



Chapitre d'actes

1997

Accepted version

Open Access

This is an author manuscript post-peer-reviewing (accepted version) of the original publication. The layout of the published version may differ .

Dieu en morceaux: avatars de la figure divine dans "Aurelia"

Jeanneret, Michel

How to cite

JEANNERET, Michel. Dieu en morceaux: avatars de la figure divine dans 'Aurelia'. In: Nerval, actes du colloque de la Sorbonne, 15 novembre 1997. Guyaux, A. (Ed.). Paris. Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1997. p. 177–190.

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:23339>

MICHEL JEANNERET

Dieu en morceaux : avatars de la figure divine dans *Aurélia*

« Chacun sait que dans les rêves on ne voit jamais le soleil » (267)¹, écrit le narrateur d'*Aurélia*. « Dieu, c'est le soleil » (293), lui a appris autrefois un de ses oncles. Expliquée par la seconde, la première remarque prend un sens clair, qui en dit long sur l'aventure onirique de Nerval : le monde du rêve est un monde sans Dieu, une création humaine autonome, qui échappe à la transcendance.

Cette occultation du divin est significative - nous y reviendrons -, mais elle n'épuise pas la portée du thème religieux dans *Aurélia*. Car l'interrogation sur la foi est polymorphe : la crainte de Dieu et l'amour du prochain, les apparitions du Christ et de la Vierge, la hantise de la faute, l'espoir du pardon et l'attente de l'au-delà, les alternances de révolte et de soumission, les gestes de la dévotion et les spéculations théologiques..., tous ces aspects du religieux - et d'autres - se multiplient, se chevauchent et saturent à tel point le récit qu'ils semblent défier les tentatives de systématisation. Les représentations du divin foisonnent, mais elles ne sont ni stables ni univoques. On a le droit de voir peut-être, dans ce tumulte de pensées et d'images, des symptômes (ou des causes ?) de la folie de Nerval. Quoi qu'il en soit, l'analogie de Dieu et du soleil nous fournit un fil conducteur pour mesurer l'intensité des investissements affectifs, mais aussi les hésitations, voire les contradictions qui altèrent le rapport du héros avec le surnaturel et contribuent

1. Sans autre indication, les chiffres entre parenthèses renvoient aux pages de l'éd. Jacques Bony d'*Aurélia*, GF, 1990.

à sa déroute. Elle fait apparaître également, entre les deux parties d'*Aurélia*, des différences profondes qui compliquent encore - ou vouent à l'échec - la recherche d'une conception religieuse unitaire.

« Dans les rêves on ne voit jamais le soleil », observe donc Nerval, « bien qu'on ait souvent, ajoute-t-il, la perception d'une clarté beaucoup plus vive. Les objets et les corps sont lumineux par eux-mêmes » (267). Plus haut déjà, dans le premier volet de la même séquence onirique - la visite à la demeure d'un oncle maternel, sur les bords du Rhin -, la scène était éclairée d'un « jour sans soleil » (260). Une troisième fois, à propos de la vision qui conduit le héros parmi un peuple industriel, au centre de la terre, le narrateur précise : « je n'ai pas vu de soleil plus que les autres fois » (278).

Une lumière étrange se dégage donc des choses elles-mêmes, qui est plus éclatante que celle du soleil : « un jour trois fois plus brillant que le jour naturel arrivait par la croisée » (266). Chacun des rêves éclairé de la sorte regorge en effet de couleurs. L'oncle est un peintre et « sa maison riante » (259) arbore des teintes riches, variées et nuancées, que ce soit le décor domestique, comme le « lit à colonnes drapé de perse à grandes fleurs rouges » (259) et ces « vieux meubles [qui] luisaient d'un poli merveilleux » (266), ou le paysage ambiant, avec ses « îles entourées de flots lumineux » (260) ou ces « treilles en berceaux chargées de lourdes grappes de raisins blancs et noirs » (267). Un motif commun, dans le rêve de l'aïeul germanique (I, 4) et dans celui de la cité souterraine (I, 10), contribue en outre à entretenir l'impression d'un monde extraordinairement coloré : chacune des visions comporte l'image de courants qui, sillonnant les entrailles du globe, transportent des métaux fondus dont les teintes déploient une palette éblouissante : « La terre, traversée de veines colorées de métaux en fusion, comme je l'avais vue déjà, s'éclaircissait peu à peu par l'épanouissement du feu central, dont la blancheur se fondait avec les teintes cerise qui coloraient les flancs de l'orbe intérieur. » (278).

Cette intense luminosité est paradoxale : elle émane du cœur des choses ou du sein de la terre, d'autant plus vive, semble-t-il, qu'elle se dégage de la matière elle-même et qu'au lieu de descendre du ciel, elle monte d'en bas. Pourquoi défier, avec une telle insistance, les lois de la nature ?

La question peut paraître naïve. Si le projet d'*Aurélia* est d'interroger le rêve et de s'initier aux mystères de la nuit, comment s'étonner que Gérard se passe des lumières du soleil ? Celui qui entreprend d'explorer, pour en extraire un autre savoir, le rêve et la folie se détourne délibérément des trompeuses évidences de la vie diurne ; il congédie

les pâles lumières de la raison pour débusquer les vérités qui se cachent dans l'ombre. Comme Orphée descendu aux enfers (315), il quitte le monde des vivants pour accéder à la mystérieuse clarté du « monde des Esprits » (251). Le dessein solennellement annoncé au début du récit associe cette quête d'une connaissance nouvelle à une descente sous la terre et, déjà, préfigure l'idée d'une lumière intérieure, comme produite par l'obscurité elle-même : « C'est un souterrain vague qui s'éclaire peu à peu, et où se dégagent de l'ombre et de la nuit les pâles figures gravement immobiles qui habitent le séjour des limbes. Puis le tableau se forme, une clarté nouvelle illumine et fait jouer ces apparitions bizarres » (251). L'occultation du soleil et la découverte d'une lumière venue d'ailleurs, dans les rêves de la première partie, ne seraient donc que l'expression symbolique - et parfaitement logique - du programme initiatique qui commande toute la recherche d'*Aurélia*. Dire que le monde du rêve est un monde sans soleil relèverait de la tautologie.

Mais quelque chose de plus grave est en jeu - une signification plus secrète, parce que plus téméraire et dangereuse. Evacuer le soleil, c'est faire le choix d'un univers sans Dieu, capable de générer sa propre lumière. Nous touchons ici à un thème central de la première partie : la révolte du héros contre un Dieu perçu comme tyrannique, le rejet d'un pouvoir hostile à l'épanouissement du moi. A l'autorité abusive, fût-elle divine ou paternelle, dont le soleil serait la figure, Gérard oppose d'autres sources de vie, d'autres foyers de connaissance.

Le premier grand épisode nocturne d'*Aurélia* annonce cette tentation. Croyant le moment de sa mort arrivé, le héros pense accéder à un savoir universel : « il me semblait que je savais tout, et que les mystères du monde se révélaient à moi dans ces heures suprêmes » (255). Il transgresse les limites que Dieu a imposées à la science des hommes et, pour manifester son refus, se met à suivre une étoile qui, dit-il, le conduira « vers l'Orient ». Vouer son destin à un astre nocturne, ça n'est pas seulement se soustraire à la lumière du jour, mais défier les principes de la religion établie. Car celui qui inscrit sa marche dans le tracé de l'étoile pour y rejoindre des êtres « antérieurs à la révélation » (256) revendique une généalogie et un savoir hétérodoxes. A son ami Paul, « qui prenait les traits d'un apôtre » et semble incarner la loi biblique, il oppose le cri du dissident : « Je n'appartiens pas à ton ciel » (255-256). Il se tourne vers un Dieu plus ancien que celui de la tradition chrétienne - une divinité occulte, empruntée aux religions orientales -, à moins qu'il ne fasse allégeance à une autre puissance substitutive, rivale elle aussi du Dieu jaloux de la Bible : dans l'étoile salvatrice se profilerait l'Etoile, la femme idéale, l'actrice adorée, qui est aussi

l'idole d'un culte hérétique. Le symbole est polyvalent, mais il exprime, sans équivoque, l'hostilité du héros au Dieu solaire de la foi traditionnelle².

A peine a-t-il terminé le récit de cette scène - premier geste de rébellion à l'égard de la *doxa* chrétienne - que le narrateur continue : « Ici a commencé pour moi ce que j'appellerai l'épanchement du songe dans la vie réelle » (256). L'enchaînement n'est pas exprimé, mais on peut le rétablir. Le rêveur en plein jour qu'est en train de devenir Gérard substitue un nouvel ordre à celui que Dieu a imposé à sa création. Il enveloppe l'espace du jour dans celui de la nuit, il recouvre les images solaires par celles de la lumière intérieure - les intuitions du visionnaire, les vérités mystérieuses de la psyché. Celui qui part à la conquête des territoires énigmatiques de l'imaginaire et s'affranchit des rythmes naturels s'engage dans un monde dont les lois ne sont pas celles de la vie dite normale, selon la division du jour et de la nuit, du réel et de l'irréel, voulue par le Créateur. Là encore, le choix de l'obscurité lumineuse et l'adoption d'une physique contraire à l'expérience reçue impliquent une volonté de différence - ils trahissent un acte de révolte.

Puisque le monde qui oppose le rêve et la réalité est un monde mal fait, il faut le refaire. Pour donner forme à son aspiration, Gérard recourt à des symboles - la lumière sans soleil en est un - ou construit des scénarios imaginaires, conformes à son désir. C'est ce qui se produit dans le dernier épisode du récit, parmi les malades réunis dans « une maison de santé située hors de Paris » (301). Gérard attribue aux fous un pouvoir surnaturel : « Je m'imaginai d'abord que les personnes réunies dans ce jardin avaient toutes quelque influence sur les astres » (301). Les patients auraient la mission, et la puissance, de réorganiser le cosmos, d'en perfectionner les cycles, afin de le rétablir « dans son harmonie première » (303). Tandis que le héros lui-même pense contrôler la trajectoire de la lune, un autre « réglait la marche du soleil » (302). Si le soleil, ici, n'est pas occulté, il est soumis à la volonté des hommes. « Pour moi déjà, ajoute le narrateur, le temps de chaque journée semblait augmenté de deux heures » (303). Tout se passe comme si les malades, grâce à leur art cabbalistique, prenaient la place de Dieu, afin de redresser la dérive d'une création défectueuse.

2. Sur le thème et les mythes de la révolte chez Nerval, voir Jean Richer, *Nerval, expérience et création*, Hachette, 1963 et Gérard Schaeffer, *Le « Voyage en Orient » de Nerval. Etude des structures*, Neuchâtel, la Baconnière, 1967.

Le dernier rêve de la première partie, l'un de ceux qui baignent dans une lumière venue de l'intérieur, met en scène des artisans qui pétrissent un animal de glaise. Or l'« inerte matière » qu'ils travaillent, « traversé[e] d'un jet de feu » (279), naît à la vie et au mouvement, comme dans l'atelier de Pygmalion. « On semblait avoir surpris les secrets de la création divine. « C'est que nous avons ici, me dit-on, le feu primitif qui anima les premiers êtres... » (279) Le songe renvoie à Gérard une image extraordinairement précise de sa tentation : les démiurges qu'il rencontre rivalisent avec le Créateur et semblent capables de façonner, eux aussi, des êtres vivants. Fasciné par un tel pouvoir, le héros en vient même à interroger : « Ne créerait-on pas aussi des hommes ? » (279) A travers cette question culminent l'orgueil et la démesure de celui qui, fort de sa science, prétend s'attribuer le privilège exclusif de Dieu. Dans ces ouvriers qui, au sein de la terre, loin du soleil, cherchent à fabriquer la vie, on reconnaît la légende, chère à Nerval, des forgerons rebelles et magiciens, lointains ancêtres de Caïn et adversaires d'Adonaï ; patrons des arts occultes, ils incarnent la révolte contre l'ordre, jugé réducteur, de la lumière et de la raison.

La prégnance de ce thème, dans la première partie d'*Aurélia*, est confirmée par le long épisode qui occupe les chapitres 7 et 8. Gérard, à l'asile, compose « une sorte d'histoire du monde » (270) dans laquelle convergent ses travaux de la journée, récits et images, et les révélations que, la nuit, lui apporte le rêve. S'esquisse ainsi une version fantasmagorique et hermétique de la création, une cosmogonie revue et corrigée à la lumière de légendes orientales ou talmudiques. L'idée est la même que tout à l'heure : le monde aurait une origine plus reculée et devrait son existence à des puissances plus anciennes que selon la version canonique de la Bible : « Je ne m'arrêtais pas aux traditions modernes de la création. Ma pensée remontait au-delà » (270). Bien avant le plasmateur de la Genèse régnaient obscurément les Eloïm, sortes de génies qui, à peine distincts des puissances de la nature, « formulaient et organisaient l'univers » (270). Dans cet état primitif où fusionnent l'esprit et la matière, les éléments détiennent eux-mêmes les germes d'où, progressivement et spontanément, se dégagent les êtres vivants. A l'opposé du *fiat* biblique qui, d'un acte volontaire, soustrait les choses au néant et, dans le même instant, leur imprime leur forme définitive, la création prend ici l'allure d'un processus continu et hésitant. Aucune transcendance n'intervient : les forces génératrices sont immanentes à la matière.

Le narrateur développe longuement le récit de cette gestation préadamite : « Pendant la nuit qui précéda mon travail, je m'étais cru transporté dans une planète obscure où se débattaient les premiers

germes de la création. Du sein de l'argile encore molle s'élevaient des palmiers gigantesques, des euphorbes (...), des acanthes (...); de hideux reptiles serpentaient (...). La pâle lumière des astres éclairait seule les perspectives bleuâtres de cet étrange horizon ; cependant, à mesure que ces créations se formaient, une étoile plus lumineuse y puisait les germes de la clarté » (270-271). Par génération spontanée, les végétaux et les animaux naissent de la terre maternelle. Mais celle-ci fait plus qu'engendrer les espèces ; la fin du passage suggère que la lumière elle-même émane des choses et que l'étoile brille d'une clarté qui se dégage de la matière. Plus tard seulement apparaîtront le « soleil nouveau » (274) et, avec lui, la lignée d'Adam, qui relègueront dans l'ombre les témoins du monde primitif. Il n'en faut pas plus pour confirmer que le motif récurrent de la lumière sans soleil, dans les rêves analysés plus haut, se rattache à une tradition hétérodoxe - l'hérésie d'une création sans Dieu - et que Nerval, à juger par ses nombreuses variations sur ce thème, lui attache une importance particulière.

Pourquoi cette insistance ? Dans le défi lancé par la créature au Créateur, on peut reconnaître le modèle de Faust, largement répandu parmi les romantiques, ou celui d'un autre héros de la transgression, souvent invoqué par Nerval, Prométhée. L'un et l'autre revendiquent pour l'homme les pouvoirs de la divinité - connaissances interdites, transmises par les sciences occultes, ou souveraineté sur la nature, grâce aux pratiques de la magie. Du calife Hakem à l'architecte Adoniram, de Caïn à Antéros³, il ne manque pas de héros révoltés, dans l'œuvre de Nerval, qui se prennent pour Dieu ou travaillent à le détrôner. L'écrivain lui-même reconnaît que l'affection dont il souffre est « appelée indifféremment Théomanie ou Démonomanie »⁴.

Mais Nerval n'est pas un mégalomane, un surhomme obsédé de puissance matérielle. S'il se rêve égal à Dieu, c'est pour entretenir l'illusion qu'il peut façonner le monde au gré de son désir et soumettre le réel à la dictée de son imagination. Ce que je demande à la Providence, écrit-il, c'est « de me laisser le pouvoir de créer autour de moi un univers qui m'appartienne, de diriger mon rêve éternel au lieu de le subir. Alors, il est vrai, je serais Dieu »⁵. Celui qui se replie dans son propre

3. Voir surtout « Histoire du Calife Hakem » et « Histoire de la Reine du Matin et de Soliman », dans le *Voyage en Orient et Antéros* dans *Les Chimères*. Voir aussi le chapitre, « Folies de la grandeur » de mon livre, *La Lettre perdue. Ecriture et folie dans l'œuvre de Nerval*, Flammarion, 1978.
4. Lettre à Madame Alexandre Dumas, 9 novembre 1841, dans *Œuvres complètes*, éd. Jean Guillaume, Claude Pichois et al., Bibliothèque de la Pléiade ; t. 1, p. 1383.
5. « Paradoxe et vérité » (*L'Artiste*, 2 juin 1844), dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. 1, p. 809.

monde et proclame son entière autonomie succombe à une sorte de délire narcissique. De son moi, il fait l'origine, le centre et la fin de toutes choses. Au terme de la première partie d'*Aurélia*, le héros, se croyant doué d'une force magique, se sent « l'âme pleine d'un indicible orgueil » (280). Ainsi aboutit, logiquement, le parcours suivi jusqu'ici.

Si la première partie d'*Aurélia* a été celle de l'insoumission, la seconde sera celle du retour à la foi. Dieu avait été rejeté ; il remplit désormais la pensée du héros : « Pourquoi donc est-ce la première fois, depuis si longtemps, que je songe à *lui* ? Le système fatal qui s'était créé dans mon esprit n'admettait pas cette royauté solitaire. (...) c'est dans la pensée religieuse que l'on doit chercher des secours » (283). Pareille évolution justifierait, à elle seule, la bipartition du récit. On a noté que le nom de Dieu, s'il n'intervenait qu'à deux reprises dans la première partie, comptait vingt-huit occurrences dans la deuxième⁶. Hanté par la faute dont il s'accuse (même s'il hésite sur sa nature), Gérard multiplie les gestes de repentir. A l'orgueil de tout à l'heure s'opposent l'humilité, la charité et, dans les rues comme dans les églises, les actes de dévotion. A travers les épreuves qu'il croit subir, le héros espère mériter le pardon et accéder à l'autre monde, vers lequel se tournent déjà ses pensées.

Tandis que le pôle de gravité se déplace du païen vers le chrétien, de la démesure vers l'abnégation et que Dieu hante l'esprit de Gérard, le soleil, logiquement, fait retour. Comme dans la première partie, il est associé à la divinité, à la différence près que, jadis éclipsé, il occupe sa place et dispense sa lumière, si bien qu'il n'est plus question de la clarté ambiguë, issue d'en-bas, des rêves précédents. Il arrive qu'il soit lui-même objet de ferveur : « Je saluais cet astre par une prière, et ma vie réelle commençait » (303), ou qu'il tienne le rôle du créateur : « Ma pensée remonta à l'époque où le soleil (...) semait sur la terre les germes féconds des plantes et des animaux » (285). Figure de Dieu, il n'en est pas le rival, mais le symbole, et le symbole, également, de la réconciliation entre la nature et le divin. Dans l'élan mystique des *Mémorables*, Gérard parle des « voies lumineuses de la religion » (314). Le soleil qui se lève, son éclat qui revient, c'est pour lui un signal que Dieu lui adresse : « L'orage s'apaisa, et un rayon de soleil commença à briller. L'espoir rentra dans mon âme » (299). Dieu a retrouvé sa souveraineté et, conjointement, l'ordre cosmique semble restauré.

6. Voir *Aurélia*, éd. cit., p. 250.

Mais ce scénario harmonieux a beau être esquissé, et servir de modèle idéal, il ne rend pas compte des tensions et des contradictions qui déchirent le tissu de la seconde partie. Si quelques indices permettent de croire à une évolution linéaire qui, de la démesure, conduirait à la contrition et de la malédiction mènerait au salut, une lecture moins partielle révèle d'autres perspectives et, à toute interprétation univoque, oppose de multiples démentis. Non que le soleil soit à nouveau menacé d'élimination. Mais il connaît plusieurs avatars et, à maintes reprises, change de valeur. Son instabilité sémantique trahit les incertitudes, voire les incohérences qui, malgré la volonté de conversion, affectent l'expérience spirituelle du héros. Ici encore, les aléas de la figure solaire proposent un fil conducteur - un trajet d'autant plus intéressant qu'il est accidenté.

Si la brillance du soleil accompagne parfois, comme on vient de le voir, les effusions religieuses et les élans de confiance de Gérard, il arrive aussi qu'elle se dérobe et, par son défaut, alimente l'anxiété du pénitent. Dans un moment de grand désarroi, raconte le narrateur, « je vis le soleil décliner (...) il disparut (...). La plus morne tristesse entra dans mon cœur » (288-289). Ce signe funeste augmente encore le tourment du héros qui, dans la nuit qui l'entoure, voit le symbole de sa malédiction. Par rapport à la première partie, la situation s'est inversée : alors que jadis c'était Gérard qui rejetait le soleil, c'est maintenant le soleil qui se refuse à lui. Le monde devrait être lumineux, il aspire à la clarté et la transcendance, de telle sorte que l'ombre, souvent envahissante, est perçue comme une privation, un châtement, jusqu'à devenir un désastre. Dans la fameuse hallucination de la place de la Concorde, l'épuisement du soleil prend une allure d'Apocalypse : « Je croyais voir un soleil noir dans le ciel désert et un globe rouge de sang au-dessus des Tuileries. Je me dis : « La nuit éternelle commence, et elle va être terrible. Que va-t-il arriver quand les hommes s'apercevront qu'il n'y a plus de soleil ? » (296) Comme si l'image du soleil noir, pour suggérer la subversion de l'ordre naturel et divin, n'était pas assez forte, le narrateur recourt à deux autres oxymores : « Je me dis que probablement le soleil avait encore conservé assez de lumière pour éclairer la terre pendant trois jours, mais qu'il usait de sa propre substance, et, en effet, je le trouvais froid et décoloré » (297). Une fois de plus, l'événement cosmique revêt une signification religieuse : le soleil meurt et, simultanément : « Mais le Christ n'est plus ! me disais-je » (297). Le rêveur du début d'*Aurélia* semblait vouloir, symboliquement, tuer Dieu ; le voici qui croit assister, épouvanté et impuissant, à la mort de Dieu.

Il arrive aussi que le soleil continue à briller, mais seulement pour les autres, les élus, accusant ainsi la solitude et la déréliction du réprouvé. Gérard rend visite à un ami souffrant, en qui il voit un « anachorète », un « apôtre » : « Le soleil découpait des angles joyeux sur les murs et se jouait sur un vase de fleurs qu'une religieuse venait de poser sur la table du malade » (286). A ce bienheureux, le soleil s'offre sans partage. « Dieu est avec lui, m'écriai-je... mais il n'est plus avec moi ! » (286) Le retrait de la figure divine aiguë, à travers la deuxième partie, le sentiment de culpabilité qui hante Gérard. Si Dieu se dérobe à lui, c'est qu'il n'a pas su se repentir, qu'il a cédé à des tentations païennes... La faute demeure incertaine, mais l'éloignement du soleil l'exacerbe et la conscience coupable est d'autant plus tourmentée qu'elle se trouve devant un vide.

Parce que le soleil l'abandonne, parce qu'il symbolise un pouvoir redoutable et oppressant, Gérard cherche un apaisement du côté de la lune : « il me semblait que cet astre était le refuge de toutes les âmes sœurs de la mienne » (305). A la dureté du principe masculin, il oppose la bienveillance de la figure féminine. La lune est d'ailleurs associée à Isis et, par extension, à la chaîne des femmes salvatrices, la Vierge, Vénus, la Mère, Aurélia. Or, à peine le héros a-t-il fait le choix de cette famille spirituelle qu'il la sent menacée et frappée d'impuissance : « Je me disais : Que peut-elle, vaincue, opprimée peut-être, pour ses pauvres enfants ? Pâle et déchiré, le croissant de la lune s'amincissait tous les soirs et allait bientôt disparaître ; peut-être ne devons-nous plus la revoir au ciel ! » (305) Si la promesse du refuge risque de s'évaporer, c'est que le pôle adverse - l'instance paternelle de Dieu et du soleil - lui a déclaré la guerre : « Je crus que cet astre [la lune] avait reçu un coup de foudre du Tout-Puissant qui avait tracé sur sa face l'empreinte du masque que j'avais remarquée » (302). Le paradoxe que perçoit Gérard relève d'une théologie d'inspiration augustinienne : Dieu s'absente, mais il ne tolère pas d'être oublié et, sur l'infidèle comme sur ses idoles, il jette sa malédiction.

Les avatars de l'image solaire ont révélé jusqu'ici, dans l'expérience religieuse de la deuxième partie, un parcours qui, pour être mouvementé, n'en est pas moins cohérent. Un coupable qui fait pénitence, cherche les signes du pardon, mais se sent rejeté ; un Dieu caché qui est aussi un Dieu jaloux : ce scénario rassemble quelques-uns des éléments fondateurs de la pensée chrétienne, dans une version tragique, mais conforme à la doctrine de l'Eglise. Il n'en fallait pas moins pour assurer quelques convictions fortes à celui qui, dans sa vie spirituelle, craint le doute et l'irrésolution : « Lorsque l'âme flotte incertaine entre

la vie et le rêve, entre le désordre de l'esprit et le retour de la froide réflexion, c'est dans la pensée religieuse que l'on doit chercher des secours » (283). Le Dieu des chrétiens est redoutable, mais il offre au moins la garantie d'une Vérité solide et d'une stabilité ontologique qui protège l'esprit de la dispersion ; à la menace d'égarement, il oppose la fermeté d'un dogme sans équivoque. Après les explorations et les divagations en tous sens de la première partie, le recours aux certitudes de la foi a beau engendrer la crainte, il répond à une exigence intellectuelle - la nécessité d'y voir clair et d'interpréter l'expérience selon un code fortement établi.

Mais le besoin d'un repère stable ne résiste pas aux forces centrifuges. La deuxième partie élabore une grille cohérente et, on vient de le voir, cautionnée par l'autorité de l'Eglise, mais simultanément, elle défait ce qu'elle a construit. L'assise que Gérard cherchait dans une observance rigoureuse succombe à toutes sortes de superstitions : « Mon éducation a été trop libre, ma vie trop errante, pour que j'accepte facilement un joug qui sur bien des points offenserait encore ma raison » (292). A maintes reprises, Gérard se tourne vers des traditions hétérodoxes, sollicite des croyances parallèles et en tire parti pour esquiver, dans l'éclectisme, la rigueur d'une foi unique. Tout un brassage syncretiste vient brouiller l'édifice placé sous l'autorité du Dieu solitaire de la Bible. Revenons une fois encore, pour illustrer cette dérive, aux variations de l'image solaire.

Plus d'une fois dans ses visions, Gérard voit le cosmos se dérégler : le mouvement des astres et la ronde des heures, la hiérarchie des planètes et les configurations célestes subissent de profonds bouleversements. Dans l'hallucination d'une nuit parisienne, tandis que le soleil tourne au noir, plusieurs lunes apparaissent, les étoiles s'éteignent et la terre, sortie de son orbite, « errait dans le firmament comme un vaisseau démâté » (297). Un grand désordre s'empare de l'univers, qui prive le soleil de son hégémonie et multiplie les foyers lumineux. Les tableaux du ciel changent d'une scène à l'autre. Éluë par Gérard, la lune illumine maints paysages et substitue son éclat à celui du soleil, à moins que les étoiles elles-mêmes, à une autre occasion, ne brillent au point d'effacer la différence entre le jour et la nuit : « Nous étions dans une campagne éclairée des feux des étoiles » (309). Tout se passe, dans cette vaste redistribution des rôles, comme si la tentation de la première partie refaisait surface. Le système solaire semblait réhabilité ; le voici mis à mal.

Tandis que l'ordre de l'univers se délite, la divinité unique, parallèlement, cède le pas à un panthéon polymorphe ou, au prix de sa différence,

s'absorbe en lui. La déesse qui, dans les derniers épisodes d'*Aurélia*, occupe une place grandissante est une figure plurielle, dont les incarnations sont interchangeable : « Je suis la même que Marie, la même que ta mère, la même que sous toutes les formes tu as toujours aimée » (299). Gérard retrouve l'une de ses hantises, et une composante probable de sa folie : la prolifération de l'un et sa dissémination en une poussière d'avatars plus ou moins confondus. A la structure hiérarchisée du modèle chrétien, fondée sur la distinction, répondent la multiplication du même, le moutonnement infini de la similitude, dans une fuite en avant libérée de la résistance du réel. Ce qui vaut pour les figures divines s'applique aussi aux systèmes religieux. Le christianisme n'est pas vraiment éliminé, mais il est annexé, et plus ou moins assimilé, à d'autres croyances. Ici encore, c'est le naufrage de la différence : « j'arrivai à me persuader que tout était vrai dans ce qu'avait accumulé là-dessus l'esprit humain pendant des siècles. (...). Les dogmes et les rites des diverses religions me paraissaient s'y rapporter de telle sorte que chacune possédait une certaine portion de ces arcanes (...)» (284-85). Un vaste syncrétisme, dans lequel toute espèce de traditions et de mythes, venus de divers horizons, convergent avec les fantasmes personnels, tient lieu de religion. « Dieu est partout » (286), explique l'ami que Gérard prend pour un apôtre. Partout, c'est-à-dire diffus, indéterminé, insaisissable.

Un ample réseau d'images cosmiques parcourt donc le texte d'*Aurélia*. Cette isotopie nous a paru cohérente dans la mesure où elle se laisse interpréter comme un ensemble de figures dont les variations représentent symboliquement deux aspects du drame personnel de Nerval : le rapport au père et le rapport au christianisme. Ces deux thèmes obsessionnels sont d'ailleurs étroitement liés, puisqu'ils désignent deux foyers de l'ordre et de la rationalité, deux principes d'autorité et, en tant qu'ils limitent la liberté personnelle, deux agents possibles de répression.

Le langage indirect des figures procède par allusions, mais il laisse deviner à quelles difficultés, dans la résolution de ces problèmes, Nerval a dû faire face. Le héros qui, dans ses rêves, se plaît à une lumière qui n'est pas celle du soleil exprime son désir d'échapper aux régimes unitaires et autoritaires - l'obéissance à la loi du père, à celle de la raison ou à celle de la religion monothéiste. Mais s'il est impossible de ne pas se révolter, il est également impossible de se libérer sans éprouver le sentiment de la faute et du remords. Le pouvoir absolu est intolérable, et pourtant intériorisé si profondément que la conscience ne saurait s'émanciper. De tous côtés, Gérard semble pris dans une impasse : s'il

se soumet, Dieu l'opprime, s'il s'affranchit, Dieu le rejette. Les alternatives et échappatoires ne valent d'ailleurs pas mieux. La fragmentation syncrétiste de la divinité débouche sur une religion vague et qui, peut-être, n'est que le produit de l'imagination. Docilité, rébellion, déviation : chacune de ces voies débouche sur un malaise.

Un point de méthode. Si l'interprétation de l'isotopie cosmique comme récit figuré d'une aventure existentielle est probante, elle est menacée par deux excès. La première erreur serait de réduire un tel réseau d'images à la fonction d'une fable - une allégorie systématique - dont les valeurs se limiteraient aux significations dégagées ici. Des symboles aussi riches, associés à un ensemble de résonances aussi complexe que le texte d'*Aurélia*, ne se laissent pas épuiser par une lecture qui, au nom du principe de cohérence, sélectionne certaines valeurs et en sacrifie d'autres. Réciproquement, les thèmes personnels relevés tout à l'heure - le rapport au père, le rapport à Dieu - ne se limitent pas aux données véhiculées par les images. L'espoir de salut placé dans la médiation de Saturnin, les effusions mystiques et la vision du séjour de gloire, dans les *Mémorables*, voilà quelques éléments, à titre d'exemples, qui manquent à notre tableau.

Si partielle que soit l'enquête, elle décèle pourtant l'amplitude des variations, des retournements ou même des contradictions qui jalonnent l'expérience de Gérard. Le long du fil que nous avons suivi, que d'hésitations et de revirements ! L'échantillon est limité, mais il témoigne éloquemment des tensions et des ruptures qui troublent le trame d'*Aurélia*. La subdivision du texte en deux parties met en évidence, déjà, les grandes différences qui séparent les deux phases de la même expérience. Deux attitudes religieuses presque sans commune mesure se succèdent. La première correspond à l'aventure solitaire d'un héros qui, sans Dieu ou contre lui, demande au rêve, à la folie, des révélations qui ne doivent à peu près rien à la Révélation ; une mythologie personnelle, des intuitions et des spéculations qui défient joyeusement les orthodoxies tiennent lieu d'initiation. Vient la deuxième partie, et le récit multiplie soudain les références à la religion ; hanté par le salut, Gérard perçoit un monde saturé de transcendance ou, à tout le moins, traversé d'influx surnaturels, peuplé de signes d'un autre monde. Mais la pensée ne s'est pas stabilisée pour autant. Comme on l'a vu, deux postulations (au moins), à travers cette partie, se chevauchent et se nuisent : la reconnaissance d'un Dieu un, associé à une doctrine rigoureuse et garant d'une Vérité reçue par la collectivité ; simultanément, l'adoption d'une spiritualité diffuse, équilibre instable de multiples croyances qui échappe à toute systématisation. Le brassage des

tons, de la dissertation théologique à l'extase, des échos de l'Apocalypse à ceux de la ferveur populaire, ajoutent encore à cette impression d'extrême fragmentation.

L'interprète cherche à dégager un sens, à reconstituer un parcours et, par réflexe, il tente d'identifier et de regrouper les composantes d'un système cohérent. Il ne devrait pas oublier, pourtant, que le texte d'*Aurélia* n'est pas entièrement terminé et que le récit, par moments discontinu, n'a pas toujours réalisé l'intégration de ses éléments. Différentes causes contribuent à cet état d'inachèvement. Des facteurs externes : Nerval n'a probablement pas eu le temps de mener à terme la rédaction, ou la révision, de la deuxième partie, notamment dans ses dernières pages ; il n'a pas pu veiller non plus à l'articulation des deux séquences, dont la seconde a paru à titre posthume. Des mains étrangères pourraient d'ailleurs être intervenues dans la composition ou la finition de cette dernière. A cela s'ajoutent les circonstances intimes qui déterminent le travail de Nerval dans les mois qui précèdent sa mort. A travers l'année 1854, *Aurélia* s'élabore dans des conditions matérielles et psychologiques précaires, soit à la clinique, soit pendant le voyage en Allemagne et les semaines tourmentées passées à Paris. Les études sur la genèse du texte et ses *membra disjecta* révèlent un montage laborieux, hésitant, qui trahit le désarroi et l'instabilité auxquels Nerval est alors livré⁷.

Le lecteur ingénieux peut toujours, bien sûr, colmater les brèches et combler les vides. Une œuvre lacunaire ou accidentée appelle les replâtrages, elle s'offre aux conjectures de l'interprète qui cherche à surmonter les difficultés et, pour garantir l'unicité du sens, tente de forcer le texte dans une structure rigoureuse. Il réduit (ou camoufle) dissonances et turbulences, détourne l'attention sur les constantes et, aux amateurs de thèses solides, finit par offrir un système lisse, clos, rassurant. Lire, c'est lier, c'est surmonter un désordre ou un hasard apparents pour découvrir, au-dessous, une organisation cachée.

Mais le risque, en bétonnant un édifice aussi fragile, est de le défigurer. Ignorer les imperfections du texte, en gommer les disparates ou les contradictions, c'est faire l'impasse sur les conditions de sa genèse, c'est-à-dire sacrifier à un idéal esthétique et logique la réalité humaine que révèle cette vulnérabilité. Tenir compte de cette fragilité, c'est entrevoir, au contraire, les difficultés personnelles et littéraires auxquelles

7. Voir la notice de Jean Guillaume, *Œuvres complètes*, éd. cit, t. III, p. 1325-1330.

la rédaction d'*Aurélia* s'est heurtée. Plus précisément, Nerval a dû faire face à une tension inhérente au projet lui-même, un conflit, dont il faut se garder d'effacer les traces, entre deux postulats peut-être incompatibles. D'un côté, il nourrit l'ambition de donner forme à ce qui jamais avant lui n'a été analysé avec autant de précision : la logique de l'imaginaire, les mécanismes du rêve et de la folie. Il doit, pour cela, se libérer des contraintes du discours réputé normal et forger un style, construire des représentations qui soient à la mesure de l'étrangeté de l'objet. A une expérience des limites doit correspondre une écriture insolite, non seulement dans ses thèmes, mais dans sa texture et sa diction. Mais de l'autre côté, Nerval doit absolument se défendre d'extravaguer, il doit démentir les accusations d'impuissance ou de délire, c'est-à-dire se montrer, de bout en bout, maître de son entreprise. Il lui faut, en même temps, laisser parler la folie et s'en distancer. Le défi est immense.

Un texte complètement fini et homogène (s'il avait été possible) aurait oblitéré les résistances et les tâtonnements d'une gestation aussi difficile. Or, *Aurélia* ne nous intéresse pas seulement pour les choses dites, mais pour la manière de les dire et pour les conditions dans lesquelles elles ont été dites. Les marques de l'énonciation, la présence, dans le discours, d'un écrivain aux prises avec des problèmes insurmontables font partie intégrante du sens du récit. *Aurélia* nous touche d'autant plus que c'est une œuvre en chantier, le témoin d'une recherche qui, pour avoir voulu embrasser un champ aussi large, ne pouvait sans doute pas, sous peine de simplification, réaliser sa synthèse.