

## *Smarra* de Charles Nodier, lieu d'une expérience poétique

Pour Caroline, Virginie, Jacques et Sébastien.

L'embarras est grand chez les historiens de la littérature française lorsqu'il s'agit de situer Charles Nodier et encore plus lorsqu'il s'agit de classer les genres auxquels appartiennent ses œuvres. Dès 1840, quatre ans donc avant la disparition de Nodier, le plus célèbre des critiques contemporains, Sainte-Beuve, disait de Nodier qu'il était un « littérateur », un « polygraphe », que « son personnage littéraire » s'était « essayé dans tout, de façon à montrer qu'il aurait pu réussir à tout<sup>1</sup> ». La formule a le mérite de souligner la hardiesse des compositions de Nodier, l'inventivité de son génie, tout en notant, en sourdine, le manque de réussite de ses productions. Que dire en effet de l'*Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*, du *Dernier Banquet des Girondins* ou encore de *Smarra* ? La première de ces œuvres est une formidable entreprise de dynamitage des structures romanesques, la deuxième est une étude historique qui emprunte au théâtre et tout autant à la chronique, sans se résoudre à être une scène historique comme la pratiquent Ludovic Vitet ou Prosper Mérimée<sup>2</sup> ; quant à *Smarra*, ce serait, si l'on en croit Pierre-Georges Castex, du côté de la poésie qu'il faudrait chercher. Dans la notice qu'il consacre à *Smarra*, il parle de « poème de la vie nocturne<sup>3</sup> » ou de « poème du cauchemar<sup>4</sup> ».

La poésie, Nodier s'y est essayé. En 1827, alors que *Smarra* a été publié en 1821, paraît, chez Delangle, un petit volume de *Poésies diverses*. L'éditeur, dans un *Avertissement* liminaire, précise que l'auteur « serait désolé d'avouer les prétentions du poète à une époque où notre école littéraire brille de tant de jeunes talents dont il a chéri les succès et dont il désespérerait de soutenir la concurrence<sup>5</sup>. » Les poésies, celles de Nodier, sont de facture traditionnelle : strophes d'alexandrins mêlés d'octosyllabes sous forme d'odes, d'idylles *etc.* Nous sommes très loin de ce qu'est *Smarra*, envisagé comme poème. P.- G. Castex qui, le premier se prononçait en ce sens, continuait cependant à publier ce texte dans un volume de *Contes*, ce qu'il n'est en rien. On peut d'ailleurs souligner que ce volume est divisé en « cycles » ce qui permet à l'éditeur scientifique de classer prudemment sur le mode thématique et non sur le mode générique.

Nodier lui-même, en 1832, lorsqu'il entreprend chez Renduel la publication de ses *Œuvres* faussement complètes, reprend *Smarra* dans le volume III sous-titré « Romans, contes et nouvelles », trois genres auxquels *Smarra* ne peut appartenir. Dans la préface de cette nouvelle édition, Nodier insiste sur l'incompréhension qu'a suscitée la publication de l'œuvre, tout en cherchant à minimiser la portée de ses ambitions ; il affirme ainsi que *Smarra* « n'est [...] qu'un travail verbal<sup>6</sup> », il faut entendre un travail sur la langue, comme il le précise lui-même : « j'ai cherché à y épuiser toutes les formes de la phraséologie française<sup>7</sup> ». Marie Mennessier-Nodier, sa fille, précise également ceci : « Pendant cette année 1823, j'écrivis *Smarra* sous la dictée de mon père<sup>8</sup>. » Tout cela tend à nous convaincre que l'approche de *Smarra* doit se faire à partir de critères de création poétique, malgré la forme prosaïque adoptée par Nodier.

---

<sup>1</sup> Sainte-Beuve, *Portraits littéraires* in *Œuvres II*, Paris, Bibliothèque de la pléiade, Gallimard, 1960, p. 297-299.

<sup>2</sup> Sur ce point on pourra lire : Georges Zaragoza, « *Le Dernier banquet des Girondins* : étude ou scène historique ? » in *Cahiers d'études nodiéristes*, N° 9, Classiques Garnier, à paraître en 2020.

<sup>3</sup> Charles Nodier, *Contes* (éd. P.-G. Castex), Paris, Garnier, 1961, p. 26.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>5</sup> Charles Nodier, *Poésies diverses*, Paris, Delangle, 1827, p. 2.

<sup>6</sup> Charles Nodier, *Contes* (éd. P.-G. Castex), *op. cit.*, p. 41.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 40.

<sup>8</sup> Marie Mennessier-Nodier, *Charles Nodier, Épisodes et souvenirs de sa vie*, Paris, Didier, 1867, p. 253.

À défaut de classification générique, on peut suggérer que *Smarra*, sous-titré « les démons de la nuit » appartient à cette mode des épisodes nocturnes qui envahissent la littérature européenne au tournant des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. En 1742 déjà, Edward Young publie *The Complaint or Nights and Thoughts on Life, Death and Immortality*. L'ouvrage sera traduit en français sous le titre *Les Nuits* par Letourneur, chez Favre, en 1793 et, si l'original était versifié, le traducteur en donne, lui, une version en prose. En somme, il n'est pas impossible que *Smarra* ne se souvienne vaguement des *Nuits* de Young et cherche à exprimer sur un plan psychique voire psychologique ce que l'Anglais avait fait sur un plan métaphysique. C'est donc en partant du principe qu'il faut lire *Smarra* comme un grand poème en prose, que nous proposerons quelques analyses qui tentent de confirmer cette nécessité.

#### LA STRUCTURE DE L'ŒUVRE

Un long poème, en prose ou en vers, est généralement divisé en chants, comme c'est le cas du *Don Juan* de Byron<sup>9</sup> entre autres exemples. Nodier connaît bien cette œuvre poétique et sa pratique. En un sens, il la reprend dans *Smarra* en variant les narrateurs.

L'œuvre est divisée, en effet, en cinq chants que Nodier intitule dans l'ordre : « Le Prologue », « Le Récit », « L'Épisode », « L'Épode » et « L'Épilogue ». Si les trois parties centrales entretiennent un rapport diégétique, la première et la dernière se situent sur le même plan narratif, différent des trois autres. Dans « Le Prologue », c'est un certain Lorenzo qui est narrateur et s'adresse à son épouse Lisidis dans leur demeure, au bord du Lac Majeur, en Italie. Dans « Le Récit », un nouveau narrateur intradiégétique surgit, sans avoir été introduit par le chant précédent : « Je venais d'achever mes études à l'école des philosophes d'Athènes<sup>10</sup> » ; on apprendra plus tard qu'il se nomme Lucius. L'irruption magique de ce narrateur peut se justifier par le phénomène onirique : Lorenzo se rêve dans la personne de Lucius. Dans « L'Épisode », Polémon est nouveau narrateur, mais il a été annoncé dans le chant précédent ; à l'inverse, il s'adresse ici à Lucius narrateur du « Récit », et devenu interlocuteur. « L'Épode » revient au narrateur Lucius. « L'Épilogue » remet en scène Lorenzo et Lisidis.

Ainsi les chants un et cinq sont sur un même plan narratif ; les chants deux et quatre également ; quant au chant trois, il se trouve isolé au centre du poème. Or c'est dans ce chant qu'apparaît *Smarra*, le démon du cauchemar ; on voit que tout s'organise en fonction de ce centre poétique d'où émerge *Smarra*, du plus profond du poème, du plus profond de la nuit, du plus profond du sommeil.

On peut encore faire d'autres observations à propos de la structure poétique de *Smarra* ; si l'on considère que le point de départ du récit est la France, puisque l'auteur appartient à cette nation, que nous sommes ensuite invités à passer en Italie puis en Grèce, pour revenir en France, en repassant par l'Italie, il est tout à fait possible de considérer ce récit comme un voyage rêvé au pays de la culture ; s'enfoncer dans le rêve c'est aussi, en l'occurrence, s'enfoncer dans la mémoire collective. La Grèce occuperait ainsi le cœur de l'œuvre, comme la strate la plus profonde de cette plongée dans la culture, sur le plan collectif, dans la psyché sur le plan individuel. À ce dispositif structurel doit être associé un dispositif textuel : il est remarquable qu'en tête de chaque partie de *Smarra*, Nodier se livre à la mise en épigraphe de deux citations, la première d'un poète latin et la seconde de Shakespeare : Tibulle, et non Catulle comme il l'annonce par erreur pour « Le Prologue », Horace pour « Le Récit », bien que la citation soit présentée de façon anonyme, Tibulle, à nouveau pour « L'Épisode », Virgile pour « L'Épode » et Claudien pour « L'Épilogue ». On verra, dans ce choix, la volonté culturelle de lier le

---

<sup>9</sup> *Les Œuvres complètes* de Lord Byron, traduites par Amédée Pichot, sont publiées chez Ladvocat en 1823. C'est Charles Nodier qui écrit un long essai introductif de plus de 200 pages sur le poète anglais, mort depuis peu, dans les circonstances romanesques que l'on sait ; Charles Nodier s'en fait l'écho : « O fille chérie de cet illustre père ! vos bras le recevront ; vos pleurs baigneront le tombeau qui le renferme. Les pleurs des orphelins de la Grèce, couleront sur l'urne qui contient son cœur ; elles couleront dans toute la Grèce ; car toute la Grèce est son tombeau. » (réédition Garnier, 1877, p. 216).

<sup>10</sup> Charles Nodier, *Contes* (éd. P.-G. Castex), *op. cit.*, p. 47.

romantisme, ici présent par la référence au dramaturge anglais – référence romantique assumée – à l'Antiquité latine. Nodier donne pour sous-titre à *Smarra*, « Songes romantiques », mais ce texte se fonde sur des racines culturelles qui ignorent les oppositions manichéennes<sup>11</sup>.

Le choix de Nodier, à savoir la multiplication des narrateurs intradiégétiques, sans pour autant que leur succession ne puisse s'expliquer dans le cours du récit, – entre autres la mutation de Lorenzo à Lucius – vise à faire éclater l'unité du moi, cette entité reine de la narration qu'elle soit autobiographique ou non ; un *moi* peut en engendrer un autre sans autre logique que celle du rêve ; *Smarra* se construit sur une juxtaposition de type illogique ou pour mieux dire magique.

#### UNE POÉTIQUE DE LA NUIT ET DE MINUIT

La structure et la composition de *Smarra* sont assurément singulières selon le mot de Nodier lui-même<sup>12</sup>. En revanche, la thématique générale, celle de la poésie de la nuit, s'inscrit dans un mouvement propre au tournant de siècles que Georges Gusdorf appelle joliment le « Crépuscule des Lumières<sup>13</sup> » et Paul Van Tieghem, « la poésie nocturne et sépulcrale<sup>14</sup> ». Et dans cet engouement européen<sup>15</sup> pour le nocturne, minuit va occuper une place tout à fait privilégiée.

La division horaire du temps, en grande partie conventionnelle, repose sur la période de veille de l'être humain, si bien que la division convenue place tout naturellement midi au centre de sa journée ; en revanche, minuit n'existe pas à proprement parler, dans cette conception *utilitaire* du temps. La convention sociale connaît zéro heure, qui marque la fin d'un tout et le passage à une nouvelle unité, mais ignore totalement ce concept qui vise à marquer le centre d'une réalité qui n'appartient pas à sa sphère mentale, la nuit. Le jour est une notion rationalisée : les habitudes de langage en témoignent largement, puisque le même mot renvoie au laps de temps pendant lequel la lumière solaire éclaire notre lieu de vie, et l'ensemble des vingt-quatre heures qui sont la totalité des périodes nocturne et diurne. Ainsi, évoquer minuit, c'est déjà se placer dans une logique qui tourne le dos au social et à l'institution.

*Minuit* est donc à lui seul une notion résolument marginale puisqu'il ne correspond à aucune réalité codifiée socialement parlant ; pour utiliser un autre langage, on pourrait dire qu'il n'est pas *digéré* par la convention et que par conséquent il conserve une part latente de rébellion qui se manifeste par l'aura qui ne cesse de l'accompagner et la part de mystère qu'il projette sur tout ce qui est placé sous son signe.

Ces remarques préliminaires font appel, on le voit, à l'expérience commune ; mais il nous a paru utile de marquer, comme préalable aux remarques qui vont suivre, ce que chacun sait de façon confuse et de souligner que toute la mythologie attachée à ce concept n'est pas *a priori* littéraire, mais plutôt biologique. Autrement dit, il serait faux de prétendre que *minuit* exerce une sorte de fascination, parce que c'est l'heure où le monde irrationnel se manifeste ; c'est là, prendre la cause pour l'effet. En revanche, c'est bien parce que la notion est par essence rebelle à toute raison qu'on l'a choisie comme étant celle de ces manifestations.

Minuit se définit donc, pour l'essentiel, comme étant le point de partage de la nuit, son point d'ouverture vers une réalité autre. D'où l'importance accordée à l'univers nocturne dans *Smarra* sous-titré, rappelons-le, « Les Démons de la nuit » qui s'attache à évoquer sur le mode

---

<sup>11</sup> *Smarra*, « c'est aussi Nodier rêvant de l'Antiquité. Je veux dire que Nodier, confronté aux ténèbres du présent, peut rêver d'une Antiquité qui serait pour lui source de lumière », Pierre Brunel, « Du siècle des Lumières à la lumière des siècles, Charles Nodier et *Smarra* », in *Critica e storia letteraria* N°9, Pisa, Pacini, 1984, p. 208.

<sup>12</sup> « L'ouvrage singulier dont j'offre la traduction au public est moderne et même récent », Charles Nodier, *Contes* (éd. P.-G. Castex), *op. cit.*, p. 33.

<sup>13</sup> Georges Gusdorf, *Le Romantisme I*, Paris, Payot, 1993, p. 168.

<sup>14</sup> Paul Van Tieghem, *La poésie de la nuit et des tombeaux*, Genève, Slatkine reprints, 1970, p. 3.

<sup>15</sup> À titre d'exemples, on peut citer en plus des *Nuits* de Young déjà évoquées, les *Hymnen an die Nacht* de Novalis (1800) pour ce qui est de l'Allemagne ou les *Noches Lúgubres* de Cadalso (1789) pour ce qui est de l'Espagne.

poétique et mimétique le contenu de rêves gigognes ; il va de soi que la nuit y règne en maîtresse et que minuit sera par voie de conséquence, le moment d'élection du poème.

Ainsi Méroé, la femme qui a attiré Polémon, le narrateur-rêveur, dans sa couche, se transforme soudain en sorcière et se livre à quelques incantations : « Ici de la verveine en fleurs... là, trois brins de sauge cueillis à minuit dans le cimetière de ceux qui sont morts par l'épée<sup>16</sup> », incantation reprise un peu plus loin sous la forme : « Apportez-moi de la verveine en fleurs, de la sauge cueillie à minuit, et du trèfle à quatre feuilles<sup>17</sup>. » La référence répétée à minuit est, ici, de type tout à fait traditionnel et s'apparente à celle que pratique l'école baptisée *frénétique* par Nodier lui-même<sup>18</sup> ; la plante cueillie à ce moment précis posséderait des vertus qui ne sont plus seulement ses vertus naturelles mais des vertus magiques. Soulignons que le lieu de la cueillette est le cimetière de ceux qui sont morts par l'épée, précision qui suggère l'image de la blessure, de la brèche ouverte dans un espace clos, le corps, comme minuit est la blessure béante ouverte dans le *corps* nocturne. On peut en déduire que ces plantes tirent leurs propriétés magiques de la sève qu'elles vont puiser dans ces corps ; on songe alors au mythe de la mandragore née de la semence du pendu<sup>19</sup>.

Mais au-delà de cette utilisation plus ou moins convenue, Nodier réactive la symbolique de minuit dans un sens plus personnel. Ainsi fait-il dire à Lucius : « Il fait nuit... et l'enfer va se rouvrir<sup>20</sup> ! » puis à Polémon, alors que Méroé vient d'achever les incantations citées plus haut : « Cependant, toutes les voûtes s'ouvrent, tous les espaces du ciel se déploient, tous les astres descendent, tous les nuages s'aplanissent et baignent le seuil comme des parvis de ténèbres<sup>21</sup>. » Même si minuit n'est pas expressément nommé, il est clair que le moment choisi opère une rupture de l'espace ainsi que sa profonde modification. Lorsque le narrateur évoque l'ouverture ou plutôt la réouverture de l'enfer – et la nuance présente un intérêt certain – il est évident que Nodier donne à ce terme un sens qui n'est plus seulement religieux mais plutôt psychique ; il ne serait pas abusif de dire qu'il s'agit de l'enfer de l'inconscient, lieu du châtement peut-être, comme son homologue religieux, mais aussi lieu de l'assouvissement des désirs coupables et inavoués. Dans la deuxième citation, la modification de l'espace semble différente ; il s'agissait jusqu'alors de la chambre de Méroé, lieu de l'amour, lieu clos qui soudain s'ouvre sur un espace de type cosmique dans lequel Smarra va se manifester, pour une « nuit de délices et de terreur<sup>22</sup> », sorte de paroxysme de l'érotisme pervers, autre visage de l'enfer qui se révèle par la partition du réel opérée par minuit.

L'*incipit* de l'ouvrage fait aussi référence à minuit en ces termes : « Ah ! qu'il est doux, ma Lisidis, quand le dernier tintement de cloche, qui expire dans les tours d'Arona vient de sonner minuit, qu'il est doux de venir partager avec toi la couche longtemps solitaire où je te rêvais depuis un an<sup>23</sup> ! » Minuit n'annonce rien de semblable à ce qu'il promettait dans les occurrences précédentes ; la référence infernale fait place au contraire à celle du bien-être et de l'apaisement, mais cet aspect positif n'est qu'un leurre puisque c'est précisément de cette nuit présentée comme celle de la sérénité retrouvée que vont naître les différents cauchemars qui constituent l'œuvre ; minuit est aussi l'heure des pièges de la conscience. En revanche, l'image de la partition se retrouve dans le « partage » de la couche entre Lorenzo et Lisidis. N'en restons

---

<sup>16</sup> Charles Nodier, *Contes* (éd. P.-G. Castex), *op. cit.*, p. 62.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 63.

<sup>18</sup> « Nodier s'évertue avec un embarras visible, à distinguer un romantisme novateur, mais somme toute raisonnable, d'un romantisme extravagant pour lequel il réserve toutes ses rigueurs : "c'est d'une école innommée [...] que j'appellerai cependant si l'on veut, l'école frénétique" (*Annales de la littérature et des Arts*, 1821, 15<sup>e</sup> livraison, p. 82-83) » Max Milner, *Le diable dans la littérature française*, Paris, Corti, p. 269-271.

<sup>19</sup> Mythe qui est au centre de *La Fée aux Miettes* (1832), le chef d'œuvre de Charles Nodier.

<sup>20</sup> Charles Nodier, *Contes* (éd. P.-G. Castex), *op. cit.*, p. 52.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 63.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 61.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 44.

pas toutefois à cette référence au lit partagé, autel de l'amour conjugal qui paraît trop simpliste ; cette couche idyllique va engendrer cette autre, maléfique cette fois, de Méroé et Polémon.

Cette vision onirique du temps, centrée sur minuit, trouve donc une expression métaphorique d'une grande force dans *Smarra*. Ce « poème du cauchemar », on s'en souvient, est entièrement consacré au monde du rêve ; il est cependant encadré de deux points temporels qui marquent son début et sa fin : dans les toutes premières lignes, citées précédemment, Lorenzo s'adresse à Lisidis, sa compagne, en évoquant la cloche qui « vient de sonner minuit » ; dans l'antépénultième paragraphe du poème, c'est au tour de Lisidis de s'adresser à Lorenzo : « Laisse la Thessalie, Lorenzo, réveille-toi... vois les rayons du soleil levant qui frappent la tête colossale de Saint-Charles. Écoute le bruit du lac qui vient mourir sur la grève au pied de notre jolie maison d'Arona. Respire les brises du matin qui portent sur leurs ailes si fraîches tous les parfums des jardins et des îles, tous les murmures du jour naissant<sup>24</sup>. » La matière du poème a donc occupé quelques heures d'une seule nuit, temps propice à la propagation du rêve.

À l'intérieur même des différents chants du poème qui marquent les rêves successifs de personnages qui s'engendrent les uns les autres, les points de repère temporels disparaissent comme on pouvait s'y attendre. En revanche, dans « Le Récit », l'heure devient spectacle : Lucius raconte son retour à Larisse, sa ville natale, et se remémore une curieuse image, celle d'hommes, des prisonniers sans doute, fantomatiques dans leur démarche et leur aspect, dont la seule fonction est de tourner sur une place de la ville : « Ces infortunés s'avancent lentement à la suite les uns des autres, et marquent entre tous leurs pas de longues stations, comme des figures fantastiques disposées par un mécanicien habile sur une roue qui indique les divisions du temps. Douze heures s'écoulent pendant que le cortège silencieux suit le contour de la place circulaire, quoique l'étendue en soit si bornée qu'un amant peut lire d'une extrémité à l'autre, sur la main plus ou moins déployée de sa maîtresse, le nombre des heures de la nuit qui doivent amener l'heure si désirée du rendez-vous<sup>25</sup>. » Nous avons ici une véritable allégorie du temps qui pourrait faire songer aux célèbres représentations picturales de Chronos dévorant ses enfants ; en effet ces hommes sont à la fois incarnation des heures qui passent et aussi leurs victimes, n'oublions pas que leur aspect décharné, fantomatique illustre parfaitement les ravages du temps sur l'humain ; ils sont de plus destinés, nous précise le narrateur, « à effrayer à jamais les passants de la repoussante difformité de leurs membres noués et de leurs attitudes inflexibles<sup>26</sup> ». Le temps est ainsi présenté comme facteur de destruction fatale mais aussi, par la référence au moment attendu du rendez-vous, comme un capital à la gestion délicate ; double visage, double vérité du temps, économisé parce que précieux et à la fois follement gaspillé par l'impatience inhérente au désir. L'originalité n'est pas ici dans la signification mais dans la représentation de cette horloge humaine, monstrueuse mécanique dévoreuse de vies. L'idée se fait image, n'est-ce pas le propre du rêve ?

#### UN ESSAI SUR LE SOMMEIL ET LE RÊVE

L'une des clés majeures de toute l'œuvre de Nodier est sans conteste son attention et son intérêt constants pour le sommeil et le rêve, *Smarra* constituant, en ce domaine, l'œuvre nucléaire par excellence. Il lui compose deux préfaces, l'une en 1821 pour la première édition, l'autre en 1832 pour la deuxième édition - celle de ces *Œuvres* faussement complètes pour Renduel. Dans ce deuxième texte, beaucoup plus long et plus engagé, Nodier livre une définition très éclairante de sa perception du monde et quelque peu provocante : « La vie d'un homme organisé poétiquement se divise en deux séries de sensations à peu près égales, même en valeur, l'une qui résulte des illusions de la vie éveillée, l'autre qui se forme des illusions du

---

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 76.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 51.

<sup>26</sup> *Id.*

sommeil<sup>27</sup>. » La définition vise l'artiste (« homme organisé poétiquement ») et pose le principe novateur qu'il n'y a pas à faire de différences sur le plan de l'importance ni quantitative ni qualitative entre la vie éveillée et celle du sommeil. Nodier, toujours dans le même texte confie ceci : « Un accident assez vulgaire d'organisation qui m'a livré toutes ma vie à ces féeries du sommeil, cent fois plus lucides pour moi que mes amours, mes intérêts et mes ambitions, m'entraînait vers ce sujet<sup>28</sup>. »

Entre la première édition de *Smarra* (1821) et la deuxième (1832), Nodier a composé un essai publié en 1831 « De quelques phénomènes du sommeil » qui examine la même question que *Smarra*, sous une forme non plus poétique, mais réflexive.

La thèse dont Nodier va se faire le défenseur n'est pas aisée à circonscrire ; il ne s'agit pas d'argumenter en suivant les règles traditionnelles de l'art de persuader, mais plutôt de formuler des postulats ou des intuitions, suivis de vérifications s'appuyant sur des observations ou souvenirs personnels. D'entrée de texte, d'ailleurs, l'essayiste, avec une grande désinvolture de ton, prévient son lecteur que ses propositions ne valent pas la peine « d'être assujetties à une méthode » et que « comme c'est matière de rêves, [il] ne les donne que pour des rêves<sup>29</sup>. » Le voilà autorisé à donner libre cours à sa verve, et à négliger toute rhétorique pesante et, en l'occurrence, impertinente.

Cependant, à défaut de thèse clairement définissable, on peut mettre au jour les points vers lesquels convergent les propositions de Nodier. Parmi eux, le plus important porte sur la volonté de susciter une réhabilitation du sommeil au nom de sa faculté créatrice.

La pensée rationaliste considère le sommeil comme un temps de repos, c'est-à-dire comme un temps nécessaire à l'organisme, mais nullement productif en soi ; l'activité de la pensée ne pourrait être que le fruit de l'état de veille ; le sommeil serait une pause obligée et vitale pour permettre à cette activité cérébrale de se produire dans de bonnes conditions. Le sommeil serait un temps vide ; certes, on sait que le cerveau du dormeur peut engendrer une forme d'activité mentale appelée rêve, mais elle n'est, pense-t-on, qu'une image dégradée de l'activité consciente, qu'illusion et mensonge puisqu'elle n'obéirait à aucune cohérence et à aucune logique. Cette conception du sommeil et de l'état de veille aboutit à hiérarchiser ces deux notions, hiérarchie en faveur de cette dernière : la première relevant de la chimère, la seconde du vrai, seul fondement possible du vécu et de l'expérience. Le rêve n'est, dans cette perspective, que la pâle caricature délirante de la vie, résidu dépourvu de toute valeur psychique. Nodier connaît bien ces idées reçues comme en témoigne l'ironie de cette remarque : « si ces rêves tiennent quelque place dans la série logique de nos idées, c'est évidemment la dernière<sup>30</sup>. »

Il va donc se proposer de montrer le *mal-fondé* de ces opinions trop simplificatrices et affirme dès le second paragraphe de son essai : « Il peut paraître extraordinaire, mais il est certain que le sommeil est non seulement l'état le plus puissant, mais encore le plus lucide de la pensée, sinon dans les illusions passagères dont il l'enveloppe, du moins dans les perceptions qui en dérivent, et qu'il fait jaillir à son gré de la trame confuse des songes<sup>31</sup>. » Cette déclaration, quelque peu péremptoire, va tout de même être suivie de certains développements explicatifs sinon démonstratifs. Le premier d'entre eux est une référence attendue à l'autorité de l'Antiquité : Nodier rappelle que le mystère du sommeil était figuré « sous l'emblème de la porte transparente<sup>32</sup> » faisant ainsi ressortir la notion d'accès à un autre monde et à une forme de connaissance.

---

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 39.

<sup>29</sup> Charles Nodier, « De quelques phénomènes du sommeil », in *Œuvres V, Réveries, Miscellanées, Variétés de Philosophie, d'Histoire et de Littérature*, Paris, Renduel, 1832, p. 159-160.

<sup>30</sup> *Id.*

<sup>31</sup> *Id.*

<sup>32</sup> *Id.*

Le second est d'ordre linguistique, procédé fréquent chez Nodier qui aime à interroger les formes mêmes du langage qui témoignent dans leurs expressions lexicalisées – sorte d'effet de fossilisation – de vérités oubliées dont la langue porte trace. Il note, à ce propos, les expressions : « j'y rêverai, j'y songerai, il faut que je dorme là-dessus, la nuit porte conseil<sup>33</sup> », comme autant de preuves que la langue donne de cette seconde activité dont le sommeil est le siège, puisque, en l'occurrence, il permet de constituer ce jugement sain que l'état de veille n'arrivait pas à élaborer ; en cela, la remarque tend à inverser la hiérarchie supposée par l'ordre rationaliste.

Le troisième développement, le plus original peut-être, présente le sommeil comme une « mort intermittente<sup>34</sup> ». Si le sommeil passait pour un temps vide, la mort, quant à elle, a toujours été supposée ouvrir les portes d'un autre monde dont on pressent l'existence : associer ces deux notions, c'est charger la première d'un mystère et d'une valeur propres à la seconde ; entre autres fonctions, celle de libérer l'être, libération définitive dans un cas, provisoire, mais non moins précieuse dans l'autre.

Dans la « vie positive » selon l'expression de Nodier, c'est-à-dire fruit de l'expérience, la société nous impose une personnalité de convention : nous devons nous conformer à un cadre préexistant qui permet de nous intégrer à cette structure sociale à laquelle il nous est impossible d'échapper. En revanche, le sommeil, en abolissant ces conventions, nous offre la possibilité de reposer sur notre « propre essence ». La part la plus authentique du moi se situe dans les révélations du sommeil, non dans la pensée de l'homme éveillé. On voit combien cette conception est moderne et séduisante. Et Nodier souligne la nouveauté paradoxale de cette position par une métaphore traditionnelle qu'il revisite et réactive en inversant les références afin de mieux bousculer les idées reçues : l'esprit est « offusqué des ténèbres de la vie extérieure », comprenons le réel, alors que la première perception qui apparaît à travers le vague inexplicable du rêve est « limpide comme le premier rayon du soleil qui dissipe un nuage<sup>35</sup> ». La réalité est obscurité, le rêve est pure lumière : la pensée claire du Siècle des Lumières se trouve remise en question au profit du rêve, autre forme de pensée, née du sommeil.

Le sommeil est donc à considérer comme un temps précieux et riche d'enseignements dans la mesure où il nous met en communication avec la part la plus authentique de nous-mêmes. Nodier peut affirmer alors que le dormeur atteindra le sentiment d'être double, d'avoir en lui « deux êtres infiniment disproportionnés l'un à l'autre dont les attributions sont séparées par le réveil ». Il bénéficie de « deux existences<sup>36</sup> » dans lesquelles ses compétences sont différentes, mais sans pour autant que l'une de ces deux existences puisse être source d'erreur, au bénéfice de l'autre.

Une fois établie l'existence d'une autre réalité qui n'est accessible que par le sommeil, la réflexion de Nodier va chercher à infirmer l'opinion communément admise que la « perception éteinte par le réveil ne peut ni se prolonger ni se propager dans la pâle et froide atmosphère du monde réel<sup>37</sup> ». Il s'agit de montrer que cet autre monde peut trouver des voies d'accès possibles pour se manifester dans le « monde positif » ; ainsi fondé, le « mensonge » fantastique ne serait plus considéré comme pure fantaisie gratuite née du caprice d'un écrivain en veine de création, mais comme tentative de représentation de ce qui se situe au-delà de la « porte transparente ». La preuve est faite que la paroi qui sépare le rêve du réel n'est en rien la séparation infranchissable de deux mondes parfaitement indépendants. Il y a, pour emprunter à Nerval une formule fort célèbre et qui doit beaucoup à Nodier, un « épanchement du songe dans le vie réelle<sup>38</sup> ».

---

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 161.

<sup>34</sup> *Id.*

<sup>35</sup> *Id.* pour toutes les citations du paragraphe.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 166.

<sup>37</sup> *Id.*

<sup>38</sup> Gérard de Nerval, *Aurélia*, in *Œuvres*, Classiques Garnier, 1983, page 760.

Dans cette perspective, et à ce point de la réflexion, on ne sera pas surpris de constater que Nodier en arrive à légitimer la folie comme mode d'appréhension du monde dans une affirmation à la lucidité quasi prophétique : « il me semble que cette théorie, approfondie par un philosophe, ne serait pas inutile au traitement et à la curation de la plupart des monomanies, qui ne sont probablement que la perception prolongée d'une sensation acquise dans cette vie fantastique dont se compose la moitié de la nôtre, la vie de l'homme endormi<sup>39</sup> ». Il n'y a pas à proprement parler d'état sain et d'état de folie, mais seulement un équilibre plus ou moins stable, plus ou moins maîtrisé entre les pulsions vécues dans le monde du sommeil et leurs répercussions dans le monde réel. Ces conceptions, banalisées depuis quelques décennies par la médecine qui étudie le fonctionnement du cerveau, ne peuvent manquer de nous frapper par leur modernité sous la plume de Nodier. Ce dernier va même jusqu'à formuler une hypothèse sur la maladie mentale qui reposerait sur une inversion des expériences du sommeil et du réel. Le *malade* serait celui pour qui celles du sommeil auraient totalement envahi le réel, alors que son sommeil lui ferait connaître un type de perception et de comportement dits normaux : en somme, le fameux « épanchement » cher à Nerval.

Par le rêve donc, l'homme est mis en rapport avec ce monde dont on peut dire, en prolongeant la pensée de Nodier, sans pour autant la trahir, qu'il est régi par une loi qui ne serait pas celle que nous impose de l'extérieur la société dans laquelle nous vivons et qui repose sur les notions de Bien et de Mal, mais par la loi du monde que Nodier appelle « les régions les plus reculées du monde spirituel<sup>40</sup> », un monde intérieur et dont les valeurs rectrices seraient le Désir et l'Aversion.

La réflexion menée à partir de deux exemples, en attestant que la « perception éteinte par le réveil<sup>41</sup> » peut se prolonger dans le monde réel, conduit Nodier à deux éléments conclusifs qui mettent en évidence l'interpénétration de l'état de veille avec celui du sommeil : « le premier, c'est que la perception d'un acte extraordinaire, qui n'est pas familier à notre nature, se convertit facilement en rêves ; – le second, c'est que la perception d'un rêve souvent répété se convertit facilement en actes, surtout quand elle agit sur un être débile et irritable<sup>42</sup>. »

Prolongements dans la vie et contagion, tels sont donc les termes clés qui permettent de voir dans le sommeil une deuxième existence dont l'influence sur la première est capitale : « L'impression de cette vie de l'homme que le sommeil usurpe sur sa vie positive, comme pour lui révéler une autre existence et d'autres facultés, est donc essentiellement susceptible de se prolonger sur elle-même et de se propager dans les autres<sup>43</sup>. »

#### UN ART POÉTIQUE DU SOMMEIL ET DU RÊVE

Dans *Smarra* cette fois et non plus dans sa préface, Nodier se livre à une analyse des mécanismes de production du rêve ; nous citerons le passage en son entier, tant il nous paraît au centre de la réflexion sur le sujet qui nous occupe :

Il y a un moment où l'esprit suspendu dans le vague de ses pensées... Paix !... La nuit est tout-à-fait [*sic*] sur la terre. Vous n'entendez plus retentir sur le pavé sonore les pas du citadin qui regagne sa maison, ou la sole armée des mules qui arrivent au gîte du soir. Le bruit du vent qui pleure ou siffle entre les ais mal joints de la croisée, voilà tout ce qui vous reste des impressions ordinaires de vos sens, et au bout de quelques instants, vous imaginez que ce murmure lui-même existe en vous. Il devient une voix de votre âme, l'écho d'une idée indéfinissable, mais fixe, qui se confond avec les premières perceptions du sommeil. Vous commencez cette vie nocturne qui se passe (ô prodige!...) dans des mondes toujours nouveaux, parmi d'innombrables créatures dont le grand Esprit a conçu la forme sans daigner l'accomplir, et qu'il s'est contenté de semer, volages et mystérieux fantômes, dans l'univers

---

<sup>39</sup> Charles Nodier, « De quelques phénomènes du sommeil », *op. cit.*, p.172-173.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 166.

<sup>41</sup> *Ibidem*, pages 182-183.

<sup>42</sup> *Ibidem*, page 180.

<sup>43</sup> *Ibidem*, page 186.



illimité des songes. Les Sylphes, tout étourdis du bruit de la veillée, descendent autour de vous en bourdonnant. Ils frappent du battement monotone de leurs ailes de phalènes vos yeux appesantis et vous voyez longtemps flotter dans l'obscurité profonde la poussière transparente et bigarrée qui s'en échappe, comme un petit nuage lumineux au milieu d'un ciel éteint. Ils se pressent, ils s'embrassent, ils se confondent, impatients de renouer la conversation magique des nuits précédentes, et de se raconter des événements inouïs qui se présentent cependant à votre esprit sous l'aspect d'une réminiscence merveilleuse. Peu à peu leur voix s'affaiblit, ou bien elle ne vous parvient que par un organe inconnu qui transforme leurs récits en tableaux vivants, et qui vous rend acteur involontaire des scènes qu'ils ont préparées, car l'imagination de l'homme endormi, dans la puissance de son âme indépendante et solitaire, participe en quelque chose à la perfection des esprits. Elle s'élance avec eux, et, portée par miracle au milieu du chœur aérien des songes, elle vole de surprise en surprise jusqu'à l'instant où le chant d'un oiseau matinal avertit son escorte aventureuse du retour de la lumière. Effrayés du cri précurseur, ils se rassemblent comme un essaim d'abeilles au premier grondement de tonnerre, quand de larges gouttes de pluie font pencher la couronne des fleurs que l'hirondelle caresse sans la toucher. Ils tombent, rebondissent, remontent, se croisent comme des atomes entraînés par des puissances contraires, et disparaissent en désordre dans un rayon du soleil<sup>44</sup>.

Ce paragraphe que l'on peut retirer de son contexte sans dommage pour sa compréhension, a presque une valeur d'art poétique ; en effet, tout en cherchant à expliciter les mécanismes du rêve, Nodier se propose un exercice de mimétisme bien plus qu'une analyse intellectuelle du phénomène ; et la grâce aérienne de certaines phrases, l'usage d'allitérations, d'assonances (« Ils frappent du battement monotone de leurs ailes de phalènes vos yeux appesantis ») lui permettent de rendre compte de façon particulièrement suggestive et persuasive de cette magie du rêve.

À l'origine du rêve et à son terme, il y a le bruit : celui du vent tout d'abord, enfin celui de l'oiseau matinal, le son et non pas la vue ; le rêve est essentiellement image, mais ses images ont besoin de naître de la médiation sonore. Par ailleurs, Nodier marque soigneusement l'espèce de stratification du rêve. En premier, c'est donc ce bruit du vent qui va exister en nous et devenir une voix du rêve ; la phrase précédente nous prépare à cette mutation par les verbes à valeur métaphorique « pleure ou siffle » ; mais la métaphore a ici valeur objective. La suite du déroulement du rêve s'organise comme une sorte d'initiation en deux étapes où le rêveur pénétrerait de plus en plus les mystères du rêve jusqu'à en atteindre le secret.

La première étape est constituée d'un monde habité de créatures qui vivent dans l'inachevé, sorte d'êtres à mi-chemin entre l'homme pleinement incarné et la pure essence : leur activité est le récit, qui marque ainsi un lien conservé avec le bruit de l'origine ; à ce stade le rêveur reste encore relativement soumis à l'extérieur.

Dans la seconde étape au contraire, le récit devient tableau, autrement dit le rêveur se débarrasse de la médiation de la langue pour véhiculer le sens ; l'adhésion est immédiate jusqu'à inclure le rêveur lui-même dans cette scène, dans ces tableaux vivants. La sublimation a atteint le degré maximal et a débarrassé le rêve de toute matière qui est pesanteur et souillure, tout est devenu parfait esprit. C'est au moment où l'âme est donc pleinement initiée que le rêve est interrompu par le chant de l'oiseau ; interruption brutale bien sûr, mais que la langue nous avait fait pressentir par l'emploi du verbe voler : « elle (l'âme) vole de surprise en surprise jusqu'à l'instant où le chant d'un oiseau matinal... » ; une fois encore la métaphore n'est pas simple ornement rhétorique, elle a une valeur essentielle de dévoilement de ce qui ne peut être intelligible dans le sens.

Cet échantillon du texte du *poème du cauchemar* donne bien le ton de ce qui est la poétique qui l'inspire, à savoir celle qui préside au sommeil et à sa production de rêves. En voici quelques traits récurrents :

. L'émergence de personnages sous formes d'embrayeurs : « Tu ne vois pas, tu ne vois pas, dit-il [c'est le cheval de Lucius qui parle] en tressaillant... les torches qu'elles secouent

---

<sup>44</sup> Charles Nodier, *Contes* (éd. P.-G. Castex), *op. cit.*, p. 45.

devant nous dévorent la bruyère et mêlent des vapeurs mortelles à l'air que je respire... Comment veux-tu que je traverse *leurs* cercles magiques et *leurs*<sup>45</sup> danses menaçantes<sup>46</sup> », ces présences féminines, dangereuses ne sont pas plus identifiées.

. Le flou des formes : « les jeunes filles de Thessalie, enveloppées de la vapeur colorée qui s'exhale de tous les parfums, n'offre aux yeux qu'une forme indécise et charmante qui semble prêtée à s'évanouir<sup>47</sup> ».

. La rupture syntaxique qui mime la rupture onirique : « Et, pendant que je marchais, un insecte mille fois plus petit que celui qui attaque d'une dent impuissante le tissu délicat des feuilles de rose ; un atome disgracié qui passe mille ans à imposer un de ses pas sur la sphère universelle des cieux, dont la matière est mille fois plus dure que le diamant... Il marchait, il marchait aussi ; et la trace obstinée de ses pieds paresseux avait divisé ce globe impérissable jusqu'à son axe<sup>48</sup>. »

. L'enchaînement sur le mot : Lucius se félicite des enchantements du sommeil et de leurs effet sur lui : « Le fleuve n'est plus qu'un fil qui s'efface dans une verdure sombre, les montagnes qu'un point vague dont le sommet s'anéantit dans sa base, l'Océan qu'une tache obscure dans je ne sais quelle masse égarée au milieu des airs, où elle tourne plus rapidement que l'osselet à six faces que font rouler sur son axe pointu les petits enfants d'Athènes, le long des galeries aux larges dalles qui embrassent le *Céramique*.

Avez-vous jamais vu le long des murs du *Céramique*<sup>49</sup>, lorsqu'ils sont frappés dans les premiers jours de l'année par les rayons du soleil qui régénère le monde, une longue suite d'hommes<sup>50</sup> ... »

Enfin pour achever cette brève analyse des éléments par lesquels *Smarra* obéit à une esthétique inspirée de celle du rêve, on notera l'espèce de métamorphose de la femme dans le poème ; on sait que dans les rêves les personnalités sont instables et sujettes à des changements qui parfois ont pour effet de modifier totalement l'apparence des êtres. Nodier procède de la même façon à propos de l'être féminin partout présent dans *Smarra*.

L'œuvre s'ouvre sur Lisidis qui semble être une jeune épouse puisque Lorenzo dit partager sa couche pour la première fois, de même il est fait allusion à une fête où Lisidis aurait beaucoup dansé, mais pas uniquement avec son époux, de sorte qu'un sentiment de jalousie perce dans les propos du narrateur : « Vous avez trop dansé, surtout quand vous ne dansiez pas avec moi<sup>51</sup> » ; à l'origine du récit et du sommeil il semble y avoir un double rapt de la femme, par la danse et par le sommeil, et la naissance du cauchemar trouver sa source dans la souffrance du jaloux.

Dans le deuxième chant, le narrateur semble être retourné à l'état de célibat, en revanche, il est fait allusion à une bien-aimée qui n'est plus depuis sept ans : est-ce Lisidis ? ; la présence féminine dominante ici est cependant celle de Myrthé qui a pour mission de chasser les démons par son chant, entourée de sortes de filles-fleurs que sont Theïs et Thélaïre, présence féminine donc qui allie le pouvoir de la femme à celui de la mère<sup>52</sup>.

Dans le troisième chant, Méroé apparaît, tout à la fois femme splendide et fortement érotisée, puis sorcière ignoble, sorte de Reine de la Nuit, – référence mozartienne que nous empruntons à Pierre Brunel<sup>53</sup> – maîtresse des prestiges nocturnes et qui préside à l'espèce d'accouplement monstrueux de *Smarra* et de Polémon dans lequel on peut lire une transposition

---

<sup>45</sup> Dans cette citation, c'est nous qui soulignons.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 47-48.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 48.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 66.

<sup>49</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 50.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>52</sup> On peut songer au deuxième acte du *Parsifal* wagnérien où Kundry joue ce rôle ambigu.

<sup>53</sup> Pierre Brunel, « Du siècle des Lumières à la lumière des siècles, Charles Nodier et *Smarra* », *op. cit.*

cauchemardesque et traumatisante de la nuit d'amour de Lorenzo et Lisidis, transposition à valeur castratrice.

Le quatrième chant voit la réapparition de Myrthé mais complètement métamorphosée ; elle n'est plus douce et apaisante mais au contraire pousse contre Lucius « des imprécations furieuses<sup>54</sup> », cependant que Méroé elle-même intervient au milieu des esclaves, perturbant ainsi l'image sereine de la femme qui était la sienne, entraînant les douces Myrthé, Theïs et Théliaïre dans une scène de nécrophagie effrayante.

L'ultime chant nous fait revenir à Lisidis la jeune épouse à qui Lorenzo demande de le délivrer des autres femmes ; mais ces autres femmes ne sont-elles pas aussi Lisidis la compagne du dormeur, en quelque sorte la femme *dépliée* ? La fragile et gracieuse apparence de la jeune femme de l'*incipit* a été explorée par le rêve pour révéler la multiplicité et la complexité de la féminité. Un détail confirme cette assimilation : Lisidis possède une guitare comme Myrthé une harpe et c'est grâce à ce point que le rêve a pu s'articuler sur le réel pour en délivrer, par le biais de l'image, les possibles significations.

Avoir recours au rêve comme modèle esthétique, autorise l'écrivain à renoncer aux principes traditionnels de la narration : cohérence, finalité, enchaînement, vraisemblance.

*Smarra* occupe une place très singulière dans l'œuvre de Nodier ; elle pourrait paraître isolée, mais à y regarder de plus près, on est en mesure de percevoir la place qu'elle occupe dans un ensemble beaucoup plus vaste, ensemble à caractère thématique en l'occurrence. Nous venons de voir combien, l'essai « De quelques phénomènes du sommeil » et *Smarra* entretenaient des rapports étroits. Il faudrait adjoindre à ces deux œuvres l'œuvre phare de Nodier, *La Fée aux Miettes*. Rappelons que ce conte – même si le terme est bien imparfait – est centré sur un lunatique, Michel, et que bien des épisodes du récit font appel au sommeil et aux rêves. Voici ce que remarque le héros : « J'allais dormir, si je dormais, car pour dire la vérité, monsieur, mes impressions de la veille et du sommeil se sont quelques fois confondues, et je ne me suis jamais fort inquiété de les démêler, parce que je ne saurais décider au juste quelles sont les plus raisonnables et les meilleures. J'imagine seulement qu'à la fin cela revient à peu près au même<sup>55</sup>. » Cette observation est dans le droit fil de l'essai sur le sommeil et de *Smarra*<sup>56</sup>. N'oublions pas également que le centre de la fable sur laquelle se construit *La Fée aux Miettes* est le récit d'un cauchemar au caractère sado-masochiste avéré qui débouche sur un meurtre<sup>57</sup>. C'est dire que l'œuvre de Nodier dans son ensemble est soudée par une quête unificatrice centrée sur le sommeil et le rêve. L'essai « De quelques phénomènes du sommeil » tente de théoriser autant que faire se peut la matière du récit qui fonde *La Fée aux Miettes*. Mais Nodier n'est pas un clinicien, son but n'est pas de traiter les *victimes* de la porosité entre état de veille et état de sommeil. C'est un artiste qui, comme le fera Nerval, interroge le rapport entre cette porosité et l'acte créateur. Virginie Tellier écrit très justement : « Le poète et le fou ont le rêve en partage. Si le premier continue à distinguer le rêve et la vie, et réserve le rêve à ses œuvres littéraires, le second ne parvient plus à s'extraire de son monde imaginaire. Nodier évoque l'imaginaire en termes de création. Le fou n'est pas livré à ses rêves, il n'est pas habité par eux : il les crée et les dirige. Le fou quelle que soit sa souffrance, est bien un rival du créateur, et par là-même une figure du génie<sup>58</sup>. » La place de *Smarra* dans cette nébuleuse consacrée au même sujet – et encore n'avons-nous cité que trois œuvres parmi beaucoup d'autres que l'on pourrait

---

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 70.

<sup>55</sup> Charles Nodier, *La Fée aux Miettes*, in *Contes*, op. cit., p. 240.

<sup>56</sup> On pourrait encore citer : « Je rêvais peu dans ce temps-là, ou plutôt je croyais sentir que la faculté de rêver s'était transformée en moi. Il me semblait qu'elle avait passé des impressions du sommeil dans celle de la vie réelle, et que c'est là qu'elle se réfugiait avec ses illusions. » *ibidem*, p ; 246.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 247-248.

<sup>58</sup> Virginie Tellier, *L'X de la parole*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 373.

adjoindre à ces trois-là – illustre très exactement le propos de la critique : dans *Smarra*, Nodier crée et dirige ses rêves. Il cherche à montrer comment fonctionne la création dans son rapport aux *illusions* du rêve, et en même temps, il fournit l'exemple d'un discours poétique inspiré de celles-là.

Grand « poème du cauchemar », *Smarra* l'est évidemment. Mais ce poème, divisé en cinq chants, est aussi le témoignage d'une recherche esthétique. De façon emblématique, Nodier ouvre sa préface de 1832 par une citation de Chénier : « Sur des sujets nouveaux faisons des vers antiques<sup>59</sup> » ; il exprime ici un souci permanent de sa réflexion esthétique : comment être moderne, sans renier l'héritage culturel dont il est nourri. C'est bien cela qui le conduit à placer des épigraphes doubles avant chaque chant, Shakespeare et un auteur de l'Antiquité (*cf. supra*) ; c'est bien cela qui éclaire le choix de conduire le rêveur en Italie puis en Grèce. Selon certains critiques, c'est cette volonté quasi obsessionnelle de concilier tradition et modernité<sup>60</sup> qui a bridé le génie de Nodier. Il n'en reste pas moins que *Smarra* reste une sorte de météore dans l'histoire littéraire européenne entre *Les Nuits* de Young et *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont.

Georges ZARAGOZA  
Professeur émérite des Universités

---

<sup>59</sup> Charles Nodier, *Contes* (éd. P.-G. Castex), *op. cit.*, p. 37.

<sup>60</sup> C'est l'expression que choisit Marie-Jeanne Boisacq-Generet pour son ouvrage sur *L'Histoire du roi de Bohême : Tradition et modernité dans L'Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux de Charles Nodier*, Paris, Honoré Champion, 1994.