il lui revient de « disposer le texte, de le mettre en page, de le collationner avec le brouillon ou avec l'original, de réviser le tout, afin de corriger les coquilles, les inadvertances³⁶ ». Du texte présent sous ses yeux, il faut ajouter qu'il recopie tout, y compris les notes figurant en marge, les mentions hétérogènes parfois insérées dans les blancs, ainsi que la souscription et la signature du copiste précédent. La tâche achevée, il exprime volontiers son soulagement, sur le parchemin, par des formules diverses (parfois même il parsème le manuscrit de commentaires sur l'aridité de son travail). Chaque texte ainsi produit est le résultat d'une stratification d'écrits, et il est unique (il se transmet copie par copie). « Taillé, abrégé, interpolé, faussé³⁷ », il est soumis à la variabilité, à la péripiétie.

On voit vite, dans « Angélique », la poursuite du « livre » à « imprimer [...] tel qu'il est » (p. 99) se transformer en une recherche de documents manuscrits, et, ce, avant la 4^e lettre où la quête, manifestement, se déplace, à la suite d'une visite aux Archives de France, du récit des aventures de l'abbé de Bucquoy à celui de la vie de sa grand-tante, Angélique de Longueval. L'enquête d'historien du narrateur le conduit, dès la lettre 2, au département des manuscrits de la *Bibliothèque nationale*, où il consulte les rapports de police de l'année 1709. Le texte s'écrit alors selon un procédé de stratification qui n'est pas sans évoquer le mode d'écriture des temps antiques ou médiévaux : le narrateur cite quelques extraits d'un rapport de d'Argenson au ministre Pontchartrain ; le manuscrit comporte, en marge, des annotations, de Pontchartrain sans doute, et que le narrateur reproduit également (p. 93-95). Tout comme il reproduit des ajouts, d'une autre main que celle du « secrétaire qui avait copié le rapport » (p. 74). Ses propres commentaires

35. A.G. Hamman, *L'Épopée du livre. Du scribe à l'imprimerie*, Librairie Académique Perrin, 1985.

36. *Ibid.*, p. 32.

37. *Ibid.*, p. 10.

viennent se superposer à ces différentes couches d'écrit (« Qu'est-ce que l'on ne peut trop ? – chercher l'abbé de Bucquoy, sans doute... C'était aussi mon avis » – p. 93). Voilà acquise une poétique. Le récit des aventures d'Angélique de Longueval sera obtenu de manière semblable : il se présente globalement comme de la copie (« Je vous adresse tout ce que j'ai recueilli sur elle aux Archives et à Compiègne, rédigé sans trop de préparation d'après les documents manuscrits et surtout d'après ce cahier jauni [...] » – p. 105), et cite effectivement de larges extraits de la confession du personnage, des lettres jointes au dossier (p. 106, p. 142)... ainsi que des passages des observations du cousin d'Angélique, le moine célestin Goussencourt (9^e lettre). À cela s'ajoutent, comme une strate supplémentaire, les commentaires du narrateur. Commentaires qui insistent sur sa fonction testimoniale (« Rien n'est plus vrai que cette observation » – p. 138), ou son rôle de rhapsode, d'entrée de jeu annoncé (« j'en ai pris quelques extraits que je tâcherai de lier par une analyse fidèle » – p. 104). Du copiste, il déploie longuement l'activité qui excède la simple copie, faisant du geste de transcrire un moyen de produire un écrit singulier.

C'est leur singularité qui donne, de même, leur valeur aux documents compulsés. Elle se révèle tout particulièrement dans la vive attention portée à l'apparence du papier, la calligraphie, la matérialité du trait. La retranscription du manuscrit d'Angélique est annoncée, puis conclue, avec un effet de répétition ostensible (qui n'existait pas dans *Les Faux Saulniers*), par l'indication qu'il est « de sa main » (p. 105, p. 140).

Le livre, quant à lui, ne cesse d'apparaître comme un objet exposé à toutes les avanies, susceptible de dégradation : il peut être « volé [...] » ou « perdu [...] » dans les bibliothèques publiques (p. 112), menacé de destruction, dans leurs caves, par divers rongeurs (p. 99-100), ou, encore – comme on le craint de ce volume introuvable du *Perceforest* (p. 146-147) – brûlé dans les Révolutions... L'exemplaire, finalement acquis par le narrateur, de l'*Histoire du sieur Abbé comte de Bucquoy* est lui-même « cruellement rogné » (p. 170)...

L'imprimerie, dans les premières lignes du récit, est évoquée pour son rôle émancipateur : « C'est que Francfort, ville libre, a servi longtemps de refuge aux protestants ; – et, comme les principales villes des Pays-Bas, elle fut longtemps le siège d'imprimeries qui commencèrent par répandre en Europe les œuvres hardies des philosophes et des mécontents français [...] » (p. 84). L'énoncé, cependant, est au passé, et la fin de la phrase donne du présent une image moins glorieuse : « et qui sont restées, sur certains points, des ateliers de contrefaçon pure et simple, qu'on aura bien de la peine à détruire » (*ibid.*). Les imprimeries de la « ville libre » ne sont plus aujourd'hui que les moyens de l'imitation, du *faux* – elles nuisent aux écrivains. La remontée fantasma-

tique dans des temps d'avant la graphosphère se traduit notamment par l'abandon, dans « Angélique », des passages des *Faux Saulniers* consacrés à la découverte (quelque peu fabulée) de la « lettre mobile³⁸ », « bélier » qui, selon *L'Imagier de Harlem*³⁹, allait « battre en brèche le vieux monde ». On peut noter que la scénographie d'« Angélique » se construit ainsi à rebours de celle de *Notre-Dame de Paris* : dans son roman de 1831, Hugo avait usé d'un semblable décalage temporel, en situant l'histoire des protagonistes au moment du passage du Moyen Âge à la Renaissance, au moment où l'on entre dans l'ère du livre imprimé, qui supplante la cathédrale de pierre. Le fameux chapitre II du Livre cinquième (« Ceci tuera cela⁴⁰ ») célébrait « l'humanité émancipée⁴¹ », la « loi » qui fait succéder la « liberté » à l'« unité », la « démocratie » à la « théocratie⁴² ». Cette chronographie inscrivait le roman dans le cours du Progrès⁴³. Celle que choisit Nerval quelque vingt ans plus tard prend délibérément à contre-pied, on le voit, le mythe hugolien.

C'est le refus d'une littérature « pure », autonomisée⁴⁴, qui se manifeste dans sa nouvelle ; d'une littérature abstraite de tout processus de communication immédiate. Le monde du livre – si l'on excepte la brève évocation des étalages de bouquinistes de la Foire de Francfort – est présenté, dans « Angélique », sous les aspects les plus négatifs. C'est exclusivement celui des bibliothèques, des librairies spécialisées, des collections d'amateurs. Le livre, objet fétichisé, n'y renvoie, indéfiniment, qu'à lui-même. Ses utilisateurs ont des comportements qui vont de l'absurdité (« un bibliophile sérieux » ne « lit pas » ses livres – p.164) à l'aberration (épisode du *Perceforest*). C'est un monde clos, labyrinthique, coupé du réel⁴⁵. La communication y est l'objet de toutes les difficultés : celle du livre, d'abord (dans les bibliothèques !) ; mais aussi celle des personnes : l'on n'assiste guère, dans les trois premières

38. Nerval, *Œuvres complètes, op. cit.*, II, p. 47-50. L'intérêt que portait Nerval à la question de l'imprimerie se retrouve en bien des textes...

39. Drame de Nerval, Lopez, Méry (voir Nerval, *Œuvres complètes, op. cit.*, II, p.XV-XXXI).

40. C'était la prophétie de l'archidiacre dom Claude : « Ceci tuera cela. Le livre tuera l'édifice », Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 174.

41. *Ibid.*

42. *Ibid.*, p.177.

43. Voir la remarque de D. Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire, op. cit.*, p.177.

44. On sait le rôle crucial de ces années 1830 dans le processus d'autonomisation de la littérature, qui s'est amorcé dans les années 1830 (voir J. Dubois, *L'Institution de la littérature*, Paris-Bruxelles, Nathan-Labor, 1978).

45. Voir l'étude de F. Laurent, « Lieux de culture, lieux d'écriture. Sur l'opposition Paris/Valois dans *Angélique* de Gérard de Nerval », *Romantisme Colloques*, « Gérard de Nerval *Les Filles du feu, Aurélia* », textes réunis par J.-L. Diaz, SEDES, 1997, p. 65-67.

lettres, qu'à des monologues (p. 91-92), des malentendus, ou des dialogues de sourds (p. 87, p. 88, p. 98-100, etc.).

Ce monde, qui se confond avec l'espace parisien, et la société d'Ordre, est régi par un principe (le catalogue) homologue à celui de l'amendement Riancey (la classification) : un principe de division, donc⁴⁶. Il est peuplé de personnages surgis avec la graphosphère, des savants de tous ordres : bibliothécaires et bibliophiles, mais aussi bibliographes (p. 90), historiens... (Parmi eux, le conservateur de la Bibliothèque de l'Arsenal, autrement dit Nodier ici présent... anonymement « Savants distingués » (p. 88), pour la plupart, parfois « savant[s] illustre[s], académicien[s], » (p. 90), ces personnages sont tous « sérieux » (p. 90), appartiennent à la « science régulière » (*ibid.*). Ce sont des *autorités*, qui exercent dans le domaine intellectuel une fonction semblable à celle des hommes de loi dans le domaine politique : la collusion du « légiste » et du savant se trouve établie, d'ailleurs, dans la 2^e lettre, où le narrateur se voit contraint d'employer la « méthode scientifique », pour répondre aux exigences d'un « substitut » (p. 93). Ce n'est pas le moindre des paradoxes du texte que d'utiliser, oppositionnellement, le scribe pour rejeter l'*auctoritas*⁴⁷ des clercs, et promouvoir l'« écrivain fantaisiste » (p. 90), qui affirme, par là, sa moderne *authorship*... On notera que le narrateur, s'il le tourne en dérision et s'en détache, indique néanmoins son inscription originelle dans ce monde de Science : en « Ravenel », nom d'un conservateur de la Bibliothèque nationale, on reconnaît (p. 98) l'anagramme presque parfaite de « Nerval », et il y a là comme une première signature du texte...

La « trouvaille » (p. 104) des Archives de France⁴⁸ – le manuscrit d'Angélique – va permettre la sortie du labyrinthe. Elle « renvoi[e] » (*ibid.*) le narrateur à Compiègne, où il occupe la journée de la Toussaint en consultant chez un bibliothécaire de « précieux autographes » de Voltaire et Rousseau : c'est une « correspondance inédite » de l'un, un « recueil de chansons mises en musique [...] et écrites de [la] main » (p. 105) de l'autre – des textes par défi-

46. F. Laurent, art. cit., p. 66.

47. Ici le mot désigne le fait de participer à une tradition de savoirs (dans l'Antiquité, au Moyen-Âge). Voir l'introduction au présent ouvrage.

48. Il faut souligner ici l'autorité que confère au copiste son lien avec l'*archive* : « *archivum* », rappelle D. Maingueneau, « provient de l'*archeion* grec, lui-même dérivé de l'*archè* de l'archéologie. Lié à l'*archè*, « source », « principe », et à partir de là « commandement », « pouvoir », l'*archeion*, c'est le siège de l'autorité (un palais, par exemple), un corps de magistrats, mais aussi les archives publiques. La fonction de mémorisation, de trésor textuel qui est celle de l'archive [...] est ainsi systématiquement rapportée à la détermination d'une enceinte, d'un pouvoir qui est pouvoir de dire, à l'affirmation de la légitimité d'un corps d'énonciateurs consacrés » (*L'Analyse du discours, introduction aux lectures de l'archive*, Hachette « Supérieur », 1991, p. 22).

nition non clos, non séparés du monde – qui sont l'objet de sa curiosité. La déambulation dans le Valois, où le narrateur « n'a [...] pas de livres » (p. 154), est par ailleurs, attentive aux inscriptions (des vers, le plus souvent) figurant sur divers supports matériels : rochers, bas-relief, fontaine, tombes (p. 157, 159)... manifestant d'une autre manière cet intérêt pour le *medium* de l'écriture qui s'exprime dans la nouvelle tout entière. Lorsqu'il apparaît dans les rôles du conteur (« Je ne voudrais pas imiter ici le procédé des narrateurs de Constantinople ou des conteurs du Caire [...] » – p. 112) ou de l'épistolier (« C'est le jour des Morts que je vous écris » – p. 116), le narrateur se montre soucieux de produire un discours qui affirme sa relation au monde, de poser un cadre énonciatif défini par la proximité de l'énonciateur et du co-énonciateur. Les aires de communication auxquelles il emprunte ces rituels sont une fois de plus quelque peu anachroniques : il faut se déplacer dans l'espace (vers l'Orient) pour retrouver celle qui permet le conte oral ; le genre épistolaire⁴⁹, quant à lui, est fortement lié à l'aire (classique) du salon, et aux exigences de la mondanité ; la lettre, alors, circule dans un milieu restreint, et n'est pas nécessairement publiée⁵⁰... Les deux rôles sont apparemment bien éloignés l'un de l'autre. Mais il s'agit à travers eux d'affirmer le lien social qui se tisse à travers le fait littéraire.

Celui qui « pose sa singularité en garant souverain⁵¹ », l'auteur, dont le règne de l'imprimé imposera et fera triompher la figure, n'est pas nécessaire encore en ce temps d'avant la graphosphère⁵², où se situe imaginativement l'énonciation d'« Angélique ». Le conteur des littératures orales est *actor*, et non *auctor*⁵³. Mais c'est principalement en mettant en avant la variabilité du manuscrit, et la figure du copiste, qui individualise le texte, tout en n'étant que l'un de ses énonciateurs, que la nouvelle récuse l'Auteur singulier du livre clos sur lui-même. Par là, elle soustrait l'écrivain à l'autorité politique – c'est elle, au sens large, qui régleme l'imprimé. La voix individuelle du narrateur se perd presque, comme R. Chambers l'a fort bien montré, dans la polyphonie des discours dont il se fait le relais, et dont la multiplicité rend problématique son identité. Il s'agit ainsi de récuser la responsabilité individuelle du texte, au profit d'une « affirmation communautaire », celle

49. Dont la vogue est passée, au moment où Nerval écrit « Angélique ».

50. Voir D. Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire*, op. cit., p. 67-68, et A. Viala, *Naissance de l'écrivain*, Minuit, 1985, p. 136.

51. D. Maingueneau, *ibid.*, p. 24.

52. L'épistolier a beau être une figure classique (XVII^e-XVIII^e siècles), il se rattache par son activité à la « manuscriture », terme par lequel D. Poirion désigne l'écriture médiévale (cité par A. Brunn, p. 18).

53. Voir A. Brunn, *L'Auteur*, GF-Flammarion, « Corpus », 2001.

d'une « identité collective et partagée » : entre les différentes voix qui s'expriment dans le texte, le rapport le plus frappant est de ressemblance, en effet, et l'on assiste à un effet de « chœur⁵⁴ ».

Quant au Livre qui est à l'horizon de la quête (celui qui est entrevu à Francfort et que le narrateur peine à retrouver) il perd, dans ce contexte, sa caractéristique essentielle de texte imprimé, en se trouvant pourvu d'une étonnante unicité.

À cette chronographie, qui inscrit, de manière légitimante, l'énonciation de la nouvelle entre deux ères (à la frontière entre le Moyen Âge et la Renaissance), correspond une topographie en accord avec elle. Francfort est, le temps de l'*incipit*, un embrayeur paratopique : la « ville libre » a de prime abord les caractéristiques d'un lieu soustrait à l'autoritarisme qui pèse sur la vie politique française, d'un lieu où l'énonciation pourrait donc trouver son origine fictive. Mais la cité germanique ne joue ce rôle que pour amorcer le récit. Si son statut est effectivement, en 1850 comme en 1854, celui d'une ville libre⁵⁵, elle ne saurait affranchir le narrateur d'un univers du faux duquel elle-même, en ces temps présents (je l'ai souligné plus haut), participe. De fait, il ne fait qu'y « pass[er] » (p. 82). Il est, dès l'ouverture de l'œuvre, un « errant », ce que dit bien le singulier imparfait de la première phrase (« En 1851, je *passais* à Francfort » – *ibid.* Je souligne) : c'est-à-dire un personnage paratopique encore, et auquel il s'identifie bien avant de se reconnaître dans celui du scribe ; un personnage apte plus que tout autre à représenter le « nomadisme » de l'énonciation (« L'auteur [...] est quelqu'un qui a perdu son lieu et doit par le déploiement de son œuvre en définir un nouveau, construire un territoire paradoxal à travers son errance même⁵⁶ »). C'est le Valois, « province à part » (p. 133), qu'atteindra l'errance, et qui donnera pour l'essentiel son espace paratopique à la scénographie d'« Angélique » ; en ce lieu convergent déplacement spatial et déplacement temporel, puisque la quête du narrateur devient celle du « berceau des Bucquoy » (p. 169) – l'enquête sur l'insaisissable abbé se fait alors enquête sur soi-même, sur la terre des origines (une « terre maternelle » – p. 115) ; c'est un lieu marqué par l'Histoire, mais une Histoire qui semble s'être arrêtée au XVIII^e siècle (Rousseau est l'une des grandes figures de ce pays, souvent évoquée). Les aventures d'Angélique nous font remonter au XVII^e siècle. Mais le temps semble, globalement, être resté immobile depuis la Renaissance (« On en est

54. R. Chambers, *op. cit.*, p. 107.

55. Libre du Moyen-Âge jusqu'en 1806, elle le redeviendra en 1815 et ne sera annexée par la Prusse qu'en 1866.

56. D. Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire*, *op. cit.*, p. 185.

encore, à Senlis, à la musique du seizième siècle, conservée traditionnellement depuis les Médicis» – p. 118). La mémoire du pays privilégie la période historique qu'a choisie, pour se déployer, la chronographie (« Dans ce pays-ci on aime le souvenir des princes du Moyen Âge et de la Renaissance » – p. 133) et les monuments visités par le narrateur conservent pour beaucoup la trace du moment-charnière sur laquelle elle se situe, telles, à Ermenonville, l'ancienne abbaye de Châalis (p. 152), ou la chapelle (p. 153)...

« Ceci », dans le Valois, n'a pas tué « cela » – le narrateur est occupé, à Senlis, à Soissons, à Ermenonville, à la lecture des œuvres de pierre (cathédrales, abbayes, chapelles) qui jalonnent sa route. Dans ce lieu qui permet de prendre le temps à rebours, la nostalgie nervalienne nous fait même remonter en des âges d'avant l'écrit : au cours de leurs pérégrinations, le narrateur et son compagnon Sylvain recueillent légendes et chansons populaires⁵⁷, et cette quête est marquée par une forte attention portée à l'oralité (p. 118, p. 162) : le corps, « éliidé⁵⁸ » par la littérature, revient au premier plan (retour qu'appelait la comparaison du narrateur avec un conteur). Le Valois fournit au sujet de l'énonciation, qui dans le Paris de l'amendement Riancey/du Second Empire était contraint à l'effacement, le lieu d'une véritable incarnation.

Les caractéristiques de ce Valois nervalien, la manière dont il s'oppose à Paris, ont été mises en évidence par des études diverses : je ne développe pas longuement l'analyse. Cette province excentrée, hors du cours de l'Histoire, est coupée de la modernité : elle est contournée – cela est rappelé trois fois – par les chemins de fer, et ne participe pas de l'économie ni des échanges commerciaux du monde industriel (voir p. 169). Les « mœurs locales » se sont, de ce fait, « assez bien conservées » (*ibid.*) : le monde valoisien est celui de la permanence et de l'éternelle répétition. C'est un monde de transparence⁵⁹, alors que Paris n'est qu'ironiquement ici « centre des lumières » (p. 112) ; la communication y est aisée et immédiate. La connivence et l'échange y sont rendus possibles principalement par le fait que le discours y est toujours, comme l'a montré G. Chamarat-Malandain, « commun à tout un groupe⁶⁰ ». Le « je » énonciateur gagne, à s'insérer dans cette communauté, une identité (il peut inscrire son histoire personnelle dans celle du lieu parcouru), et une légitimation : une autorité. En cette société qui s'oppose au monde atomisé,

57. Sur ces premières tentatives de sauvetage du folklore et de la culture populaire, voir P. Bénichou, *Nerval et la chanson folklorique*, Corti, 1970.

58. D. Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire*, *op. cit.*, p. 93.

59. Voir les analyses de G. Chamarat-Malandain, *op. cit.*, p. 63 sq.

60. *Ibid.*, p. 65.

individualiste, de la capitale, il n'y a à dénoncer aucun divorce entre *potestas* et *auctoritas*: le narrateur-scribe dit l'harmonie de ce monde quasi utopique dans lequel son accès à l'écriture ne se présente pas comme problématique. L'idéologie communautaire dont est porteur l'épisode valoisien – et qui combat la tyrannie du pouvoir, son arbitraire – produit la littérature, ainsi qu'a pu le souligner R. Chambers, « comme un phénomène de communion des esprits, voire de fusion des identités [...] capable de former des alliances avec les classes les plus humbles, et de se découvrir des affinités avec les formes de discours les plus populaires ou les plus anonymes »; un phénomène que l'auteur de *Mélancolie et opposition* n'hésite pas à qualifier de « démocratique⁶¹ ».

La scénographie que construit « Angélique » permet bien, ainsi, l'émergence d'un *auteur* – d'une figure pétrée de paradoxes, mais qui parvient à assurer l'œuvre comme son effet. Le narrateur trouve sa voix dans la communauté, en même temps qu'il donne, à celle-ci, une voix « plurielle⁶² ». L'individuel s'autorise du collectif, sans toutefois entièrement s'y dissoudre.

Cependant, ce que cet auteur produira ne saura être, même sur un mode oppositionnel⁶³, un *roman*. Du moins si l'on admet la thèse de N. Wolf selon laquelle ce genre (le roman moderne) est mimétique de la démocratie. Selon elle, en effet, il « propose l'expérimentation imaginaire du contrat social⁶⁴ »; il le réactive et le renégocie sans cesse. Il est « la mise en intrigue de la fable démocratique⁶⁵ »: il reprend l'intrigue démocratique dans sa fiction (« espace où se constitue la démocratie *de* roman, la société du roman comme monde démocratique⁶⁶ »), et dans sa narration (« espace où s'élabore la démocratie *du* roman, entre narrateur et narrataire, et où se renégocie le contrat de lecture, entre auteur et lecteur⁶⁷ »)⁶⁸. Au début d'« Angélique », le contrat se trouve enfreint, rompu, par un régime qui impose son autorité – empêche l'acte de socialisation volontaire exigé par le contrat social. On attend ainsi du récit une refondation démocratique – une réinstauration du contrat. C'est ce que semble promettre la péripétie valoisienne: le caractère « démocratique » qu'y acquiert le fait littéraire ne me paraît cependant pas

61. *Op. cit.*, p. III.

62. *Ibid.*, p. 107.

63. Le narrateur montre qu'il ne cesse de faire *du* roman, mais il ne fait pas *un* roman.

64. *Ibid.*, p. 15.

65. *Ibid.*, p. 18.

66. *Ibid.*, p. 42.

67. *Ibid.*

68. Je laisse de côté la question de la *langue* du texte (voir N. Wolf, *op. cit.*, I, « 3 « Le partage de la langue », p. 47-71).

s'imposer avec évidence – il faut évidemment s'entendre sur le sens de cet adjectif. L'espace-temps dans lequel l'épisode nous transporte est antérieur à celui de l'instauration des démocraties modernes (on reste significativement en-deçà du cap de la Révolution française), et de l'essor du genre romanesque. Son organisation communautaire fait de la société du Valois une société d'*avant* l'universalité du contrat social. L'individu n'y est pas, comme dans les formes de sociétés modernes, séparé, et son insertion dans le groupe se fait sous la forme de l'agrégation (le rattachement à la lignée joue ce rôle socialisateur), ou, parfois, de l'affiliation (voir p. 155) – non du contrat négocié. Cette communauté organique a son origine mythique dans la race (p. 134-135), elle a son temps mythique, circulaire (et non celui, linéaire, dont la vision émerge en Occident dans la seconde moitié du XVIII^e siècle)⁶⁹. Elle ignore la contradiction fondamentale des sociétés de romans modernes, qui, comme la démocratie, « accompli [ssent] l'égalité et pourtant perpétue[nt] l'inégalité⁷⁰ » – le principe d'égalité ne semble y souffrir d'aucun déchirement⁷¹. Ce n'est certes pas un hasard si le narrateur se dirige d'abord sur... Ermenonville, lieu difficile d'accès, mais où le voyageur tient à accomplir un « pèlerinage » (p. 105, p. 149) : G. Chamarat-Malandain a commenté l'« acte manqué⁷² » que constitue dans la nouvelle cette visite à la tombe de Rousseau, dont par trois fois le narrateur se détourne, modifiant son trajet ou oubliant son idée première. Le lieu n'est atteint que dans la 2^e lettre : sa quête est l'une de celles qui structurent l'épisode valoisien. Il est désert, et frappe par sa tristesse et son état d'abandon. L'auteur du *Contrat social* semble s'être enlisé dans l'oubli ; sa pensée – car les souvenirs de l'homme lui-même sont nombreux en Valois – est absente d'« Angélique », selon le procédé déceptif qui frappe d'inanité la quête de l'abbé de Bucquoy, et celle de la Vérité : la tombe du philosophe (un cénotaphe, comme le sait bien le narrateur) se dresse tout près, d'ailleurs, du « temple de marbre » de cette « déesse absente » (p. 160)... Le nom ancien d'Ermenonville, nous rappelle le narrateur, est « Nonval », mot qui, paronyme du nom de plume de l'auteur des *Filles du feu*, a, de nouveau, des allures de signature : Ermenonville, *non-lieu* de l'énonciation du texte...

La démocratie *du* roman, quant à elle, se caractérise avant tout par l'abstraction des parties contractantes : dans les sociétés démocratiques modernes,

69. Voir l'étude de G. Chamarat-Malandain (*op. cit.*, p. 57-79), et celle de F. Laurent (art. cit., p. 70-71).

70. *Le Roman de la démocratie*, *op. cit.*, p. 25.

71. Il est celui de toutes les « races » qui viennent peupler successivement le Valois (p. 134, 167).

72. *op. cit.*, p. 77.

se rencontrent « des sujets de droit et un État de droit dans l'abstraction de la loi⁷³ » ; dans l'espace narratif romanesque, le lecteur et l'auteur tendent de même à disparaître en tant que réalités empiriques : le lecteur, passant contrat non avec l'auteur, mais avec l'« autorité abstraite » du texte, se transforme en « partenaire abstrait⁷⁴ » de celui-ci. L'énonciateur d'« Angélique », au contraire, semble mettre tous ses efforts, comme on vient de le voir, à résister à cette disparition : énonciation à la première personne, dimension autobiographique du texte, affirmation d'une présence « réelle » (de la main, de la voix, du corps...)... On aurait tort, je crois, de voir en ce récit qui pourrait, à cause du Livre absent qui le génère, susciter de trop mallarméennes lectures, un récit de la « mort de l'auteur » : point ici de « disparition élocutoire du poète » ; c'est plutôt une omniprésence élocutoire qu'il s'agit d'affirmer. Nerval, dans ce texte, s'oppose fortement au mouvement de « retrait de l'auteur [...] dans le secret de sa propre abstraction⁷⁵ » qui caractérise l'histoire littéraire, et surtout celle du roman, à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle. La représentation d'un cadre énonciatif défini par la co-présence des partenaires du procès (de fictives lettres de lecteurs sont même intégrées au récit, et reçoivent une réponse – p. 144-145) entend congédier, de même, ces entités anonymes qui font l'objet de la contractualisation. Quant au scribe, figure archaïque, venue d'un âge antérieur aux démocraties, *homo hierarchicus* par essence (instrument d'une hiérarchie, à la fois « assujetti et assujettissant⁷⁶ »), il ne s'insère pas dans la société sur le mode contractuel. Si Nerval ne peut écrire de romans⁷⁷, ce n'est sans doute pas uniquement, la lecture d'« Angélique » nous le suggère, parce que son goût personnel, ou les dispositions de sa psyché, le portent vers les formes brèves, ou parce qu'il affectionne les seuils, et les lisières, et récuse de ce fait le partage des genres ; il y a lieu de parier qu'une approche sociocritique, ou sociopragmatique, éclairerait ce rapport problématique de l'auteur des *Filles du feu* à la forme romanesque.

La difficile constitution d'identité de cette œuvre qui négocie sa venue au monde comme non-romanesque se lit dans les avatars de sa scénographie. Le scribe quitte, à la fin, la scène énonciative. Son rôle, en effet, ne peut être par-

73. N. Wolf, *op. cit.*, p. 22.

74. *Ibid.*, p. 21. C'est dans la « formule du récit de vie à la troisième personne, délivrée par un narrateur abstrait [...] et construisant par analogie l'hypothèse d'un narrataire abstrait » (p. 30) que s'exprime le mieux l'équivalence du pacte romanesque et du pacte démocratique.

75. *Ibid.*, p. 23.

76. R. Debray, *op. cit.*, p. 47.

77. La seule de ses œuvres qui ressortisse vraiment à ce genre, *Le Marquis de Fayolle*, est inachevée.

faitement rempli. Manque, dans le Valois, la transcendance qui donnerait sens à sa fonction : la Vérité en est absente, comme elle est absente du monde parisien ; le scribe n'a su opposer au faux qui règne dans ce dernier que le particulier, l'original – qui ne sont pas le vrai. La question de la domiciliation de l'œuvre ne reçoit pas de réponse définitive dans cet épisode valoisien, où elle trouve plus manifestement un non-lieu qu'un lieu. La terre des ancêtres ne peut véritablement offrir un ancrage : au fil des pages, elle se révèle elle-même soumise à des forces de « déracinement », de « mouvement⁷⁸ ». Errant avant que le récit ne commence, le narrateur sera toujours, à la fin, un errant, au point que la topographie de la scène d'énonciation se révèle n'être autre, au bout du compte, que cette errance même. Le récit se sera développé autour du point d'équilibre temporaire que représente – notamment du point de vue de la quête auctoriale – le début de la « tournée » (p. 169) dans le Valois. Mais l'énonciation nervalienne revendique, pour finir, son nomadisme.

La figure de l'auteur, dans « Angélique », est ainsi paradoxale à bien des titres. De prime abord, parce qu'elle se construit, pour beaucoup, à partir d'un personnage (le scribe/copiste) que le bon sens ne saurait, *a priori*, reconnaître comme une figure d'autorité. À un autre niveau de l'analyse, parce qu'elle va chercher sa légitimité dans une scénographie qui emprunte bon nombre de ses éléments à une époque où l'auteur d'un texte littéraire n'est pas encore nécessaire (même si la notion est émergente). Ses caractères paradoxaux sont le produit des contradictions dans lesquelles le texte nervalien est pris. Il s'agit en effet d'inscrire le texte dans un présent (historique, littéraire), tout en refusant le contexte historique et l'évolution de la littérature (son autonomisation grandissante). De construire une figure qui réponde à des impératifs actuels, en faisant appel à une fiction énonciative qui les nie.

Celle qui se dessine est ainsi faite tout autant de retrait que d'affirmation autoriaux. Elle entend refuser l'individualisation du sujet écrivain, et la responsabilité que celui-ci doit endosser vis-à-vis de son écrit (elle problématise ce que M. Foucault appelle les rapports d'« appropriation » et d'« attribution⁷⁹ »). Mais elle n'évince pas entièrement, pour autant, la fonction de l'*auctor*, représentée essentiellement comme fonction créatrice⁸⁰, et mise,

78. L'analyse a été menée très précisément par F. Laurent, art. cit., p. 73-80.

79. « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (1969), *Dits et écrits*, t. I, Gallimard, NRF, 1994, p. 789-821.

80. Augé, fait observer Benveniste, exprime moins l'idée d'accroître que celle de « produire de l'existence » (*Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, Minuit, 1969, II, vol. 2, ch. 6 – « Le censor et l'auctoritas » – p. 151).

sous cet aspect, en avant (dans un geste d'opposition au *censor*⁸¹). C'est une forme de fuite de l'auteur que ménage la nouvelle, mais celle-ci refuse dans le même temps la figure de l'« auteur-en-fuite⁸² » qui s'impose dans le récit moderne. La pseudo-incarnation du narrateur est un moyen de rappeler la présence « réelle » du sujet écrivant. L'auteur est ainsi chargé d'être, à la fois, *actor* et *auctor* (figures qui datent d'âges différents). Et (ce qui n'est pas plus simple), singulier et collectif...

Cette figure auctorale surgit enfin dans un texte qui conteste un régime d'autorité, sans pour autant refonder la démocratie littéraire. Elle témoigne fortement – jusqu'à signifier l'impossibilité du roman – d'une entrée de la littérature romanesque dans l'ère de ses crises⁸³. Par là, elle appartient indiscutablement, malgré les traits d'archaïsme qu'elle affiche, à la modernité.

81. Le *censor* « énonce solennellement ce qui s'impose, la vérité du fait ou du devoir » (*ibid.*, p. 147).

82. L'expression est de M. Couturier, *La Figure de l'auteur*, Seuil, coll. « Poétique », 1995. Elle désigne l'auteur qui se déprend de son texte, s'abstrait, et que reconstitue l'acte de lecture.

83. Cette crise du roman est une crise des « garanties narratives ». Elle procure – c'est bien le cas ici – une « expérience analogique d'une crise du politique » (N. Wolf, *op. cit.*, p. 138). Le politique, en ces années 1850 comme, plus tard, autour des deux guerres mondiales, « ne semble plus en mesure de garantir ni le lien social ni un monde commun » (*ibid.*).