

Université de Montréal

Le charme kabbalistique d'*Aurélia* de Nerval

par

Lise Chouraqui

Département des littératures de langue française,
Faculté des Arts et des Sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de Maître ès Arts (M.A.)
en littératures de langue française

Juillet, 2018

© Chouraqui Lise, 2018

Résumé

Le courant romantique du XIXe siècle renoue avec l'œuvre ésotérique de la mystique juive qu'est la Kabbale. Gérard de Nerval, à partir de ses fréquentations mais aussi par son œuvre, s'inscrit pleinement dans ce contexte de redécouverte et d'appropriation. Néanmoins, il s'agit pour nous de nous demander ce que la Kabbale représente spécifiquement pour Nerval et le narrateur d'*Aurélia*, qui s'en empare de façon singulière et conformément à ses propres préoccupations. Ce dernier y trouve notamment le moyen d'apaiser ses angoisses en leur conférant une cohérence d'ordre kabbalistique, de prolonger ses aspirations et de voir ses rêves s'accomplir. Des images, des fragments et des représentations d'inspiration kabbalistique peuplent effectivement le récit d'*Aurélia*. Plus généralement, c'est au travers de la question du langage qu'*Aurélia* et la Kabbale présentent une profonde ressemblance. En établissant un rapport entre la Kabbale et *Aurélia* il s'agira moins d'annexer Nerval à une traduction particulière que de penser ce que signifie le fait de rêver autour du mot « Kabbale » dans une perspective poétique.

Mots-clés : Kabbale, XIXe siècle, Gérard de Nerval, langage, mysticisme.

Abstract

In the XIXth century, during the romantic period, a vivid curiosity for Kabbalah reappears in the French society. Through his readings as well as through his companions, Gérard de Nerval is affected by this mystical renewal of interest. We will ask ourself how he and *Aurélia*'s narrator were specifically influenced by this tendency. In accordance with his own sensitivity and preoccupations, Nerval brings a very singular perspective on the Kabbalah. For him, this old literary and esoteric tradition is a way to treat his fears, ambitions and dreams. Indeed, kabbalistic images and representations are everywhere in *Aurélia*'s story. All in all, as we have no intention to draw Nerval into a tradition he does not belong to, we will wonder what dreaming of Kabbalah can mean. Since language is the main bond between Kabbalah and *Aurélia*, our work will be focused on questions of poetics.

Keywords : Kabbalah, poetry, representations, mysticism.

Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Table des matières.....	iii
Remerciements.....	vi
Introduction.....	1
I- La Kabbale fait l'objet d'une redécouverte au XIXe siècle, dans les milieux artistique et mystique.....	6
A) L'influence de la tradition kabbalistique juive à l'époque romantique porte sur des questions religieuse et littéraire.	6
1) L'époque romantique se caractérise par un rapport à Dieu changeant que conforte la Kabbale.	6
2) Le point de rencontre entre la Kabbale et la pensée romantique s'enracine particulièrement d'un point de vue littéraire.....	10
B) Nerval se range aux côtés de ses contemporains, se nourrissant essentiellement de Kabbale chrétienne.....	12
1) L'attrait de Nerval pour la Kabbale se traduit par la rencontre d'œuvres, majoritairement chrétiennes, s'inspirant de Kabbale juive dans une perspective d'apologétique.....	12
2) L'érudition de Nerval se concentre néanmoins autour du désir d'identifier une origine commune aux différentes traditions.....	15
C) L'influence de la Kabbale sur Nerval est tangible tout en se prêtant à la rêverie.....	17
1) La Kabbale a pu mener Nerval à la lisière de la folie.....	18
2) On constate qu' <i>Aurélia</i> est truffée de références kabbalistiques plus ou moins explicites.	20
II- Le narrateur-personnage d'Aurélia vit sous la loi kabbalistique. Il s'adapte effectivement à ses rigueurs.....	23
A) Les pratiques de lecture et d'écriture du personnage sont conformes à celles la Kabbale.	

1)	Le <i>Zohar</i> requiert un lecteur savant que l'on pourrait qualifier d'épistémophile.	23
2)	Le narrateur partage le rapport à l'écriture qui a cours au sein du <i>Zohar</i>	26
B)	Le narrateur personnage est prédisposé à l'étude de la Kabbale dont la lecture nourrit les tendances.	29
1)	Le fait de renouer avec le <i>Zohar</i> se comprend en termes de sensibilité humaine. ...	29
2)	L'étude de la Kabbale implique une capacité à raisonner et un goût pour l'abstraction mystique, deux tendances que l'on retrouve chez le narrateur d' <i>Aurélia</i>	32
C)	Le narrateur déploie une vision kabbalistique du monde et de sa création.	34
1)	Un monde placé sous le signe de la faute est dépeint par le narrateur d' <i>Aurélia</i>	34
2)	Le narrateur semble moins convoquer quelques références kabbalistiques destinées à planter un décor mystique qu'à s'en emparer.	35
3)	Le narrateur-personnage d' <i>Aurélia</i> s'imprègne du récit de Création.	37
III-	<i>Aurélia</i> est une œuvre qui s'apparente à un texte kabbalistique.	41
A)	<i>Aurélia</i> et le <i>Zohar</i> recèlent des possibilités interprétatives.	41
1)	<i>Aurélia</i> et le <i>Zohar</i> sont des œuvres dont l'appréhension pose problème conformément à une volonté avérée de brouillage.	41
2)	La polysémie rassemble le <i>Zohar</i> et <i>Aurélia</i>	43
B)	L'oiseau confère une trame kabbalistique à l'œuvre de Nerval.	46
1)	L'oiseau, figure kabbalistique salvatrice assure la cohérence narrative d' <i>Aurélia</i> ...	46
2)	Il s'agit donc pour le narrateur de décrypter le mouvement de l'« oiseau signe » dont traite le <i>Zohar</i>	48
3)	L'oiseau porte les caractéristiques que lui prête le <i>Zohar</i> : « [...] oiseau messenger, oiseau dans le nid caché où le messie attend son heure ».	50
4)	L'oiseau, élément de cohérence narrative, ré-émerge à la fin d' <i>Aurélia</i> , accomplissant la promesse kabbalistique qu'il formule tout au long du récit.	52
C)	<i>Aurélia</i> porte une dimension à la fois kabbalistique et hétérodoxe.	55
1)	Le narrateur présente un caractère impie, situant l'œuvre dans un état de contradiction religieuse, fût-elle dotée d'une résonance kabbalistique.	55
2)	La réconciliation à l'œuvre s'opère auprès de l'être féminin aimé.	58
3)	<i>Aurélia</i> constitue l'idéal kabbalistique du narrateur.	61
	Conclusion	65

Bibliographie..... 67

Remerciements

Merci infiniment

À

Mes parents, discrets architectes de ma pensée, pour leur soutien inconditionnel et leurs conseils avisés,

Hanna Bechiche, Zeïna Tmart et Viet Anh Ha, dont l'amitié, le secours furent et demeurent salutaires,

Monsieur Michel Pierssens, dont l'expérience, la confiance témoignée et l'aide apportée constituent le fondement de ce travail.

Introduction

Dès sa parution en 1855, *Aurélia* de Nerval pose des difficultés de lecture. Cela est autant lié à l'état d'inachèvement de l'œuvre qu'aux difficultés d'interprétation qu'elle présente. Bien que le texte d'*Aurélia* soit recouvert de lectures mystique, clinique, surréaliste et érudite, il ne cesse de soulever des interrogations depuis sa publication. En 1881, dans la *Revue politique et littéraire*, le journaliste Louis Ulbach témoigne : « Je me souviens du manuscrit bizarre qui me fut remis par Gérard de Nerval pour la *Revue de Paris* : des bouts de papier de toute dimension, de toute provenance, entremêlés de figures cabalistiques [...]»¹. »

Le premier aspect de l'œuvre annonce d'emblée le désordre ésotérique de son contenu. Or, cette apparence n'est pas sans résonance textuelle : des références plus ou moins explicites à la Kabbale ponctuent l'œuvre, accentuant les difficultés de lecture pressenties. Il convient de rappeler l'attrait qu'exerçaient les mouvements occultistes et théosophiques sur la société de l'époque, attrait dont les travaux d'Auguste Viatte ont largement traité². Si l'adjectif « cabalistique » est souvent employé comme innocent synonyme d'« étrange » – c'est probablement là l'usage qu'en a fait le journaliste Ulbach - le terme de Kabbale ou Cabale revêt un sens singulier et complexe. Issu de l'hébreu *qabbalah*, la Kabbale renvoie aux courants ésotériques du judaïsme conformément à une des traductions qu'on associe à ce terme, celle de

¹ Gérard de Nerval, *Aurélia*, Paris, Gallimard, 2005 [1855], Notices et notes p. 266.

² Cf. Auguste Viatte, *Les sources occultes du romantisme. Illuminisme et théosophie, 1770-1820*. I, *Le Prérromantisme*. II, *La Génération de l'Empire*, Paris, Honoré Champion, 1979.

« tradition ». Gershom Scholem, qui livra un travail intellectuel inédit et monumental autour de la Kabbale, écrit que ce terme désigne plus précisément:

les doctrines ésotériques et la mystique du judaïsme, notamment sous les formes qu'elle revêt à partir du XII^e siècle. Au sens large, il correspond à tous les mouvements ésotériques qui, apparus au sein du judaïsme à partir de la fin du second Temple, sont devenus des facteurs déterminants de l'histoire juive².

Scholem indique que la Kabbale ne désigne pas un corpus de textes défini en ce qu'elle renvoie à une vaste tradition peuplée d'œuvres innombrables. Pour pouvoir aborder la Kabbale en dépit de cette multitude, nous ferons essentiellement référence au *Zohar* dans le cadre de ce travail car il constitue la pièce maîtresse de la Kabbale. Le *Tanya*, guide érudit écrit au XVIII^e siècle et qui constitue l'œuvre canonique et accessible en matière de Kabbale, parle du *Zohar* comme de l'« Œuvre kabbalistique de base par excellence³. » Considéré comme la source des traditions ésotériques, le *Zohar* était perçu comme tel jusqu'aux recherches historiques de Gershom Scholem. Cette idée prévaut donc jusqu'au XXI^e siècle, faisant du *Zohar* un réservoir privilégié de motifs ésotériques dont la portée semblait universelle. À ce titre, l'ouvrage fut parcouru par Nerval, comme l'a établi Jean Richer dans *Nerval et les doctrines ésotériques*⁴. Il sera donc particulièrement question du *Zohar* au sein de ce travail; toutefois, conformément au second sens, celui de « réception » également attribué à l'étymologie de *qabbalah*, il sera également question de « Kabbale », soit ce qui désigne avant tout une herméneutique ésotérique.

³ Rabbi Zalman de Liadi, « Likoutei Amarime Tanya », Chaar Hayihoude vechaemounah, Edition 5260, Paris, Merkos L'Inyonei Chinuch Kehot, 2007, p. 287.

⁴ Jean Richer, *Nerval et les doctrines ésotériques*, Neuchâtel, Edition Griffon d'or, 1947, p. XI.

Il convient de mentionner qu'il ne s'agira pas dans ce travail d'appréhender le contenu même de la Kabbale qui demeure inabordable autant pour nous que pour Nerval. La lecture en est effectivement une pratique réservée à quelques initiés particulièrement érudits en matière de judaïsme. Nerval n'étant pas même hébraïsant, son rapport à la Kabbale ne saurait être que celui d'un homme touché par des lectures dont il saisira un sens esthétique voire existentiel. En somme, loin de nous l'idée d'annexer *Aurélia* à toute doctrine kabbalistique -en considérant même que cela soit possible- et de faire de Nerval un kabbaliste. « Etude de l'âme humaine » pour reprendre les mots de Nerval, *Aurélia* se situe effectivement au carrefour de nombreuses disciplines, la Kabbale n'en étant qu'une parmi d'autres. Il sera donc plutôt question d'aller à la rencontre de l'imaginaire nervalien au sein duquel nous pourrions identifier quelques motifs kabbalistiques qui en densifient la substance.

Il s'agira de voir comment et dans quelle mesure le poète exhume et emploie le caractère poétique de la Kabbale comme en témoigne visuellement son portrait extrait de *L'Âge du Romantisme* que l'on retrouve dans *l'Album Gérard de Nerval*⁵. Auprès de la photo figure la célèbre inscription manuscrite « Je suis l'autre » accompagnée d'une étoile de David⁶. Au cœur de l'étoile est tracé un point, ce qui constitue un célèbre symbole kabbalistique. Scholem⁷ expose la vaste symbolique que porte ce signe : il enseigne que les kabbalistes firent de l'étoile de David une représentation des dix *sephirot*, soit de l'arbre cosmique, schématisé par un ensemble de points liés qui résument les attributs de Dieu et l'organisation des mondes. Ce symbole tracé par la main de Nerval renvoie à la curiosité de l'auteur en matière d'ésotérisme et notamment de

⁵ Éric Buffetaud et Claude Pichois, *Album Gérard de Nerval: iconographie*, Paris, Gallimard, 1993, p. 230.

⁶ Cf. Appendice p. 80.

⁷ Gershom Scholem, *La Kabbale*, *op. cit.*, p. 213.

Kabbale. Conforme à cet intérêt, l'étoile se fait discrète, s'insérant délicatement dans la composition du portrait. C'est en ce sens-là que nous parlerons de « charme » kabbalistique. Agréments discrets et complémentaires, les références kabbalistiques dotent l'œuvre d'un charme singulier qui contribue à sa beauté. À l'image de ce symbole, il s'agira de mesurer l'influence de la Kabbale au sein de l'imaginaire nervalien. Pour cela, nous développerons une réflexion en trois temps.

Tout d'abord, nous verrons que la tradition romantique, avide de sciences occultes et d'ésotérisme, renoue notamment avec la littérature kabbalistique. La poétique contrastée de la Kabbale ainsi que le rapport au langage qui s'y déploie coïncident avec l'expression et la sacralisation du langage que formule la poésie de l'époque. Nerval, en contemporain de cette tendance, se montre particulièrement féru d'ésotérisme et de mysticisme. Il s'instruit donc en la matière, nourrissant la croyance qu'il touche à une tradition moins religieuse qu'existentielle et unificatrice. Ces éléments historiques permettent de comprendre pourquoi *Aurélia* est ponctuée de références kabbalistiques -fussent-elles furtives et peu explicites- contribuant au caractère d'étrangeté de l'œuvre.

Puis, l'intérêt de Nerval s'illustre au travers du narrateur-personnage qui semble particulièrement disposé à la lecture de la Kabbale en termes de tempérament et d'attitude. Sensible et rationnel, il appréhende notamment le Zohar comme un ouvrage littéraire propre à la contemplation sans cesser de raisonner sur ses enseignements. Ce balancement entre deux approches, l'une mystique et l'autre raisonnée, fait appréhender au narrateur sa vie et ses expériences sous un jour kabbalistique. Cela s'assortit d'une vision du monde singulière : placé sous le signe de la faute et de la destruction, le monde nécessite d'être rectifié et le narrateur

s'attelle à une telle tâche. Le narrateur-personnage d'*Aurélia* déploie donc une vision du monde que nous qualifierons de kabbalistique, dans ce sens particulier.

Enfin, il s'agira de montrer qu'*Aurélia* et la Kabbale partagent une vaste dimension poétique du fait de la polysémie qui s'y épanouit. *Aurélia* présente également une trame narrative tracée par la figure kabbalistique de l'oiseau, suggérant l'intimité de l'œuvre avec la Kabbale, notamment le *Zohar*. Il conviendra néanmoins de mettre l'accent sur la dimension éminemment hétérodoxe de l'œuvre de Nerval au sein de laquelle la Kabbale constitue une toile de fond dont les motifs, sans être ni restitués ni observés, sont contemplés et admirés sous un jour intime et poétique.

I- La Kabbale fait l'objet d'une redécouverte au XIXe siècle, dans les milieux artistique et mystique.

A) L'influence de la tradition kabbalistique juive à l'époque romantique porte sur des questions religieuses et littéraires.

1) L'époque romantique se caractérise par un rapport à Dieu changeant qui conforte la Kabbale.

Une renaissance illuministe, occulte et mystique a lieu vers la fin du XVIIIe siècle et irrigue le courant artistique romantique, comme l'a montré Auguste Viatte dans *Les sources occultes du romantisme*⁸. Cette floraison se retrouve au XIXe siècle qui voit éclore de nombreuses sociétés et salons préoccupés de mysticisme et d'expériences occultes. La frontière entre les différentes expériences et disciplines d'occultisme est alors poreuse. Pratiques alchimiste, spiritiste et mystique se confondent, la distinction de ces différents termes étant elle-même délicate du fait de leur entremêlement. *Le Nouveau Petit Robert*⁹ enseigne que l'occultisme désigne la croyance en l'existence de réalités suprasensibles auxquels le mysticisme confère une coloration intime et religieuse : « Ensemble des croyances et des pratiques se donnant pour objet une union intime de l'homme et du principe de l'être (divinité)¹⁰. » L'illuminisme quant à lui ne renvoie qu'aux doctrines spécifiques de certains

⁸ Auguste Viatte, *Les sources occultes du romantisme. Illuminisme et théosophie, 1770-1820*. I, *Le Prémantisme*. II, *La génération de l'Empire*, Paris, Honoré Champion, 1979.

⁹ Paul Robert, *Le nouveau petit Robert*, édition remaniée sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, Paris, Dictionnaires le Robert, 1993, p. 1125.

¹⁰ *Ibid.*, p. 1465.

mystiques. Nous nous intéresserons particulièrement au mysticisme, qui chapeaute les notions évoquées, et dont le regain étonne à une époque connue pour penser le monde comme ayant été déserté par Dieu. À titre d'exemple, Musset écrit dans *Rolla, Poésies nouvelles* :

Je ne crois pas, ô Christ ! à ta parole sainte:
Je suis venu trop tard dans un monde trop vieux.
D'un siècle sans espoir naît un siècle sans crainte ;
Les comètes du nôtre ont dépeuplé les cieux¹¹.

Musset exprime là un sentiment de désœuvrement qui renvoie à l'absence de crainte religieuse. A cela s'associe un « siècle sans espoir », soit une situation sociale et politique connue pour avoir été particulièrement décourageante. Face à cette attitude de rejet, l'expression d'un intérêt pour les choses mystiques est propre à susciter la surprise. É. Dermenghem dans la *Revue d'histoire de l'Église de France* dissout cette contradiction apparente entre l'émergence du mysticisme -conçue comme rapport à Dieu- et la tendance à la déchristianisation formulée par Musset. Dermenghem explique que le rapport à Dieu dans une acception intime émerge, se substituant à l'approche strictement religieuse, dogmatique et cultuelle qui dominait jusqu'alors la société :

La critique rationaliste des Encyclopédistes avait bien pu ébranler en beaucoup d'esprits les dogmes du christianisme, elle n'avait pas supprimé au fond du cœur des hommes l'éternel besoin religieux. Rien ne le prouve mieux que la floraison d'illuminisme à la fin de ce XVIIIe siècle sceptique¹².

¹¹ Alfred de Musset, *Poésies nouvelles, 1836-1852: suivies des Poésies complémentaires et des Poésies posthumes*, Paris, Éditions Garnier frères, 1965.

¹² Émile Dermenghem, Auguste Viatte, « Revue d'histoire de l'Église de France », *Les sources occultes du romantisme, illuminisme. Théosophie (1770-1820) - Un ami de Ballanche : Claude-Julien Bredin (1776-1854). Correspondance philosophique et littéraire avec Ballanche*. In: *Revue d'histoire de l'Église de France*, tome 15, n°67, 1929, p. 223-225.

Ainsi, comme l'écrit Musset, il ne s'agit plus de croire en une « parole sainte » mais de se l'approprier conformément à un besoin niché « au fond du cœur des hommes » qui demeure. Ce besoin nourrit l'illuminisme et de façon plus générale, le mysticisme. Dans un tel contexte, l'étude de la Kabbale émerge assez naturellement dans la mesure où cette tradition mystique et littéraire favorise précisément un rapport intime au texte religieux. Marc-Alain Ouaknine dans *Concerto pour quatre consonnes sans voyelles*, traitant du développement de toute religion, explicite cette particularité de la Kabbale : « C'est à partir d'une telle situation (d'essoufflement religieux) qu'apparaissent un ensemble de commentaires qui ne considèrent plus le récit comme racontant le passé mais s'adressant aux lecteurs présents et à venir. Ainsi naît la Cabale¹³. »

En d'autres termes, la Kabbale constitue une herméneutique qui permet d'appréhender les textes religieux sous un jour moins historique qu'intime, d'où l'intérêt qu'elle a pu susciter à une époque friande de renouveau. La Kabbale se fonde effectivement moins sur l'observation scrupuleuse de préceptes dictés par un récit que sur la confrontation du texte avec l'œil neuf d'un individu. Sous cet aspect, la Kabbale s'envisage comme une attitude d'ordre littéraire encourageant l'audace et la curiosité du lecteur. Le poème *Suite*, issu des *Contemplations*, illustre ce nouveau rapport à Dieu, établi sur fond d'héritage religieux. Hugo écrit : « Car le mot c'est le Verbe et le Verbe c'est Dieu¹⁴ », s'autorisant ainsi à définir Dieu selon ses propres termes. Hugo représente alors la conception de Dieu qui émerge dans le cadre du développement

¹³ Marc-Alain Ouaknine, *Concerto pour quatre consonnes sans voyelles*, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2003, p. 21.

¹⁴ Victor Hugo, *Œuvres poétiques: II*, Paris, Gallimard, 1967.

du mysticisme : il s'agit de se rapporter singulièrement à Dieu sans renoncer pour autant au récit religieux. En assimilant Dieu au langage, Hugo reprend effectivement une idée fondamentalement biblique qui relève des premiers versets de la Genèse. La création du monde y est décrite comme un processus qui résulte de la parole divine. Au-travers d'elle se crée le monde et, par elle, Dieu signale sa présence. La formulation d'Hugo reprend l'idée de l'inextricable lien qui joint Dieu et sa parole mais aboutit à définir Dieu. L'entreprise du poète, bien qu'elle convoque une idée génésiaque, présente un caractère autant ambitieux que novateur que nous qualifierons de « kabbalistique ». Cette tradition autorise et encourage effectivement la relecture contemporaine du texte millénaire, attitude qu'Hugo pousse à son paroxysme en en tirant sa propre définition de Dieu.

Ainsi, l'essor du mysticisme à l'époque romantique trouve une confirmation littéraire auprès de l'herméneutique qu'est la Kabbale. On conçoit dès lors aisément que la littérature romantique puisse en être imprégnée, la Kabbale favorisant la tendance de l'époque. À cela s'ajoute la pensée selon laquelle la Kabbale constituerait une science au-delà de ce que serait un enseignement strictement mystique et littéraire. Dans l'introduction des *900 conclusions cabalistiques*, Pic de la Mirandole qualifie la Kabbale d'« origine de toute science¹⁵. » L'importance de Pic de la Mirandole dans la re-découverte de la Kabbale est fondamentale depuis la Renaissance, période durant laquelle il s'illustra, et jusqu'au XIXe siècle. On comprend donc le caractère incontournable que revêtaient les œuvres de Kabbale à une époque d'essor scientifique, d'intérêt occulte et de renforcement mystique.

¹⁵ Jean Pic de la Mirandole, *900 conclusions philosophiques, cabalistiques et théologiques*, Edition établie, traduite du latin, présentée par Bertrand Schefer, Paris, Editions Allia, 1999, p. 9-13.

2) Le point de rencontre entre la Kabbale et la pensée romantique s'enracine particulièrement d'un point de vue littéraire.

Dans son *Savoirs à l'œuvre. Essais d'épistémocritique*, Michel Pierssens écrit :

Le dix-neuvième siècle élabore donc en premier lieu ce que l'on pourrait appeler une poétique ou une sémiotique de l'entropie. La langue et le sens y sont flux, cascade, chute, énergie de dispersion, rayonnement qui s'épuise sans jamais pour autant toucher sa fin. [...] Second régime : tout est ordre, et tout ce qui est, est ordre [...] ¹⁶.

Le déferlement côtoie l'organisation sans pour autant que l'un des deux ne prenne le pas sur l'autre. Ces deux mouvements fondent effectivement une poétique, soit un ensemble harmonieux bien que contrasté. Cette singularité renvoie à la structure et au corps même de la Kabbale, notamment du *Zohar* qui en est le cœur : « Sans les références permanentes à la Torah, qu'il suit pas à pas, et à ses commentaires, sans ses raccordements aux rigueurs du Talmud, il serait onirisme pur ¹⁷. » La rigueur des lois énoncée se déroule sur l'impalpable fond de l'univers du rêve. Cette structure commune crée un effet stylistique de proximité entre les œuvres. A cela s'ajoute la conception commune du langage comme substance sacrée. La sacralisation du langage, telle que l'a formulée Hugo, parcourt la littérature jusqu'à Mallarmé. Or, cela n'est pas sans faire écho au rapport que la tradition juive et ésotérique entretient avec le langage. Scholem rappelle effectivement que chaque lettre, chaque mot, « représente une concentration d'énergie et exprime une plénitude de sens qu'il est absolument impossible de traduire, du moins complètement, en langage humain ¹⁸. » Le caractère divin du langage associe donc la Kabbale à

¹⁶ Michel Pierssens, « Littérature et complexité, le cas Lautréamont », *Savoirs à l'œuvre. Essais d'épistémocritique*, Presses universitaires de Lille, 1990, p. 74.

¹⁷ Éliane Amado Levy Valensi, *Poétique du Zohar*, Paris, Éditions de l'éclat, 1996, p. 29.

¹⁸ Daniel Vidal, « Chaim Wirszubski, Pic de la Mirandole et la cabale », *Archives de sciences sociales des religions*, n° 4, 2008, p. 221-274.

la pensée du langage que l'on note chez de nombreux écrivains romantiques tels qu'Hugo. Cette relation se doit d'être contrebalancée par les appréhensions religieuses de la Kabbale et notamment du *Zohar* qui en font émerger les aspects plus idéologiques que littéraires. Il convient de mentionner que le *Zohar* n'a pas été appréhendé en tant qu'œuvre unificatrice : bien qu'issue du corpus juif, elle a été employée et instrumentalisée par de nombreux auteurs chrétiens, créant ainsi une ligne de partage nette entre deux acceptions religieuses de la Kabbale et, à terme, entre deux Kabbales. La scission est entamée au XVI^e siècle. C'est notamment au travers du travail de Pic de la Mirandole qu'émerge la Kabbale chrétienne, essentiellement caractérisée par la tentative de démontrer l'apologie du christianisme que la Kabbale juive présenterait. Dans *900 conclusions philosophiques, cabalistiques et théologiques*¹⁹, Pic se fait effectivement l'initiateur de la cabale chrétienne : il s'agit de montrer que la mystique juive confirme le dogme trinitaire ainsi que celui de l'Incarnation. Gershom Scholem consacre un chapitre de son œuvre à ce phénomène, citant Pic de la Mirandole: « Aucune science ne peut mieux nous convaincre de la divinité de Jésus-Christ que la magie et la Kabbale²⁰. » Si cette position fut alors rejetée par l'Église, elle trouve davantage d'indulgence au XIX^e siècle grâce à l'œuvre de Drach, juif érudit et converti qui reçut notamment les dignités ecclésiastiques propres à le faire chevalier d'Église. Ce dernier tire également la Kabbale juive du côté chrétien, en soulignant l'ambivalence de la réception chrétienne :

Une contradiction frappante arrête dès les premiers pas celui qui se livre à des études sur la Cabale hébraïque. Des Pères de l'Église, des théologiens et des savants, tant parmi les catholiques que parmi les protestants, parlent de cette science avec honneur, et en retrouvent des traces dans le texte sacré du Nouveau Testament, particulièrement dans

¹⁹ Jean Pic de la Mirandole, *900 conclusions philosophiques, cabalistiques et théologiques*, *opt. cit.*, p. 9-13.

²⁰ Gershom Scholem, *La Kabbale*, *op. cit.*, p. 312

l'Apocalypse, dans les livres apocryphes qui sont recommandés comme une lecture pieuse et utile, dans les plus anciens écrivains ecclésiastiques. D'un autre côté, le seul nom de Cabale inspire, même à des hommes d'esprit et de savoir, nous ne savons quel sentiment d'effroi mêlé d'horreur²¹.

Cela dévoile le rapport conflictuel qu'entretiennent les traditions juive et chrétienne qui se croisent, se mêlent, se distinguent et s'affrontent. Le caractère religieux de la Kabbale prenant le pas sur sa dimension littéraire, cette œuvre fut largement appréhendée en termes idéologiques et notamment chrétiens.

Nerval consulta majoritairement des ouvrages de Kabbale traduits par des ecclésiastiques, suggérant ainsi la prédominance de la Kabbale chrétienne dans sa connaissance en la matière, prédominance conforme à la tendance de l'époque.

B) Nerval se range aux côtés de ses contemporains, se nourrissant essentiellement de Kabbale chrétienne.

1) L'attrait de Nerval pour la Kabbale se traduit par la rencontre d'œuvres, majoritairement chrétiennes, s'inspirant de Kabbale juive dans une perspective d'apologétique.

Comme l'ont établi de nombreuses études, Nerval côtoie des personnalités savantes, imprégnées d'occultisme religieux, tel que l'expose le travail de Viatte :

Mais précisément il connaît le futur Éliphas Lévi, qui garde encore son nom authentique, l'abbé Constant ; il connaît son inséparable Esquiros ; avec eux et cet Alexandre Weill qui se vantera d'avoir initié Victor Hugo, il a fondé, le 29 février 1848, le Club des Augustins ; il connaît leur maître à tous deux, l'excentrique Ganneau dit le Mapah, que

²¹ Paul Louis Bernard Drach, *De l'harmonie entre l'Église et la Synagogue, ou Perpétuité et catholicité de la religion chrétienne*, Paris, P. Mellier, 1841-1844, t. 2, p. xviii.

d'ailleurs il persifle en bon Parisien sensible au ridicule. Nous avons nommé Henri Delaage, martiniste et magnétiseur. Il faudrait mentionner le groupe fouriériste de La Démocratie pacifiste, où se firent, à Paris les premières expériences spiritistes, rechercher où Nerval a pu se procurer l'œuvre inédite de Martines de Pasqually, dont Jean Richer montre qu'il a eu connaissance [...] ²².

Cette accumulation de noms, de disciplines variées, restitue autant l'intérêt véritable de Nerval en matière d'occultisme que sa diversité. Ouvrages, personnes initiées, lieux de sociabilité, les moyens par lesquels Nerval s'instruit sont de toute sorte. Pour ce qui a spécifiquement trait à la Kabbale, il puise donc également à différentes sources. Il aura effectivement autant été informé par son ami et rabbin d'origine juive Alexandre Weill ²³ que par l'ecclésiastique Éliphas Lévi né Alphonse-Louis Constant qui a pu faire pencher ses préoccupations et ses lectures du côté de la tradition chrétienne. Dans *La Cabale, tradition secrète de l'Occident* de Papus figurent des lettres d'Éliphas Lévi qui relèvent clairement de l'apologétique. Il s'agit pour Lévi d'y condenser la Kabbale en dix leçons en soulignant le caractère fondamentalement chrétien. À ces fréquentations s'ajoutent les lectures innombrables de Nerval en la matière, lectures que Jean Richer a énumérées au sein de son vaste travail intitulé *Nerval et les doctrines ésotériques*. Il y est notamment question des traductions latines du *Zohar* que Nerval consulte -notamment celle de Knorr von Rosenroth- confirmant la proximité de Nerval avec la Kabbale chrétienne. La seule transfiguration latine signale d'emblée l'empreinte chrétienne du savoir kabbalistique de Nerval. Richer suggère que cet intérêt de Nerval en matière de Kabbale remonte à l'enfance. Différentes œuvres de Nerval lui-même font mention

²²Auguste Viatte, « Mysticisme et poésie chez Gérard de Nerval » dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol 15 n°1, 1963, p. 79-85.

²³ Jean Guillaume et Claude Pichois, *Nerval. Œuvres complètes*. Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1993, vol. 2. p. 1678.

de cette curiosité mystique qui se déploie donc jusqu'à l'âge adulte. Les *Illuminés* et *Le Voyage en Orient* constituent des ouvrages littéraires qui aident à déterminer ce que le poète connaissait et appréciait en la matière. Des recherches historiques plus approfondies permettent à Richer de saisir l'origine de la connaissance mystique de Nerval. Il mentionne notamment l'importance de *l'œdipus* de Kircher dans la formation kabbalistique de Nerval, oeuvre qui traite effectivement de symbolique et de Kabbale. Selon ces recherches, la branche de la Kabbale qui traite des anges recteurs des planètes et des génies auraient particulièrement retenu l'attention de l'écrivain. Si la consultation du livre de Kircher confirme une fois encore l'initiation chrétienne de Nerval en la matière, il convient de ne pas conclure hâtivement là-dessus comme le suggère Richer :

Par la pente de l'hébraïsme, la cabale a conduit Nerval à l'Herméneutique ou interprétation du sens profond des Écritures et spécialement de la Genèse (...) il s'est fait une théorie de la chute des anges, des races préadamites, de la vie du monde souterrain et du retour à l'état originel²⁴.

Ce passage réaffirme l'importance et la singularité de la Kabbale juive ou hébraïque et suggère également que les sources chrétiennes ne furent pas les seules voies d'accès de Nerval. « La pente de l'hébraïsme », qui demeure mystérieuse, fonde donc une partie du savoir du poète, de laquelle découle une « théorie » qu'il se fait lui-même. En d'autres termes, Nerval s'empare d'un héritage auquel il ne souscrit pas : il le combine plutôt aux autres dimensions de sa culture. Ainsi, l'attrait de Nerval en matière de Kabbale se confirme au vu de son érudition dont la diversité fait apparaître la singularité. Le syncrétisme nervalien s'incarne effectivement par le refus du poète de se soustraire aux querelles idéologiques en restreignant ses fréquentations

²⁴ Jean Richer, *Gérard de Nerval et les doctrines ésotériques*, op. cit., p. XII et XIII.

kabbalistiques. Loin de se fixer à la tendance de l'époque qui valorisait particulièrement la Kabbale chrétienne, Nerval croise les approches qui l'y mènent. Ce brassage de connaissances est conforme à son goût religieux tel qu'il fut décrit par son ami Théophile Gautier: un jour qu'on lui dit qu'il n'avait pas de religion, raconte Gautier, il répondit : « Moi, pas de religion ? – j'en ai dix-sept... au moins !²⁵ » L'intérêt varié en matière de religion est ici dramatisé quoique exprimé avec une légèreté comique. Les propos de Nerval tels qu'ils sont rapportés indiquent moins une curiosité lointaine qu'une affiliation, soit la prise en charge de chacune des religions, la volonté de les vivre et de les observer chacune. Cette attitude fonde la singularité de Nerval par rapport à ses contemporains, singularité qui débouche de façon cohérente sur le refus de prendre part au conflit entre Kabbales chrétienne et juive, en somme, sur son initiation occulte plurielle.

2) L'érudition de Nerval se concentre néanmoins autour du désir d'identifier une origine commune aux différentes traditions.

Cette envie confère un sens aux multiples affiliations religieuses de Nerval, qui sous un aspect foisonnant, s'articulent autour de la croyance en une origine commune, soit en une acception existentielle de la religion. C'est là ce qu'affirme Jean Richer en élucidant la question du syncrétisme nervalien à la lumière des lectures du poète:

Les grands textes des religions : Bible, Koran, Talmud, *Zohar* (dont la traduction latine de Pic de la Mirandole) ont joué un rôle important dans la formation du syncrétisme religieux de Nerval ; il y a puisé le sens de l'unité des traditions et a en particulier confronté les diverses notions concernant la Genèse²⁶.

²⁵ Théophile Gautier, *Constantinople et autres textes sur la Turquie*, présentation et notes de Sarga Moussa, Paris, La boîte à documents, 1990, p. 370, 371.

²⁶ Jean Richer, *Nerval et les doctrines ésotériques*, *op. cit.* p. XI.

Nerval croit à l'existence d'un point de rencontre des différentes traditions religieuses, à un aspect qui les rassemblerait et les assemblerait. Son intérêt religieux s'organise et se singularise autour de cette pensée après l'avoir fondé, prenant une place extrêmement importante dans sa vie comme en témoignent ses amis et plus largement sa biographie : « Nerval, dont le cerveau fut toujours travaillé d'idées mystiques, et qui rêvait une synthèse religieuse réduisant en un seul les cultes de tous les temps qui, selon lui, se trouvent les mêmes [...]»²⁷, rapporte Gautier. C'est là une des causes de son voyage en Orient :

Le Voyage en Orient que Nerval entreprend en 1843 est tout entier porté par une inquiétude religieuse dont Max Milner a bien fait apparaître le triple portée : elle concerne le présent d'un voyageur qui voudrait [...] retrouver les sources vives d'une spiritualité dont l'Occident s'est séparé ; elle implique une mémoire du passé, en tant que le passé pourrait être le dépositaire d'une religiosité fondamentale qui serait à l'origine de tous les cultes et qui permettrait de dépasser leurs antagonismes [...]»²⁸.

Une telle préoccupation prit beaucoup de place dans la vie du poète. Il s'agissait d'interroger l'Orient qui, par opposition à un Occident décadent, détiendrait une spiritualité originelle, soit une spiritualité qui ne se serait pas encore dégradée en les différentes formes et religions étanches qu'il connaît à son époque. Or, il convient de noter que le *Zohar* est alors perçu comme une œuvre originelle, se situant à la source des autres. Bien que le travail de Gershom Scholem invalide cette idée, le *Zohar* a longtemps été considéré comme une des plus anciennes traditions du monde : « Ce fut aussi une déception pour de nombreux savants et intellectuels chrétiens qui s'intéressaient au sujet, sur la foi de la thèse de Pic de la Mirandole

²⁷ Jacques Neefs, *Savoirs en récits II. Balzac, Nerval, Flaubert, Verne, Goncourt*, Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes, 2010, p. 54.

²⁸ Théophile Gautier, *Constantinople et autres textes sur la Turquie*, op. cit. p. 370, 371.

qui tenait la kabbale pour l'une des plus anciennes traditions du monde²⁹. » C'est effectivement une pensée que nourrissait Pic de Mirandole et de nombreux auteurs avant lui et à sa suite. Les *Lettres* d'Éliphas Lévi érigent notamment la Kabbale à ce rang, témoignant de la généralisation d'une telle croyance. Dans la neuvième leçon, il enseigne que tous les rites, juifs, catholiques, égyptiens, hindous, nordiques « représentent un seul et même dogme ». Cette assertion encourage à y chercher l'enseignement originel, premier, initial, primitif sur fond duquel se seraient construites les autres traditions. Cette conception erronée mais répandue du *Zohar* prétend néanmoins affirmer la dimension existentielle du christianisme, sacrant cette religion reine parmi les autres traditions. Or, l'envie nervalienne de voir concorder les différentes traditions se traduit par une interrogation des sources des religions et le rejet de leur sens canonique :

Le désir de retrouver sous la diversité des cultes une origine perdue a une autre conséquence : il conduit Nerval à valoriser, contre les orthodoxies rigides, toutes les formes d'hétérodoxies, qui font apparaître, mieux que les dogmes arrêtés, la plasticité fraternelle des religions entre elles³⁰.

Cet intérêt pour les œuvres qui se situent en dehors du canon religieux le distingue de ses contemporains. Si ses derniers y voyaient au contraire la confirmation du dogme chrétien tel qu'il est canoniquement exprimé, Nerval n'y lit que la parenté universelle des religions sans qu'aucune ne prévale sur les autres.

C) L'influence de la Kabbale sur Nerval est tangible tout en se prêtant à la rêverie.

²⁹ Gershom Scholem, *La Kabbale*, *op. cit.* p. 10.

³⁰ Jacques Neefs, *Savoirs en récits II. Balzac, Nerval, Flaubert, Verne*, *op. cit.* p. 58.

1) La Kabbale a pu mener Nerval à la lisière de la folie.

Le syncrétisme religieux de Nerval auquel la Kabbale confère un sens porte en lui le risque de sombrer dans une forme de folie :

Loin de toute visée apologétique, la religion, dans *Aurélia*, est effectivement envisagée dans sa dimension la plus immédiatement « existentielle » ; et c'est par là aussi qu'elle rejoint finalement la question de la folie, telle que la pose le récit. [...] La religion de Nerval est alors inséparable d'un autre type d'interrogation : que faut-il pour que la foi bascule dans la folie ? [...] Tout le récit vient souligner, en la rendant consciente, cette proximité de la foi et de la folie³¹.

La Kabbale, alors considérée comme tradition mère justifiant les vues syncrétiques de Nerval, porte un tel vertige en elle. Son étude implique un enseignement religieux suffisamment conséquent, un renforcement maximal de la foi pour éviter que le lecteur ne sombre dans la folie. Ainsi la Kabbale interroge-t-elle aussi la question du lien entre foi la folie, la foi étant la voie d'accès à la Kabbale, à ses dangers, mais aussi le moyen de s'en préserver. Dans *La poétique du Zohar*, Valensi traite du péril que constitue notamment la lecture zoharique en faisant référence au « Pardès³² » qui signifie littéralement « le verger ». Ce terme désigne l'évolution spirituelle et intellectuelle de toute personne étudiant la Torah ou la loi juive. Le Pardès se compose effectivement des quatre lettres qui renvoient aux quatre niveaux d'interprétation de la loi, et constitue un lieu mystique atteignable au terme de la progression évoquée. À ce terme est associée l'anecdote mystique à laquelle fait allusion Valensi et que le *Talmud* de Cohen relate en ces termes : « Quatre hommes sont montés jusqu'au Paradis : ben

³¹ *Ibid.*,

³² Éliane Amado Levy Valensi, *Poétique du Zohar*, *op. cit.*, p. 29-31.

Azzai, ben Zoma, acher et r. Akiba [...]. Ben Azzai contempla et mourut ; ben Zoma contempla et devint fou ; Acher coupa les plantes ; r. Akiba se retira en paix. (Khag., 14 b.)³³. » Ce récit se veut dissuasif, mettant en garde quiconque s'attellerait à l'étude de la Kabbale, et notamment du *Zohar*, comme le signale Valensi. La visite du lieu mystique dont il s'agit, métaphore des mystères labyrinthiques de la loi juive, fait effectivement planer, sur qui s'y aventurerait, le risque de la folie. Or Nerval, en cherchant le dogme originel et fédérateur des traditions religieuses, s'emploie à lire la Kabbale. S'il n'étudie pas la loi juive, il appréhende néanmoins, par une démarche personnelle et donc informelle, les enseignements de la Kabbale, notamment au travers de la lecture du *Zohar*. Il n'est donc pas à l'abri de la sentence formulée par l'anecdote et rappelée par Valensi. L'idée d'une malédiction qui ferait suite à une curiosité trop hardie et illégitime est précisément redoutée par le narrateur d'*Aurélia* : « Il me sembla comprendre que ces questions étaient obscures ou dangereuses, même pour les esprits du monde que je percevais alors... Peut-être aussi un pouvoir supérieur m'interdisait-il ces recherches³⁴. » Ce chapitre fait suite à la discussion avec l'oncle et la dissertation autour des chiffres, soit à une aspiration d'ordre mystique. Une telle inquiétude trouve un écho dans la vie de l'auteur : on peut alors se laisser aller à rêver à l'influence que la Kabbale eut véritablement sur l'auteur, qualifié de fou à la fin de sa vie, notamment par ses amis Janin et Dumas. Si Nerval, blessé, s'insurgea contre de tels qualificatifs, il admit avoir subi une forme de théomanie auprès de son ami Victor de Loubens : « Nerval, lorsqu'il s'adresse à Loubens, choisit donc de lui faire connaître des poésies

³³ Albert Cohen, *Le Talmud: exposé synthétique du Talmud et de l'enseignement des rabbins sur l'éthique, la religion, les coutumes et la jurisprudence*, Paris, Payot et Rivages, 1986, p. 71.

³⁴ Gérard de Nerval, *Aurélia op. cit.*, p. 136.

qu'il a écrites dans cet état étrange qualifié par lui de supernaturaliste, mais qu'à l'époque même il n'hésitait pas à attribuer à quelque théomanie³⁵. » Lorsqu'il s'agit de se défaire publiquement de l'état de folie que Dumas et Janin lui accolèrent, Nerval invoque un état d'exaltation d'ordre littéraire : « Nerval fait pivoter la fragilité folie vers la revendication légitime de l'imaginaire dans la création. [...] Il accentue l'image de l'écrivain et atténue celle du fou auprès d'amis dont le soutien affectif lui est indispensable [...]»³⁶. » Nerval caractérise donc les crises qui lui valurent d'être interné, tantôt de crises mystiques dans l'intimité bienveillante, tantôt de frénésie littéraire auprès d'un public sévère. Ces deux positions sont compatibles avec l'influence qu'exerce potentiellement le *Zohar* sur l'auteur, étant autant un ouvrage mystique que poétique. À l'image de Ben zoma, on peut donc imaginer que Nerval « contempla et devint fou ». Précisément contemplatives, ses vues sur la Kabbale se limitent à une curiosité existentielle mais cela ne l'aurait sûrement pas préservé de sombrer dans la folie qui habite de tels textes.

À l'influence livresque et érudite de la Kabbale sur Nerval s'ajouterait alors celle, enchanteresse, de ses dangers.

2) On constate qu'*Aurélia* est truffée de références kabbalistiques plus ou moins explicites.

L'influence de la Kabbale sur Nerval trouve un relais que l'on peut cette fois constater dans le fait que son œuvre témoigne d'une véritable empreinte kabbalistique. Des mentions

³⁵ Jean-Louis Steinmetz, « Remarques comparatives sur quatre sonnets de Nerval (manuscrit Loubens) », *Revue belge de philologie et d'histoire*, tome 72, fasc. 3, 1994, Langues et littératures modernes, p. 617-630.

³⁶ Jean Broustra, « L'information psychiatrique », *Gérard Labrunie, Noir Val, Narval ou Nerval ?* v. 86, n° 8, 2010, p. 725-732.

claires de la « cabale » y figurent : il est notamment question des eloims qui « avaient emporté les secrets de la divine cabale qui lie les mondes³⁷ », mais aussi de la réunion de « quelques livres de cabale³⁸ » ainsi que du « *macrocosme*, ou grand monde, [qui] a été construit par art cabalistique³⁹ ». Les références textuelles et précises à la Kabbale, toujours très elliptiques, parcourent donc l'ensemble de l'œuvre. À cela s'ajoutent des allusions plus discrètes dont la saisie implique une certaine érudition. Ainsi, lorsque le narrateur discute avec son oncle, celui-ci traite du « nombre typique de chaque famille humaine⁴⁰ », ce qui demeure obscur pour le narrateur. Dans *Nerval et les doctrines ésotériques*, Jean Richer indique au sujet de ce passage qu'« il s'agit évidemment d'une allusion aux groupes humains élémentaires comportant les sept grands types planétaires, en même temps qu'aux générations des Eloims préadamites⁴¹. » Si cette référence paraît flagrante à Richer, certaines pensées du narrateur demeurent de l'ordre de l'intuition pour lui-même. Or, la Kabbale assoit ce qui relève précisément de l'intuition, considérée comme moyen d'accéder à la connaissance. C'est là ce qu'indique Scholem : « La connaissance d'une vie cachée au sein de la déité relève d'une intuition mystique [...]⁴². » Selon lui, le *Zohar* appelle cette intuition « vision fugitive. » En d'autres termes, la perception intuitive constitue le moyen d'appréhender les notions mystiques telles que celle mentionnée dans ce

³⁷ Nerval, Aurélia, *op. cit.* p. 144.

³⁸ *Ibid.* p. 158.

³⁹ *Ibid.* p. 188.

⁴⁰ *Ibid.* p. 135.

⁴¹ Jean Richer, *Nerval et les doctrines ésotériques*, *op. cit.*, p. 28.

⁴² Gershom Scholem, *La Kabbale*, *op. cit.* p. 201.

passage. Cela n'est pas sans faire écho aux songes du narrateur par lesquels il lui semble s'informer des mystères du monde :

Ici a commencé pour moi ce que j'appellerai l'épanchement du songe dans la réelle. [...] Cette idée m'est revenue bien des fois que dans certains moments graves de la vie, tel Esprit du monde extérieur s'incarnait tout à coup en la forme d'une personne ordinaire, et agissait ou tentait d'agir sur nous, sans que cette personne en eût la connaissance ou en gardât le souvenir⁴³.

Le narrateur exprime là une « idée » persistante qui lui traverse l'esprit et dont la connotation mystique est évidente. Cette intuition, comme le récit qui suit, se place sous le signe de « l'épanchement du songe dans la vie réelle ». En d'autres termes, la réalité et le songe ou l'illusion se mêlent et se croisent, générant un ensemble d'images fuyantes et disparates. Ce rapport au monde qui embrasse l'intuition mystique rend le narrateur réceptif aux paroles venues de l'au-delà. C'est donc l'ensemble du récit qui se trouve placé sous l'égide de la Kabbale. En somme, la fréquentation de textes kabbalistiques se conçoit à partir de la situation religieuse et sociale du XIXe siècle puisque cette mystique favorise la redécouverte des textes religieux. Si la Kabbale chrétienne trouve particulièrement des succès au détriment de la Kabbale juive, Nerval dépasse ces querelles idéologiques, cherchant dans ses lectures la preuve de la fraternité des traditions qu'il rencontre. Le récit d'*Aurélia* témoigne de cette curiosité singulière en matière de Kabbale.

⁴³ Nerval, *Aurélia*, *op. cit.* p. 128.

II- Le narrateur-personnage d'Aurélia vit sous la loi kabbalistique. Il s'adapte effectivement à ses rigueurs.

A) Les pratiques de lecture et d'écriture du personnage sont conformes à celles la Kabbale.

1) Le *Zohar* requiert un lecteur savant que l'on pourrait qualifier d'épistémophile.

La tendance épistémophile renvoie étymologiquement à l'amour de l'érudition, supposant une pratique infinie de la lecture. Le contenu d'une œuvre en appelle effectivement une autre si bien que le savoir ne cesse de s'approfondir. Le narrateur-personnage, en accumulant de nombreux ouvrages qu'il consulte fébrilement, paraît présenter un tel penchant. Le passage à l'asile dans *Aurélia* illustre cette préoccupation savante:

Mes livres, amas bizarre de la science de tous les temps, histoire, voyages, religions, cabale, astrologie à réjouir les ombres de Pic de la Mirandole, du sage Meursius et de Nicolas de Cusa, — la tour de Babel en deux cents volumes, — on m'avait laissé tout cela !⁴⁴

Le qualificatif de « bizarre » restitue la diversité des ouvrages qu'on ne saurait ordonner. Les disciplines intellectuelles, les âges se mêlent, témoignant de la vaste médiatisation que comprend la connaissance du personnage. En cela, il se montre capable d'appréhender une lecture telle que celle du *Zohar*. Pétri de références innombrables à d'autres textes tels que les

⁴⁴ Nerval, *Aurélia*, *op. cit.* p. 182.

Psaumes, le *Talmud* - dont la lecture est estimée à sept années - le *Zohar* présuppose un lecteur résolument curieux, soit un lecteur capable de faire face à sa composition étendue. Les premières pages du *Zohar*, les préliminaires, se forment de développements qui s'organisent autour des premiers versets de la Genèse, et illustrent les potentialités de déploiements que contient le texte:

Au commencement, Elohim créa » (Gen. 1 :1). Tel est le tout premier commandement. Ce commandement porte un nom : « Crainte de YHVH » qui est appelée « Commencement » ainsi qu'il est écrit : « La crainte de YHVH est le commencement de la Sagesse » (Ps. 101/ 110 :10) et « La crainte de YHVH est le commencement de la connaissance » (Prov. 1 : 7). Comme le mot crainte est appelé commencement, elle constitue la porte qui donne accès à la confiance. [...] ⁴⁵.

Ce passage du *Zohar* se construit autour d'une partie d'un verset de la Genèse interprété à partir des *Psaumes* et des *Proverbes*. Les textes qui se nichent au sein d'un verset aussi court témoignent des liens qui attachent le corpus judaïque, soit de l'impossibilité d'appréhender une œuvre indépendamment d'autres, plus canoniques. La connaissance dont le *Zohar* se fait dépositaire ne se livre que par le prisme d'autres œuvres : elle s'adresse donc à un lecteur savant et conscient de l'insuffisance perpétuelle de sa lecture. La transmission des savoirs qui ne parvient jamais que biaisée est un paradoxe auquel se confronte le narrateur d'*Aurélia* puisque étant un lecteur qui entend retrouver et recomposer « la lettre perdue ou le signe effacé⁴⁶ » que « le temps » n'aura pas encore fait disparaître. Au-delà du caractère inquiétant de cette disparition – qui relève d'un acte manifestement délibéré - intervient la notion de quête. Il s'agit pour le narrateur de s'enquérir du signe manquant comme il convient pour le lecteur du *Zohar* d'effectuer une démarche rétrospective de façon à recomposer l'ensemble du texte et à le lire.

⁴⁵ Le *Zohar*, Traduction, annotation et avant-propos par Charles Mopsik, Paris, Editions Verdier, 1981, p. 29.

⁴⁶ Nerval, *Aurélia*, *op. cit.* p. 158.

Le dédale intertextuel du *Zohar* trouve une sorte d'écho à travers la soif du narrateur. Lecteur friand s'abreuvant à différentes sources, il semble apte à s'atteler à l'étude du *Zohar*, capable de faire face à l'intertextualité conséquente qui se présente à lui, conscient de la nécessité d'approfondir toute lecture, conçue comme fondamentalement incomplète. L'« amas bizarre » d'œuvres qui accompagnent le lecteur renvoie donc à l'envie idyllique de tout connaître dans l'espoir d'accéder au signe originel évoqué. Il s'agit pour cela de croiser les sources du savoir comme l'indique le *Zohar* et comme le fait le narrateur. Pierre Brunel dans *L'imaginaire du secret* fait jaillir l'étendue de cette diversité que le narrateur se limite à suggérer :

Mais l'amas dont il est question dans cet ultime chapitre ne concerne pas seulement les livres du célèbre polygraphe italien Pic de la Mirandole, ou du philosophe hollandais Jean de Meur, dit Meursius (1579-1639), l'auteur d'un commentaire sur Lycophron, le plus contourné des écrivains grecs, ni Nicolas Krebs, dit Nicolas de Cues (1401-1465) [...] ⁴⁷.

En précisant la spécificité de chacun des auteurs convoqués, l'« amas bizarre » se densifie par l'exactitude qui vient lier chaque auteur à sa discipline. Brunel mentionne également l'importance que tient le genre épistolaire : « Le "capharnaüm" comparé plus loin au cabinet de Faust [...] ne contient pas seulement des livres et des grimoires, mais des lettres, au sens épistolaire cette fois du terme ⁴⁸. » Le narrateur traite effectivement de ses « notes et correspondances intimes ou publiques, obscures ou illustres, comme les a faites le hasard des rencontres ou des pays lointains que j'ai parcouru ⁴⁹. » Si la connaissance du narrateur s'élabore au travers de lectures infinies faisant de lui un lecteur apte à parcourir le fourmillement du

⁴⁷ Pierre Brunel, *L'imaginaire du secret*, Grenoble, Ellug, 1998, p. 105.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*

Zohar, elle se construit également au-travers du voyage où elle est alors éprouvée, rencontrée, vécue. Le caractère fondamental et dramatique de l'amour de l'érudition du narrateur s'illustre. Le *Zohar* est une œuvre exigeante en termes de lecture mais le narrateur se montre apte à faire face à cette difficulté, s'instruisant par tous les moyens qui lui sont accessibles.

2) Le narrateur partage le rapport à l'écriture qui a cours au sein du *Zohar*.

La narration du *Zohar* se fonde sur le cheminement d'un ensemble de protagonistes. Le narrateur se prête lui aussi au mouvement. La marche, l'errance et la flânerie sont des pratiques communes chez les auteurs de la fin de siècle. Valorisée par de nombreux artistes romantiques, la marche paraît le moyen d'activer la pensée et de nourrir la rêverie. À titre d'exemple, Nietzsche écrit « Être cul de plomb, voilà par excellence le péché contre l'esprit ! Seules les pensées qu'on a en marchant valent quelque chose⁵⁰ », en réponse à Flaubert et à son éloge de l'immobilité dans l'étude. Ce conflit entre deux postures de création hérite de la distinction entre les traditions zoharique et talmudique. Dans l'avant-propos du *Zohar*, Charles Mopsik écrit:

La différence entre l'une et l'autre (structures littéraires du Talmud et du *Zohar*) réside [...] dans le fait que la parole ici (dans le *Zohar*) est surtout échangée en chemin, à l'occasion de voyages. Les compagnons d'étude sont ici des compagnons de route, si bien que la trame des récits suit les méandres et les rencontres des parcours⁵¹.

Les protagonistes du *Zohar* vagabondent donc sur les routes, construisant leur initiation spirituelle au gré de leur chemin. La route que tracent les personnages du *Zohar* se substitue aux espaces d'étude clos, devenant elle-même ce lieu singulier de création et de pensée. Il convient

⁵⁰ Friedrich Nietzsche, *Le crépuscule des idoles: suivi de Le cas Wagner*, Paris, Flammarion, 2017. Pensée 34.

⁵¹ Le *Zohar*, Traduction, annotation et avant-propos par Charles Mopsik, *op. cit.*, p. 14.

de préciser que la paternité du *Zohar* est parfois attribuée à Rabbi Siméon bar Yohai qui est également un des protagonistes : « Écrit à la troisième personne, le *Zohar* présente des discussions entre Siméon bar Yohai, son fils Eléazar et des amis ou des disciples, sur des sujets d'ordre humain ou divin⁵² ». Cette assimilation de l'auteur et du personnage débouche sur le fait que le cheminement vagabond du protagoniste renseigne sur le processus de création du *Zohar*. En d'autres termes, la narration mouvante du *Zohar* trouve ainsi sa raison dans le voyage de son auteur, comme l'indique Charles Mopsik. Or, le narrateur d'*Aurélia* est systématiquement en marche et son mouvement se rattache également à des méditations d'ordre religieux. Sous cet aspect, il semble se prononcer en faveur du processus de création tel qu'il est à l'œuvre au sein du *Zohar* : « Je me promenais dans la campagne préoccupé d'un travail qui se rattachait aux idées religieuses⁵³. » Le narrateur d'*Aurélia* se coule parmi les personnages du *Zohar* en ce que sa pensée religieuse s'associe au mouvement de la marche. Le narrateur illustre également l'importance du voyage au sein du processus créateur littéraire :

J'ai repris mes pérégrinations autour de Paris. Le plus long voyage que j'aie fait a été pour visiter la cathédrale de Reims. Peu à peu je me remis à écrire et je composai une de mes meilleures nouvelles. Toutefois je l'écrivis péniblement, presque toujours au crayon, sur des feuilles détachées, suivant le hasard de ma rêverie ou de ma promenade⁵⁴.

Le voyage du narrateur déclenche effectivement l'écriture, soit un mouvement intellectuel qui se trouve d'ailleurs être particulièrement satisfaisant pour lui. La longueur de la nouvelle semble proportionnelle à l'ampleur du voyage, qualifié de « pérégrinations ». Ce terme suggère le caractère hasardeux du voyage qui fait écho aux errances créatrices des protagonistes

⁵² Widoger Geoffrey. *Dictionnaire encyclopédique du Judaïsme*, Éditions Du Cerf, 1996, p. 1227.

⁵³ Gérard de Nerval, *Aurélia*, *op. cit.*, p. 128.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 172.

du *Zohar*. Le narrateur d'*Aurélia* cheminant imite la posture du kabbaliste en ce que sa pensée se construit au fil de la route qui s'avère féconde du point de vue de la création littéraire. L'idée que la marche aléatoire libère la création est traitée par Jean-Pierre Richard dans *Poésie et profondeur*. Ce dernier montre que les pérégrinations tiennent une place majeure dans la progression intellectuelle de Nerval : « Anecdotes, renseignements touristiques, descriptions, réflexions amusantes, la narration rassemble tout cela en un présent qui prétend exprimer l'essence d'une réalité discontinue et passagère⁵⁵. » Ce passage s'applique au *Voyage en Orient* et témoigne de l'importance que Nerval prête aux événements fortuits qu'offre un voyage. Loin de constituer un ensemble de détails, ces fragments retenus permettent de recomposer l'essence d'une réalité éprouvée. La visite touristique, la rencontre banale de petits éléments dérisoires de voyage fondent un savoir fondamental de la réalité. De plus, Richard note que le prologue du *Voyage en Orient* indique que le voyage relève d'une cure : « Il veut opérer en lui un transfert d'être et changer jusqu'aux structures de sa sensibilité⁵⁶. » Façon de saisir une réalité fugace, espoir de se changer soi-même également, le voyage constitue pour Nerval un moment de remaniement de ses représentations. On conçoit dès lors plus aisément le caractère fondamental que revêt la marche au sein du processus d'écriture du narrateur d'*Aurélia*. La marche permet effectivement d'envisager le monde de façon particulière, s'inscrivant dans un processus de création.

Ainsi, disposé à la lecture zoharique, le narrateur partage son rapport avec l'écriture avec les auteurs et protagonistes supposés du *Zohar*.

⁵⁵ Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, Paris, Éditions du Seuil, 1955, p. 16.

⁵⁶ *Ibid.*

B) Le narrateur personnage est prédisposé à l'étude de la Kabbale dont la lecture nourrit les tendances.

1) Le fait de renouer avec le *Zohar* se comprend en termes de sensibilité humaine.

Dans la huitième leçon, Éliphas Lévi écrit que « la science de la Kabbale concilie science et foi en montrant que le dogme universel diversement formulé est l'expression des aspirations de l'esprit humain⁵⁷. » Il s'agit effectivement de convoquer toutes les religions, de façon à en capter la substance. Cette entreprise que soutiendrait la Kabbale renvoie à la conception religieuse que formule le narrateur d'*Aurélia* dans la seconde partie de l'œuvre :

J'avais réuni quelques livres de cabale. Je me plongeais dans cette étude, et j'arrivai à me persuader que tout était dans ce qu'avait accumulé là-dessus l'esprit humain pendant des siècles. La conviction que je m'étais formée du monde extérieur coïncidait trop bien avec mes lectures, pour que je doutasse désormais des révélations du passé. Les dogmes et les rites des diverses religions me paraissaient s'y rapporter de telle sorte que chacune possédait une certaine portion de ses arcanes qui constituaient ses moyens d'expansion et de défense⁵⁸.

Nerval appréhende les religions comme un ensemble cohérent, chacune d'elle détenant la partie d'une vérité universelle. Cette certitude qu'exprime le narrateur d'*Aurélia* résulte de la consultation d'œuvres kabbalistiques, conformément au rôle que Lévi accorde à la Kabbale. En revanche, le narrateur d'*Aurélia* ne mentionne pas le caractère scientifique de la Kabbale, puisqu'il parvient à se « persuader » de ses enseignements. La persuasion, par opposition à la conviction, n'est pas une démarche raisonnée en ce qu'elle se fonde sur un ensemble d'émotions

⁵⁷ Papus, *La cabale : tradition secrète de l'occident*, Paris, Editions Dangles, 1971, leçon 8.

⁵⁸ Gérard de Nerval, *Aurélia*, *op. cit.*, p. 158.

favorables. Par le biais d'une telle approche, le narrateur prend ses distances par rapport à la large acception que l'on avait de la Kabbale à une époque d'essor scientifique. Conformément à ces préoccupations, on tirait alors la Kabbale du côté des sciences occultes, voire même de l'arithmétique, comme le fait allègrement Lévi. Science de la foi, la Kabbale démontrerait l'universalité du dogme religieux, formulée différemment, en rassemblant les peuples autour de ce seul et unique dogme.

L'existence de la preuve d'une telle idée demeure pourtant surprenante en ce que science et foi sont souvent considérées comme deux notions antagonistes. Gershom Scholem définissant la Kabbale entreprend de dégager cette mystique du caractère scientifique qu'on lui prête :

La Kabbale relève de la mystique dans la mesure où elle recherche une perception de Dieu et de la création dont les éléments intrinsèques ne relèvent pas du champ intellectuel [...]. Pour l'essentiel ces éléments sont atteints par la contemplation ou l'illumination [...] ⁵⁹.

Il semble donc qu'il faille délaïsser son esprit critique pour comprendre la Kabbale. Scholem confirme cela en écrivant plus loin : « Quoi qu'il en soit, la kabbale constitue une démarche très éloignée de l'approche rationnelle et intellectuelle du religieux⁶⁰. » La Kabbale se caractérise donc par des éléments irrationnels, tranchant avec la rigueur théologique et légale de la religion. Si le narrateur d'*Aurélia* partage les idées formulées par la Kabbale, tout convaincu qu'il est, c'est donc moins par rationalisme que par séduction ou par persuasion comme il l'écrit lui-même. Valensi traitant du *Zohar* confirme cela en expliquant que l'autorité

⁵⁹ Gershom Scholem, *La Kabbale*, *op. cit.*, p.43.

⁶⁰ *Ibid.*

de la Kabbale est avant tout littéraire : « Le *Zohar* est doté d'une poétique, à savoir d'une écriture singulière qui s'obstine à toucher les âmes prêtes à le recevoir⁶¹. » A travers le *Zohar*, la Kabbale revêt donc un caractère littéraire : l'écriture zoharique et sa qualité poétique touchent les âmes avant de les convaincre. Valensi met ainsi en lumière la dimension proprement belle de la Kabbale. On comprend dès lors les précisions de Scholem précédemment citées : seul un lecteur contemplatif, porté par une démarche littéraire, seul un lecteur qui se laisserait porter au gré d'images surgies serait à même de lire le *Zohar*.

Le caractère littéraire du *Zohar*, mis en exergue par Valensi, évoque la représentation du monde du narrateur d'*Aurélia*. En effet, il ne s'agit précisément pas pour lui de se rapporter rationnellement au monde, soit de démontrer la validité d'un dogme quelconque, mais plutôt de l'approcher sensiblement. Ce dernier envisage effectivement ses aventures dans une attitude réceptive de contemplation émerveillée. Il s'agit pour lui de se laisser bercer par les différentes visions et fragments d'images qui se présentent à lui comme il l'annonce dès les premières lignes : « Je vais essayer, à leur exemple, de transcrire les impressions d'une longue maladie qui s'est passée dans les mystères de mon esprit [...]»⁶². » Si le narrateur est sujet de la phrase, étant à l'initiative d'une tentative de saisie par l'écriture, il évoque un passé révolu lors duquel il était alors sujet d'une maladie qu'il voyait se répandre en lui. Cela témoigne de la posture du narrateur qui se laisse aller à la rencontre de sensations inconnues. En cela, il constitue un être sensible au sens étymologique du terme : du latin *sensibilis*, la sensibilité renvoie à ce qui peut être ressenti, soit aux sens. En somme, le *Zohar* touche les âmes par son écriture singulière et le

⁶¹ Éliane Amado Levy Valensi, *Poétique du Zohar*, op. cit., p. VIII.

⁶² Gérard de Nerval, *Aurélia*, op. cit., p. 123.

narrateur d'*Aurélia* se présente comme pouvant y être tout à fait sensible, comme en témoignent autant ses idées que son tempérament.

2) L'étude de la Kabbale implique une capacité à raisonner et un goût pour l'abstraction mystique, deux tendances que l'on retrouve chez le narrateur d'*Aurélia*.

Le narrateur d'*Aurélia* - s'il se laisse davantage persuader que convaincre - ne renonce aucunement à une forme de rationalité en ce qu'il oscille entre une démarche raisonnable et la tentation du mysticisme absolu. Il s'emploie effectivement à raisonner sur sa « descente aux enfers » tout en cédant à d'abyssales rêveries mystiques qu'il décrit longuement. Ces deux attitudes s'affrontent à l'aube de la seconde partie de l'œuvre :

Dieu appréciera la pureté des intentions sans doute, et quel est le père qui se complairait à voir son fils abdiquer devant lui tout raisonnement et toute fierté ! L'apôtre qui voulait toucher pour croire n'a pas été maudit pour cela ! – Qu'ai-je écrit là ? Ce sont des blasphèmes. L'humilité chrétienne ne peut parler ainsi. De telles pensées sont loin d'attendrir l'âme. Elles ont sur le front les éclairs d'orgueil de la couronne de Satan... Un pacte avec Dieu lui-même ?... ô science ! ô vanité !⁶³

La partie de l'extrait comprise avant le tiret relève du pur mysticisme tel qu'il a été défini par Victor Cousin et qui se caractérise comme l'établissement d'un face à face⁶⁴ avec Dieu. En s'autorisant à éprouver Dieu de la sorte, le narrateur se hisse à hauteur divine, versant dans le mysticisme le plus subversif et donc dans le blasphème, comme il le remarque lui-même. Ce « pacte avec Dieu lui-même » comme l'appelle le narrateur est donc conçu avec horreur comme

⁶³ Gérard de Nerval, *Aurélia*, *op. cit.*, p. 157.

⁶⁴ Victor Cousin, *Cours d'histoire de la philosophie morale Fragments philosophiques*, Bruxelles, Société belge de librairie Hauman et cie, 1841, p. 82.

sacrilège. C'est en réfléchissant son propos et à son propos que le narrateur retrouve une perspective raisonnable qui tranche avec les lignes qui précèdent. La démarche de la relecture associée à la convocation pieuse et inquiète de Satan confirme ce revirement : il s'agit effectivement de porter un jugement sur ce qui a été dit par lui, soit d'enclencher un raisonnement d'ordre intellectuel. Le dédoublement du narrateur en un mystique et un être rationnel et religieux se manifeste par une violente scission témoignant de l'étanchéité des deux attitudes. La question rhétorique « qu'ai-je écrit là ? » restitue effectivement la surprise, presque la découverte que fait le narrateur en se relisant, soit l'étrangeté de son identité précédente. Ce balancement qui s'effectue fait écho à la Kabbale qui nourrit ces deux besoins en étant autant une géométrie de la pensée qu'une forme de mystique.

Le principe kabbalistique de *Gematria* qui constitue une règle d'herméneutique illustre cela. Méthode de transposition des lettres en chiffres, la Gematria présente des possibilités sémantiques absolument illimitées. En cela, elle recouvre les deux penchants évoqués : géométrie de l'esprit, elle intervient comme confirmation du dogme. La première leçon d'Éliphas Lévi définit d'ailleurs la Kabbale comme « l'algèbre de la foi. » Elle donne aux idées la « rigoureuse netteté de nombres », écrit-il, faisant là écho au principe de la Gematria qui intervient comme une assise numérique de la parole. Parallèlement, elle ouvre sur des interprétations abyssales et infinies, parfois même subversives du point de vue du dogme religieux puisque pouvant lui faire démontrer jusqu'à son contraire absolu. Comme l'écrit Éliphas Lévi, la Kabbale s'articule autour de ces deux composantes, l'une mystique, l'autre religieuse et rationnelle. Le principe kabbalistique de la Gematria illustre le conflit que peuvent représenter ces deux perspectives, à la fois religieusement féconde et blasphématoire.

Le narrateur-personnage d'*Aurélia* fait donc une expérience proprement kabbalistique en ce qu'il éprouve les conséquences d'une telle approche.

C) Le narrateur déploie une vision kabbalistique du monde et de sa création.

1) Un monde placé sous le signe de la faute est dépeint par le narrateur d'*Aurélia*.

La faute impardonnable est une thématique qui hante le récit depuis les premières pages. Le narrateur se dit notamment « condamné par celle que j'aimais, coupable d'une faute dont je n'espérais plus le pardon [...]»⁶⁵. » Cette faute qui semble a priori s'inscrire dans une simple situation amoureuse revêt une dimension bien plus grave au fil du récit : à l'aune de la seconde partie, le narrateur convoque l'univers et le drame d'Orphée, inscrivant en appendice « Eurydice ! Eurydice !»⁶⁶ » En cela, le narrateur se fait le tragique héritier d'Orphée, vivant lui aussi l'irréversible perte de la femme aimée dont il porte la responsabilité. De la pensée de la pureté de la défunte découlent des considérations religieuses et théologiques que formule le narrateur, éperdu : « L'arbre de science n'est pas l'arbre de vie. Cependant pouvons-nous rejeter de notre esprit ce que tant de générations intelligentes y ont versé de bon ou de funeste ? L'ignorance ne s'apprend pas»⁶⁷. » Cette assertion génésiaque qui distingue l'arbre de science - ou arbre de la connaissance - et l'arbre de vie fait suite à l'expression d'une vaste incrédulité. La distinction entre les arbres demeure le seul fragment de religiosité qui persiste, en des esprits

⁶⁵ Gérard de Nerval, *Aurélia*, *op. cit.*, p. 124.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 156.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 157.

« nés dans des jours de révolution et d'orage ». Cela trouve un funeste écho auprès de la pensée des kabbalistes de Gérone et dans le *Zohar*. La séparation des deux arbres signe effectivement la faute originelle de l'humanité dont jamais elle ne se repent. Ce péché investit et pénètre le monde depuis lors, comme l'indique clairement Scholem : « L'essence du péché d'Adam fut d'avoir introduit "la séparation entre le haut et le bas" dans ce qui devait être uni, une séparation dont, fondamentalement, chaque péché est une répétition⁶⁸. » En séparant les arbres de vie et de la connaissance mais aussi le fruit de la connaissance de son arbre, Adam brise l'harmonie du monde qui régnait jusqu'alors. Cette faute, qui constitue la cause initiale de tout mal, se destine à l'inlassable répétition. C'est là ce dont témoigne le mythe d'Orphée dont la convocation identifie le mal à celui du narrateur. L'éternel renouvellement du péché originel en diverses versions est le biais par lequel le narrateur envisage l'ordre du monde, notamment la perte de la femme chérie. Cela permet de comprendre la dramatisation des fautes commises par le narrateur et la densité de la culpabilité dont il s'accable.

2) Le narrateur semble moins convoquer quelques références kabbalistiques destinées à planter un décor mystique qu'à s'en emparer.

La notion de « romantisation » employée par Jean-Nicolas Illouz et issue des *Fragments* de Novalis nous permet d'appréhender les mentions de la Kabbale au sein d'*Aurélia*. Dans un article : « Le mille-pattes romantique », J.-N. Illouz note : « Nerval écrivant *Aurélia* reproduit dans son cercle propre les odysées métaphysiques du romantisme, elles-mêmes renouvelées du

⁶⁸ Gershom Scholem, *La Kabbale*, op. cit., p. 213.

voyage de Dante, lui-même rejouant, sur le mode chrétien, le modèle antique de la quête initiatique⁶⁹. »

Les sources de Nerval, admises et reconnues par lui dès la première page d'*Aurélia*, n'auront de cesse de retentir au sein de l'œuvre, se manifestant en filigrane. Leur actualisation renvoie d'une part à la singularité du style de l'écrivain qui s'approprie des textes et d'autre part à leur adaptation à une époque spécifique, telle que la désillusion généralisée qui domine à la fin du XIXe siècle. Jean-Nicolas Illouz lit effectivement dans cette phrase, « j'en avais goûté les ardeurs et les amertumes⁷⁰», l'inclusion de Gérard de Nerval dans la génération des romantiques victimes du « mal du siècle ». La création artistique de l'époque est nourrie d'une telle conception comme en témoigne notamment le personnage de Raphaël de *La peau de chagrin* de Balzac : « Raphaël représente, de même que le René de Chateaubriand, toute une génération de jeunes gens qui sont déracinés politiquement et métaphysiquement dans une société dominée par l'argent⁷¹. » En d'autres termes, le désespoir social de la fin du siècle parcourt la littérature de l'époque au sein de laquelle sont employés les renforts que constituent d'autres œuvres, moyen d'appréhender la situation de l'époque. « *Romantiser* les modèles poétiques du passé », c'est les raviver en leur conférant « une vérité plus haute, actuelle quoique toujours à venir⁷². » Il s'agit de faire parler les sources convoquées conformément aux préoccupations

⁶⁹ Jean-Nicolas Illouz, « Un mille-pattes romantique : *Aurélia* de Gérard de Nerval », *Romantisme*, vol. 161, no. 3, 2013, p. 73-86.

⁷⁰ Gérard de Nerval, *Aurélia*, *op. cit.*, p. 168.

⁷¹ Jung Willi, « « La peau de chagrin » : une théorie romantique du temps », *L'Année balzacienne*, vol. 8, no. 1, 2007, p. 105-115.

⁷² Jean-Nicolas Illouz, « Un mille-pattes romantique : *Aurélia* de Gérard de Nerval », *op. cit.*, p. 73-86.

contemporaines. Il semble que le *Zohar* s'inscrive dans une telle lignée, au sein de laquelle sont puisées des moyens de corriger le monde.

3) Le narrateur-personnage d'*Aurélia* s'imprègne du récit de Création.

Puisque le narrateur conçoit le monde à partir du récit biblique et kabbalistique, puisque l'auteur y cherche une façon de se rapporter à un monde décadent, il s'agit de régler la vie conformément à ses règles. Il s'empare, s'imprègne et se fond donc dans les textes évoqués. Le narrateur se pense notamment investi d'une mission d'ordre supra-kabbalistique témoignant de son implication dans une œuvre dont il se fait personnage :

Une erreur s'était glissée selon moi dans la combinaison générale des nombres, et de là venaient tous les maux de l'humanité [...] Mon rôle me semblait être de rétablir l'harmonie universelle par art cabalistique et de chercher une solution en évoquant les forces occultes des diverses religions⁷³.

Il s'agit là pour le narrateur de faire surgir l'ordre initial de l'univers à partir de manipulations numériques. Cette tentative de rectification « par art cabalistique » évoque le principe précisément kabbalistique de Guematria sur lequel se fonde l'ordre du monde. La Guematria associe chaque élément créé - depuis l'être animé d'une vie palpitante jusqu'à la créature la plus inerte - à une combinaison numérique contenue dans le nom de la chose. Le *Tanya* enseigne qu'un tel agencement du monde renvoie au processus originel de Création. La force créatrice de Dieu « doit subir de nombreuses et considérables contractions jusqu'à ce que ces êtres [...] soient amenés à l'existence. La source de la force vitale est le « souffle de la

⁷³ Gérard de Nerval, *Aurélia*, op. cit., p. 177.

bouche » de l'Éternel qui se revêt des Dix Expressions de la Torah⁷⁴. » Le langage est donc ce qui mène une créature du non-être à l'être. Néanmoins, cette puissance subit un ensemble de modifications afin d'engendrer toute forme de vie. La Guematria, procédé de transpositions des lettres en valeurs numériques, constitue précisément cette manipulation du langage divin qu'il s'agit de réduire : « La valeur numérique indique la diminution progressive de la force vitale [...] », affirme l'auteur du *Tanya*. Chaque chose créée porte donc un nom et chaque nom porte un nombre. À partir de ce principe de correspondance entre lettres et nombres, le monde vient à la vie. Appliquée à l'extrait de Nerval, la Guematria densifie le texte : il s'agit pour le narrateur, en revenant à l'essence des choses créées, de les rectifier puisque de l'erreur numérique découlent « les maux de l'humanité ». L'homophonie entre « maux » et « mot » renvoie à la Guematria, soit à la parenté du nombre -en l'occurrence erroné- et du langage. Puisque les combinaisons numériques des choses ou leur nom règlent leur existence, une erreur en leur sein viendrait bouleverser l'ordre du monde. Il s'agit donc de re-composer l'harmonie numérique du monde « par art cabalistique », comme se propose de le faire le narrateur, soit de re-nommer le monde. Cette entreprise présente un vaste caractère poétique puisqu'elle fait écho au principe même de la poésie dont le langage s'accorde à un rythme mesurable. De plus, la nomination du monde est un acte fondamentalement poétique comme l'illustre le mythe d'Orphée. Au livre X des *Métamorphoses* d'Ovide, on lit :

Une colline s'élevait, et sur cette colline, le sol, mollement aplani, nourrissant une herbe verte et touffue ; mais l'ombre manquait en ces lieux. Sitôt que, se reposant à cette place,

⁷⁴ Chnéour Zalman de Liadi, « Likoutei Amarime Tanya », *Chaar Hayihoude Vehaemounah (La Porte de la compréhension de l'Unité de Dieu et de la Foi)*, 2007, Edition 5260, Paris, Merkos L'Inyonei Chinuch Kehot, p. 287-341.

le chanteur, fils des immortels, toucha les cordes sonores, l'ombre y vint d'elle-même. Soudain parurent et l'arbre de Chaonie, et les Héliades du bocage, et le rouvre au feuillage superbe, et le gracieux tilleul, et le hêtre et le laurier virginal [...] ⁷⁵.

Les éléments du monde viennent à la vie en réponse au chant du poète. Ce *topos* qu'est le langage poétique créateur est repris par Nerval qui se fait alors autant poète que démiurge, se revêtant d'une responsabilité d'ordre cosmique.

Le langage n'est pas le seul instrument dont s'empare le narrateur. Gershom Scholem ⁷⁶ mentionne une étape majeure de la Création que le narrateur semble envisager. La Kabbale enseigne que Dieu, qui habitait alors l'ensemble de l'univers, dut laisser un espace suffisant à sa création pour qu'elle puisse venir à la vie. Ce retrait se nomme *Zim Zoum* et signifie « contraction » en hébreu. Le mouvement créateur du *Zim Zoum* se déploie précisément en des mouvements sphériques selon l'*Hez Hayyim* de Vital, mentionné par Scholem. Ainsi, ces mouvements étant générateurs de vie, il convient d'y revenir de façon à pouvoir influencer l'ordre cosmique. Sous cet aspect, la marche circulaire du narrateur et des autres malades à la clinique présente une signification plus ésotérique que démente. C'est ce que suggère le narrateur :

Je m'imaginai d'abord que les personnes réunies dans ce jardin avaient toutes quelque influence sur les astres, et que celui qui tournait sans cesse dans le même cercle y réglait la marche du soleil. (...) Je m'attribuai moi-même une influence sur la marche de la lune, et je crus que cet astre avait reçu un coup de foudre du Tout-puissant qui avait tracé sur sa face l'empreinte du masque que j'avais remarquée ⁷⁷.

⁷⁵ Ovide, *Métamorphoses*, Chant X, « Thésaurus », Actes Sud, 2001, p. 399.

⁷⁶ Gershom Scholem, *La Kabbale*, *op. cit.*, p. 220.

⁷⁷ Gérard de Nerval, *Aurélia*, *op. cit.*, p. 177.

Or la description de mouvements circulaires, comme nous l'enseigne Vital, est caractéristique du Zim Zoum. Il s'agit de corriger, de rétablir l'ordre cosmique en retraçant ces mouvements originels. Le narrateur emploie donc les instruments usités lors de la Création : le mouvement circulaire et la manipulation numérique. En cela, il intègre les principes kabbalistiques de la Création à sa vision du monde, à sa place dans le monde, assistant et contribuant à un remaniement génésiaque.

Le personnage-narrateur d'*Aurélia* présente des pratiques de lecture et d'écriture qui le rendent apte à se confronter à l'immense étude de la Kabbale. À ces caractéristiques intellectuelles s'ajoute une prédisposition de l'ordre de la sensibilité sans laquelle la Kabbale demeure inapprochable. Propre au délire mais aussi rationnelle, la pensée ambivalente que le narrateur porte sur le monde lui fait vivre une expérience proprement kabbalistique conforme à sa vision du monde.

III- *Aurélia* est une œuvre qui s'apparente à un texte kabbalistique.

A) *Aurélia* et le *Zohar* recèlent des possibilités interprétatives.

1) *Aurélia* et le *Zohar* sont des œuvres dont l'appréhension pose problème conformément à une volonté avérée de brouillage.

Le *Dictionnaire encyclopédique du judaïsme*⁷⁸ de Widoger caractérise la Kabbale comme un corpus destiné à la lecture d'initiés. Transmise d'un maître à un élève dans le plus grand secret, l'étude de la Kabbale s'adresse à un lectorat extrêmement restreint, notamment pour des questions pratiques : on ne peut accéder à la Kabbale qu'en disposant d'une connaissance monumentale et nécessaire à la lecture. *Le Dictionnaire encyclopédique du judaïsme*⁷⁹, précise que cette érudition nécessaire concerne particulièrement le *Zohar*. Les nombreuses références qui parcourent l'œuvre et que nous avons déjà mentionnés repoussent les lecteurs trop curieux qui s'attelleraient à une telle étude. À cela s'ajoute la langue hébraïque elle-même. Pour Aboulafia, kabbaliste de l'époque médiévale qui se pencha particulièrement sur la mystique du langage, « la langue hébraïque » est « la langue naturelle, choisie par Dieu, elle est en quelque sorte “sur-saturée” de sens ». Ainsi, « la moindre lettre, sa forme, sa valeur numérique, etc. est porteuse de sens et renvoie à des réalités métaphysiques⁸⁰ ». Le caractère

⁷⁸ Geoffrey Widoger, *Dictionnaire encyclopédique du judaïsme*. Éditions Du Cerf, 1996, p. 787.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 1227.

⁸⁰ Daniel Vidal, « Chaïm Wirszubski, Pic de la Mirandole et la cabale », *Archives de sciences sociales des religions*, 2008, n°4, p. 221-274.

fondamentalement crypté de la langue hébraïque est ainsi restitué par ces citations du traducteur des *Sept voies*⁸¹. Combinant nombres et symboles, les lettres hébraïques portent une complexité inhérente qui s'augmente dans la formation de mots puis de textes. Sans elle, les mystères du *Zohar* échappent au lecteur, puisque de nombreux secrets y sont contenus, mais avec elle, la polysémie du texte se déploie indéfiniment. En somme, le *Zohar* constitue une œuvre inabordable : la langue hébraïque qui y est utilisée contient des abîmes de significations possibles et les thèmes qui y sont abordés impliquent une vaste érudition complémentaire. À cette opacité inhérente au texte kabbalistique s'ajoutent les injonctions rabbiniques qui dissuadent les curieux de s'attarder sur de tels ouvrages. Cela concorde avec l'entreprise de Nerval lui-même qui se réclame d'une volonté de garder son savoir secret. L'auteur a effectivement tendance à brouiller les pistes qui pourraient mener à ses sources précises, comme le relève Jean Richer: « Il a souvent incorporé à son œuvre des pages entières de notes sans toutefois donner de références. Parfois même, il s'est ingénié à brouiller les pistes⁸². » Nerval ménage un mystère autour de sa propre trame intellectuelle qui se dérobe, refusant d'être située et fixée. Cela a pour effet de parer l'œuvre d'un caractère énigmatique. La généalogie fuyante de l'œuvre nervalienne n'est pas sans évoquer celle du *Zohar*, insaisissable par l'excès de sources qu'elle comporte. Le dédale de références déployées au sein du *Zohar* s'assortit de la trouble paternité de l'œuvre :

Il semble que le *Zohar* n'ait commencé à circuler qu'au cours du XIII^e siècle, et sa paternité littéraire fut l'objet de débats depuis lors, bien qu'une tradition orale espagnole, transmise depuis des siècles, l'ait attribuée à Moïse ben Chem Tov de Léon, ce que les recherches de Gershom Scholem ont venus confirmer⁸³.

⁸¹ *Ibid.*,

⁸² Jean Richer, *Nerval et les doctrines ésotériques*, *op. cit.*, page XI.

⁸³ Geoffrey Widoger, *Dictionnaire Encyclopédique du Judaïsme*, *op. cit.* p. 1227.

À la question de la paternité du *Zohar* s'offrent deux réponses irréconciliables : Moïse de Léon (fin XIII^e siècle) et rabbi Siméon bar Yohai. Charles Mopsik nous enseigne qu'une telle question demeure vaine : « L'auteur du livre suprême n'est-il pas l'Auteur même du monde ? » ; de telles œuvres constituent effectivement « des livres dont l'anonymat renvoie à la Parole du Créateur [...] »⁸⁴. » L'anonymat témoigne donc de la dimension sacrée du *Zohar* qui ne se laisse ni analyser ni saisir. Cette impossibilité d'identifier un auteur fait écho au dénombrement des sources qui alimentent le *Zohar* :

Le *Zohar* a emprunté nombre de ses symboles aux ouvrages de kabbalistes antérieurs, en particulier au *Sefer-ha-Bahir*, aux kabbalistes de Provence, de Gérone et aux frères Jacob et Isaac ha-Cohen, de la deuxième moitié du XIII^e siècle ainsi qu'aux hasidés Achkenaz⁸⁵.

L'incommensurabilité de l'œuvre, insaisissable dans son origine et dans son interprétation, renvoie au mystère auquel tient également Nerval en semant le trouble autour de son érudition. L'effet de mystère ménagé autour des deux œuvres établit une ressemblance énigmatique entre elles.

2) La polysémie rassemble le *Zohar* et *Aurélia*.

À la langue hébraïque qui regorge de significations s'assortit le style « littéraire » du *Zohar*. Scholem notamment y consacre un chapitre. Plus précisément, la singularité stylistique de l'ouvrage réside dans le fait que « le *Zohar* joue sans cesse de la distance dénotation

⁸⁴ Le *Zohar*, Traduction, annotation et avant-propos Par Charles Mopsik, *op. cit.*, p. 7-19.

⁸⁵ Geoffrey Widoger, *Dictionnaire encyclopédique du judaïsme*, *op. cit.*, p. 1229.

connotation pour faire surgir des rapprochements singuliers, des correspondances inattendues⁸⁶. » Ce caractère surprenant qui se traduit par le surgissement d'images singulières, renvoie à la figure de la métaphore. Du grec *metaphora*, la métaphore signifie littéralement « porter d'un lieu à un autre ». Moyen poétique de transporter les lecteurs d'une représentation à une autre, la figure stylistique résulte de la combinaison de phénomènes dénotatif et connotatif. Ce mouvement de transfert des sens des mots est précisément le principe sur lequel se fonde le style zoharique, illustrant le caractère proprement littéraire de l'ouvrage. À cela fait écho la dimension précisément polysémique d'*Aurélia* que relate le narrateur et à laquelle il ne cesse d'être confronté. Ce dernier fait effectivement face à des événements dont l'interprétation est controversable, faisant ainsi lui-même l'expérience de l'équivoque. Une telle ambiguïté parcourt l'œuvre et interroge autant le narrateur que le lecteur. À titre d'exemple, à l'occasion du rêve chez l'aïeul au cours duquel trois femmes travaillent, le narrateur se confronte à la multitude de sens que son rêve peut revêtir. Aurélia qui s'« évanouit dans sa propre grandeur » lui apparaît, et le chapitre suivant s'ouvre sur l'interrogation du songe : « Ce rêve si heureux à son début me jeta dans une grande perplexité. Que signifiait-il ? Je ne le sus que plus tard. Aurélia était morte⁸⁷. » La question de la signification marque la polysémie du rêve qui résiste à l'entendement du narrateur. Il s'agit effectivement pour lui de dégager un sens à partir de ce qui se présente à lui. Cette entreprise fait l'objet d'une dramatisation funeste au sein du récit :

Je lui avais donné une bague d'un travail ancien dont le chaton était formé d'une opale taillée en cœur. Comme cette bague était trop grande pour son doigt, j'avais eu l'idée fatale de la faire couper pour en diminuer l'anneau, je ne compris ma faute qu'en entendant le bruit de la scie. Il me sembla voir couler du sang...⁸⁸

⁸⁶ Le *Zohar*, Traduction, annotation et avant-propos Par Charles Mopsik, *op.cit.* p. 7-19.

⁸⁷ Gérard de Nerval, *Aurélia*, *op. cit.*, p. 142.

⁸⁸ Gérard de Nerval, *Aurélia*, *op. cit.*, p. 143.

La « faute » du narrateur relève d'une erreur d'interprétation. En rétrécissant la bague, ce dernier se situe dans l'univers du réel sans prêter attention à la dimension allégorique et métaphorique qu'un tel acte puisse susciter. En somme, il s'agit de s'expliquer convenablement le réel, qu'une « faute » d'interprétation pourrait dévaster. Les événements auxquels se rapporte le narrateur font donc l'objet de « rapprochements singuliers » : un acte qui semble anodin porte une puissante résonance symbolique qui n'était pas même envisagée. Cette confusion entre l'univers du réel et celui du symbole ne trouve pas systématiquement d'issues intelligibles. Ainsi, de nombreux passages présentent un sens qui demeure irréductible comme en témoigne notamment la discussion avec l'oncle sur laquelle le narrateur conclut : « Je ne puis espérer de faire comprendre cette réponse, qui pour moi-même est restée très obscure⁸⁹. » Si un sens prévaut parfois parmi les autres au sein d'*Aurélia* – consacrant souvent la dimension tragique de l'œuvre - l'univers qui est dépeint se prête à une multiplicité d'interprétations, faisant écho au style foisonnant du *Zohar*. L'écriture zoharique ainsi que le récit d'*Aurélia* et la restitution des aventures du narrateur ménagent une polysémie mouvante qui engendre un rapport au monde ambivalent : littéral ou allégorique, le sens des mots, des événements demeure illisible. En cela, *Aurélia* ainsi que le *Zohar* ne peuvent faire l'objet d'un décryptage, en ce que ces œuvres encouragent au contraire la contemplation de la densité significatrice et la perpétuelle démarche interprétative.

Brouillés et polysémiques, ces textes se caractérisent ensemble par un insoluble mystère.

⁸⁹ Gérard de Nerval, *Aurélia*, *op. cit.*, p. 135.

B) L'oiseau confère une trame kabbalistique à l'œuvre de Nerval.

1) L'oiseau, figure kabbalistique salvatrice assure la cohérence narrative d'*Aurélia*.

Si *Aurélia* et le *Zohar* échappent à des lectures univoques, ces ouvrages tendent quelques fils directeurs qui évitent au lecteur de se noyer dans le chaos ludique, coloré et polysémique de textes foisonnants, inintelligibles et secrets. La figure de l'oiseau constitue un de ces fils. Le *Zohar* en fait une figure messianique : « Oiseau témoin, oiseau signe, oiseau messager, oiseau dans le nid caché où le Messie attend son heure⁹⁰. » La répétition du nom suggère que l'oiseau décline différents comportements, tout en demeurant le même : créature ailée et mobile qui veille sur le monde, l'oiseau se blottit également aux côtés du Messie. Au cours de son cheminement le narrateur d'*Aurélia* voit des volatiles survoler ses pas, obéissant à cette alternance d'attitudes – l'une ostensible et mouvante, l'autre immobile et mystérieuse. Dans la première partie, le narrateur-personnage se rend dans la demeure d'un oncle trépassé et y rencontre un « oiseau témoin » qui le conduit tout en l'égarant. « Il me semblait que je rentrais dans une demeure connue, celle d'un oncle maternel, peintre flamand, mort depuis plus d'un siècle⁹¹. » La tournure impersonnelle exprime d'emblée l'incertitude du personnage qui se trouve alors dans un cadre spatio-temporel étrange. En effet, des « rayons du soleil couchant » parviennent au narrateur, le situant ainsi dans un temps suspendu, comme en témoigne l'adjectif verbal. À cette temporalité naissante et finissante se joint la voix de l'oiseau qui, en exhumant

⁹⁰ Éliane Amado Lévy-Valensi, *La Poétique du Zohar*, op. cit., page 217, citant le *Zohar* (II-8b).

⁹¹ Gérard de Nerval, *Aurélia*, op. cit., p. 132.

des âges révolus, achève de brouiller le cadre temporel du récit. Perché sur une horloge rustique, le volatile parle au narrateur qui écrit :

J'avais l'idée que l'âme de mon aïeul était dans cet oiseau ; mais je ne m'étonnais pas plus de son langage et de sa forme que de me voir transporté comme d'un siècle en arrière. L'oiseau me parlait de personnes de ma famille vivantes ou mortes en divers temps ; comme si elles existaient simultanément [...]⁹²

L'oiseau crée ainsi une confusion temporelle en ce qu'il évoque des êtres dont il porte les voix jusqu'au narrateur. Ce rôle de réceptacle fait de l'oiseau le témoin et le passeur depuis un temps situé dans l'au-delà. Au brouillage temporel se joint celui de l'espace que l'oiseau parachève. Au début du chapitre, le narrateur pénètre dans la maison dans laquelle sont affichés des tableaux « ébauchés » avant de s'allonger, sur les conseils de la vieille servante Marguerite. Ce décor tout juste amorcé induit que le narrateur entre dans un espace qui se soustrait à toute caractérisation du fait de son aspect indéfini. La dimension hybride de l'oiseau – le volatile s'exprime dans un langage humain – s'assortit au caractère insaisissable du décor. La chute dans le sommeil brouille encore davantage cette esquisse de cadre spatial. Étendu sur un lit, le narrateur glisse rapidement dans un état de veille qui engloutit l'espace stable de la chambre :

Les aspects, les sons et le sentiment des lieux se confondaient dans mon esprit somnolent ; je crus tomber dans un abîme qui traversait le globe. Je me sentais emporté sans souffrance par un courant de métal fondu, et mille fleuves pareils, dont les teintes indiquaient les différences chimiques, sillonnaient le sein de la terre comme les vaisseaux et les veines qui serpentent parmi les lobes du cerveau⁹³.

Le « voyage » s'exécute à échelle terrestre comme en témoigne l'emploi du lexique minéral. Par comparaison le voyage prend alors une proportion organique, qui crée un effet de

⁹² *Ibid.*

⁹³ *Ibid.*

nivellement : les différents espaces fusionnent dans le mouvement chaotique de la matière. Cela s'achève auprès d'un vieillard que le narrateur reconnaît « pour le même qui m'avait parlé par la voix de l'oiseau⁹⁴. » L'oiseau constitue ainsi un élément de repère dans ce cadre spatial tumultueux. Témoin des pérégrinations du narrateur dans le sommeil comme dans la veille, les apparitions de l'oiseau s'assortissent d'un brouillage de l'espace et du temps tout en constituant un élément de constance au sein du passage. La récurrence de cette présence à la fois fuyante et constante fait l'objet de l'interprétation du narrateur.

2) Il s'agit donc pour le narrateur de décrypter le mouvement de l'« oiseau signe » dont traite le *Zohar*.

L'« oiseau signe » que mentionne le *Zohar* n'est pas sans évoquer le rôle d'augure prêté aux oiseaux depuis l'Antiquité. L'augure renvoie étymologiquement à celui qui tente de déchiffrer les oiseaux, conformément aux pratiques de déchiffrement des vols et chants d'oiseaux qui s'opéraient notamment à Rome. Cette étymologie enseigne sur l'importance de l'oiseau dès lors qu'il s'agit de s'informer de l'inconnu. Détenteur d'informations mystérieuses et fondamentales, l'oiseau est conçu comme une figure prédictive. *Aurélia* hérite de cette conception comme en témoignent les oiseaux du récit qui fondent les angoisses et intuitions nervaliennes sur un ensemble de signes prédictifs. À la fin de la première partie, le narrateur s'éveille en sursaut croyant entendre qu'un cri déchire la nuit. Arraché au sommeil, il y voit le signe d'une malédiction annoncée de la sorte :

J'étais maudit peut-être pour avoir voulu percer un mystère redoutable en offensant la loi divine ; je ne devais plus attendre que la colère et le mépris ! Les ombres irritées

⁹⁴ *Ibid.*,

fuyaient en jetant des cris et traçant dans l'air des cercles fatals, comme les oiseaux à l'approche de l'orage⁹⁵.

Le comparant de l'oiseau fait du narrateur un personnage capable d'interpréter les mouvements volatiles. En revanche, cette qualité se limite à l'intuition en ce qu'aucun contenu n'est rendu lisible. Ainsi, lorsque le narrateur se promène en campagne, plongé dans ses pensées, il entend « un oiseau qui parlait selon quelques mots qu'on lui avait appris, mais dont le bavardage confus [lui] parut avoir un sens ; il [lui] rappela celui de la vision qu' [il] avait racontée plus haut, et [il] sentit un frémissement de mauvais augure⁹⁶. » Cette sensation intuitive ouvre sur la violente chute d'escalier du narrateur et sur la prise de conscience concernant la mort d'Aurélia. Cette funeste concomitance d'évènements témoigne de l'aptitude du narrateur à décrypter justement les signes que constituent les oiseaux. L'intuition nervalienne se confirme donc tout en butant à l'étrangeté du bavardage de l'oiseau instruit par un « on » mystérieux. En d'autres termes, l'oiseau forme un signe prédictif tout en demeurant dépositaire d'un mystère. Le narrateur pressent quelque chose grâce à l'oiseau, mais ce que lui enseigne l'oiseau se dit dans un langage mystérieux qui lui échappe. Dans *Nerval et le langage des oiseaux*, Jacques Buezod associe le hiéroglyphe mystérieux au mystère que constitue l'oiseau : « [...] Cette langue intemporelle, cet « alphabet magique », c'est dans la totalité du monde vivant et divin que Nerval les pressent, et singulièrement dans le monde des oiseaux [...]»⁹⁷.

Signe de ce qui advient, signe de ce qui échappe, l'oiseau renseigne le narrateur sur sa destinée humaine mais également sur l'ordre cosmique. Lorsque le narrateur se trouve dans la

⁹⁵ Gérard de Nerval, *Aurélia*, *op. cit.*, p. 154.

⁹⁶ Gérard de Nerval, *Aurélia*, *op. cit.*, p. 148.

⁹⁷ Jacques Buezod Jacques, « Nerval et le langage des oiseaux », *Romantisme n°45*, 1984, p. 43-56.

maison de l'oncle, il fait face à l'oiseau: « [...] soit qu'il me parlât, soit que je le compris en moi-même, il devenait clair pour moi que les aïeux prenaient la forme de certains animaux pour nous visiter sur la terre, et qu'ils assistaient ainsi, muets observateurs, aux phases de notre existence⁹⁸. » Le narrateur se convainc du dialogue qui lie le monde des vivants et celui des morts en reconnaissant la résonance volatile de la voix du vieillard. En ce qu'il est à l'origine de ce savoir, l'oiseau présente la dimension kabbalistique de l'« oiseau signe » tel qu'il est convoqué dans le *Zohar* : témoignant des lois de l'univers, informant le narrateur sur sa vie, l'oiseau signe l'existence d'un mystère d'ordre messianique. En cela, l'oiseau garantit une conception du monde au sein du récit.

3) L'oiseau porte les caractéristiques que lui prête le *Zohar* : « [...] oiseau messager, oiseau dans le nid caché où le messie attend son heure ».

Compagnon mystique qui signale le Messie, l'« oiseau messager » se conçoit comme lien entre les mondes caché et révélé : messager, il traverse l'épaisseur qui sépare ces espaces en sortant de sa cachette. L'approfondissement de la parole de l'oiseau dans *Aurélia* renvoie à ce rôle de messager en le complexifiant : « [...] je vis un vieillard qui cultivait la terre. Je le reconnus pour le même qui m'avait parlé par la voix de l'oiseau [...] » Il s'agit de l'oiseau dans lequel se trouvait « l'âme de mon aïeul » selon le récit. Ainsi, le narrateur reconnaît la voix de son oncle en l'oiseau puis la voix de l'oiseau en celle du vieillard. Le langage du volatile fait l'objet d'une reconnaissance immédiate tout en portant en elle des voix dont l'origine indiscernable et la densité renvoient à l'influence des mondes cachés et à l'existence de leurs

⁹⁸ Gérard de Nerval, *Aurélia*, *op. cit.*, p. 133.

profondeurs. Cela situe l'extrait dans un double mouvement de dévoilement et de re-voilement : le volatile révèle l'existence de secrets dont il ne divulgue pas le contenu.

Dans le *Zohar* comme dans *Aurélia*, l'oiseau est une figure qui atteste l'existence d'un ailleurs tout en ménageant son opacité. C'est ce même mystère que contient la déclaration de l'oiseau : « *elle* est avec nous ». Ce « *elle* » semble d'emblée renvoyer à la femme du tableau vers laquelle le narrateur tourne le regard. L'usage du présent d'énonciation interprété au sens propre ancre néanmoins cette présence impalpable dans le temps et l'espace du récit. En d'autres termes, « *elle* » peut se concevoir comme une présence diffuse dont la situation spatiale est moins fictive et picturale que véritable et mystérieuse. L'absence de référent confère également une dimension énigmatique à l'assertion de l'oiseau. Le volatile révèle ainsi une information inédite qui se soustrait à l'œil humain. Jacques Buezod, dans *Nerval et le langage des oiseaux*⁹⁹, rappelle que l'oiseau constitue dans les trois grandes traditions religieuses le lien entre les mondes, le lien entre Dieu et les hommes. Au-delà de révéler l'existence du mystère, l'oiseau crée un horizon d'attente. L'affirmation selon laquelle « *elle* est avec nous » se colore d'une teinte prédictive dès lors que l'on se réfère au Talmud qui nous enseigne que l'on évalue les songes à « un sixième de la prophétie¹⁰⁰ ». Or, la promesse de l'oiseau qui tend à s'ancrer dans un moment défini s'accomplit effectivement à la fin de l'œuvre, dans les *Mémorables*. L'oiseau, camarade bienveillant du narrateur, accomplira la promesse dont il est le porteur dans la maison de l'oncle. Le *Zohar* confirme la dimension prédictive du discours de l'oiseau : « Un événement est proclamé dans le monde parfois inspiré aux enfants, parfois aux insensés, parfois aussi

⁹⁹ Jacques Buezod Jacques, « Nerval et le langage des oiseaux », *op. cit.*, p. 43-56.

¹⁰⁰ Albert Cohen, *Le Talmud*, *op. cit.*, p. 349.

annoncé par le pépiement des oiseaux. Mais personne n’y prend garde¹⁰¹. » Cela crée une promesse narrative : l’annonce de l’oiseau dans la maison de l’oncle doit s’accomplir. Ainsi, l’oiseau révèle l’existence du voile jeté sur le monde tout en se prêtant au rôle de messager mystique et narratif : il instaure un dialogue au sein de l’œuvre. Figure kabbalistique fondamentale, l’oiseau porte les différents rôles que lui prête le *Zohar* au sein de l’œuvre.

4) L’oiseau, élément de cohérence narrative, ré-émerge à la fin d’*Aurélia*, accomplissant la promesse kabbalistique qu’il formule tout au long du récit.

La figure de l’oiseau ré-émerge effectivement à la fin de l’œuvre dans les « impressions de plusieurs rêves » que le narrateur rassemble sous le titre de *Mémorables*¹⁰². Si l’on se réfère au *Talmud* de Cohen, qui contient des enseignements chers à la Kabbale, le caractère bienheureux des *Mémorables* est annoncé : « Il y a trois (genres de rêves qui annoncent) la paix : une rivière, un oiseau, un pot¹⁰³. » Néanmoins, le narrateur ne s’en tient plus à repérer la présence des oiseaux : il reconnaît les espèces auxquelles ils appartiennent, suggérant ainsi l’état de transparence du rêve. Il s’agit enfin pour le narrateur de faire face à un rêve dépourvu d’angoisse qui consiste à se confronter à des éléments muables, instables et pluriels. La huppe et le rossignol qui peuplent « ces impressions de plusieurs rêves » sont effectivement dépourvus d’un caractère hybride. Leur espèce et leur caractère strictement animal étant fixés, ils ne se prêtent pas aux délires interprétatifs qui survenaient vis-à-vis de l’oiseau dans la maison de l’oncle. De même, l’espace se singularise : le narrateur mentionne notamment « les montagnes

¹⁰¹ Éliane Amado Lévy-Valensi, *La poétique du Zohar*, op. cit., page 32, citant le Zohar citant le Zohar (II, 6b-7a).

¹⁰² Gérard de Nerval, *Aurélia*, op. cit. p. 186-188.

¹⁰³ Albert Cohen, *Le Talmud*, op. cit., p. 349.

de l'Himalaya », et le « pic élancé de l'Auvergne ». L'emploi de noms propres indique également la reconnaissance apaisée dont les lieux font l'objet. Il convient de relever la diversité des espaces convoqués qui se mêlent et se confondent. Ce chaos surgit devant le narrateur-personnage dans une pluralité spatiale et s'ordonne en ce qu'il se constitue d'éléments nominés. En d'autres termes, le narrateur-personnage vit un rêve apaisé : le monde se livre en toute transparence et se nomme de lui-même. Ainsi, « du sein des ténèbres muettes deux notes ont résonné, l'une grave, l'autre aiguë [...] ». Le caractère musical de ce jaillissement fait écho à la « mélodie rustique » qui débouche sur l'émergence des « corybantes ». Le monde se dévoile à partir d'un principe musical. Le surgissement de la nature comme résultat du chant, du langage, de la poésie est un principe éminemment orphique et biblique. Mais ici, ce n'est plus au démiurge d'appeler le monde pour le faire surgir : il se nomme lui-même. Le narrateur-personnage, spectateur, assiste effectivement au développement du monde qui se pare allègrement de langage. Ainsi, il est écrit : « une petite fleur est née : - Ne m'oubliez pas ! – Le regard chatoyant d'une étoile s'est fixé un instant sur elle et une réponse s'est fait entendre dans un doux langage étranger. – Myosotis ! » Le nom de myosotis qui intervient comme une « réponse » suggère que le monde sollicite d'être nommé et qu'il se dit lui-même. Le narrateur est exclu de cet acte de nomination mais y assiste. Alors que le rêve se drape de poésie, la « grande amie » du narrateur se dissipe comme en témoigne la désignation suivante : « *** ». Néanmoins, ce qui apparaît comme une dissolution de la grande amie n'ouvre pas sur le désespoir du narrateur, comme c'est le cas dans le reste du récit. N'étant pas appréhendé avec inquiétude, le caractère insaisissable de la grande amie peut s'interpréter de la façon suivante : il s'agit moins pour *** de disparaître tragiquement que d'être l'objet d'un saisissement immédiat qui rend le recours au langage superflu. Cela suggère l'état de connivence démesuré

que le narrateur entretient ici avec la grande amie, état qui se voit confirmé dans la suite du texte. Les oiseaux nichés au sein des Mémorables indiquent la présence salvatrice de ***, et président aux retrouvailles de cette dernière et du narrateur : « La huppe messagère nous guidait au plus haut des cieux [...] » ; « [...] “O mort où est ta victoire ?” puisque le Messie vainqueur chevauchait entre nous deux ! » L’association du narrateur et de la grande amie est assurée par le pronom personnel « nous » qui suggère l’état de communion des deux amants et l’inutilité d’individualiser la grande amie. Ainsi, l’oiseau incarne deux rapports au langage : il s’inscrit dans la tendance qui consiste à nommer le monde – les oiseaux étant désignés par leur espèce – et mène à l’indicible – en accompagnant le narrateur auprès de l’insaisissable figure d’Aurélia. En d’autres termes, « le Rossignol sauvage » et « la huppe messagère » ouvrent sur un acte de nomination du monde et sur la dissolution de cet acte-là qui se traduit par un état de communion bienheureux. La création croise l’apocalypse au sein du rêve et au-travers de la question du langage, tantôt naissant tantôt dissous, l’oiseau présidant aux deux ères. L’évocation du Messie de la Jérusalem nouvelle confirme la dimension apocalyptique des Mémorables qui implique de renoncer à tout acte de nomination génésiaque. Il constitue effectivement un signe fondamental du salut messianique dans le *Zohar*, soit de la fin du monde. Il y est notamment question « du Messie caché avec un oiseau dans un nid mystérieux. L’oiseau proclame sa gloire jusqu’au jour où le Messie se révélera au monde¹⁰⁴. » L’oiseau conçu comme compagnon du Messie dans la Kabbale présente des traits communs avec l’oiseau nervalien qui accomplit alors sa promesse concernant la présence bien-aimée et dissimulée d’« elle ». Dans les Mémorables, l’oiseau réunit le narrateur, le Messie et la grande amie. En d’autres termes, dans ce passage, l’oiseau

¹⁰⁴ Éliane Amado Lévy-Valensi, *La poétique du Zohar*, op. cit., p. 222, (citant le *Zohar*, la Paracha Chemot du *Zohar* II, 2ab.).

trouve une finalité aux rôles que lui prêtent autant la Kabbale que le récit d'*Aurélia*, il révèle le Messie et Aurélia au narrateur dans un mouvement commun associant ainsi la grande amie à une sorte de figure messianique. Interpréter l'oiseau à partir de la Kabbale oriente le récit du côté d'une quête amoureuse aux accents messianiques. Cela dramatise le succès du narrateur puisque Aurélia se voit alors nimbée d'une lumière sacrée.

Élément de repère dans le *Zohar*, l'oiseau fonde la cohérence d'*Aurélia*. Ainsi, l'oiseau zoharique survole le récit, lui conférant une trame kabbalistique.

C) *Aurélia* porte une dimension à la fois kabbalistique et hétérodoxe.

1) Le narrateur présente un caractère impie, situant l'œuvre dans un état de contradiction religieuse, fût-elle dotée d'une résonance kabbalistique.

Le narrateur s'élève au rang de divinité avant de se rabaisser à celui de simple pécheur à travers le savoir qu'il prétend détenir. À titre d'exemple, il écrit dans la première partie : « il me semblait que je savais tout, et que les mystères du monde se révélaient à moi dans ces heures suprêmes¹⁰⁵. » La tournure impersonnelle de la phrase restitue la dimension suspendue d'un savoir dont la provenance demeure opaque. À cela s'ajoute le fait que le sujet de la phrase, « les mystères du monde », domine la proposition, suggérant ainsi leur prééminence sur le narrateur. En d'autres termes, ce dernier est le sujet d'un savoir qui le dépasse. Écrasé, soumis, il est néanmoins le réceptacle d'un savoir immense. Cela fait écho aux *Mémorables*, conçus comme un moment de compréhension aboutie : « Une étoile a brillé tout à coup et m'a révélé le secret

¹⁰⁵ Gérard de Nerval, *Aurélia*, *op. cit.*, p. 127.

du monde des mondes¹⁰⁶. » En ce qu'elle se singularise lors des Mémorables, la connaissance du narrateur semble atteindre une forme d'acmé comparée « aux mystères du monde » de la première partie. De plus, à l'emploi de l'imparfait « les mystères se révélaient » se substitue le passé composé « une étoile a brillé [...] et m'a révélé le secret [...] ». L'accès progressif au savoir exprimé par l'usage de l'imparfait trouve son aboutissement avec le passé composé qui exprime l'achèvement de la révélation. Ainsi le narrateur est sujet d'un savoir dont la révélation s'accomplit auprès de l'éclat de l'étoile.

Il convient de mentionner l'importance du motif de la lumière céleste dans la littérature kabbalistique, considérée comme une émanation divine. Le *Tanya*¹⁰⁷ notamment traite longuement et enseigne l'importance de la notion de compréhension dans l'appréhension de l'univers et de ses mystères : « les sages conçoivent, connaissent et atteignent une certaine appréhension de la lumière, de la vitalité [...] venant de l'Ein Sof béni (Dieu), et allant à leur âme et leur esprit de compréhension. » Comme l'indique le *Tanya*, la lumière qui est issue et associée à Dieu s'adresse à l'entendement des êtres disposés à la recevoir. La manifestation divine et lumineuse qui s'adresse à l'esprit évoque l'expérience à laquelle prétend le narrateur auprès de l'étoile, dont l'éclat délivre précisément un savoir secret. Cependant, cette découverte s'associe à un sentiment de puissance, d'élévation qui interdit d'annexer *Aurélia* à tout dogme religieux. Le narrateur boit de l'éther : « L'idée que j'étais devenu semblable à un Dieu et que j'avais le pouvoir de guérir me fit imposer les mains à quelques malades [...]»¹⁰⁸. » Ici, le narrateur est sujet de la phrase, marquant l'orgueil et la fermeté de son sentiment. Il ne s'agit

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 187.

¹⁰⁷ Chnéour Zalman de Liadi, « Likoutei Amarime Tanya », *Iguéret Hakodèche*, *op.cit.*, p. 407.

¹⁰⁸ Gérard de Nerval, *Aurélia*, *op. cit.*, p. 175.

pas pour lui de se sentir investi d'une qualité prophétique mais bien de s'assimiler à une figure divine. Le glissement qui s'opère entre la sensation de s'être vu confier un savoir universel et l'acquisition d'une qualité divine consacre la dimension hétérodoxe de l'œuvre. L'intertexte des Évangiles de Matthieu (12-15) affirme même la dimension impie d'une telle croyance. Le narrateur se confond effectivement avec Jésus, capable de guérir les malades. Ce sentiment de puissance est néanmoins modéré par une attitude d'humilité extrême : « Qu'avais-je fait ? J'avais troublé l'harmonie de l'univers magique où mon âme puisait la certitude d'une existence immortelle. J'étais maudit peut-être pour avoir voulu percer un mystère redoutable en offensant la loi divine ; je ne devais plus attendre que la colère et le mépris¹⁰⁹ ! » : la sensation d'être investi de pouvoirs divins tels qu'ils sont décrits dans la Bible chrétienne s'évanouit dans l'humilité dévote et la certitude du châtement. Ce retrait craintif est un principe conforme au canon religieux tel que le note Cohen : « Le Talmud cite, en l'approuvant, ce texte du Siracide ou Ecclésiaste : « Ce qui est trop difficile pour toi, n'en fais pas l'objet de tes recherches ; ce qui t'est caché, ne le sonde pas. Songe à ce qui est à ta portée et ne t'occupe pas des choses secrètes¹¹⁰. » Le repli du narrateur regrettant de s'être préoccupé d'un « mystère redoutable » est alors conforme au canon religieux. Ce renversement d'attitude qui a cours au sein de l'œuvre est formulé par N. Illouz dans *Savoirs en récits*:

Aurélia décline toutes les postures possibles de la foi : y alternent la hantise de la faute et l'espérance du pardon, la crainte de dieu et l'amour du prochain, la révolte et la soumission, des gestes de dévotion ou de superstition et des spéculations théologiques ou ésotériques, l'angoisse devant le néant et la ferveur prophétique...¹¹¹

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 155.

¹¹⁰ Albert Cohen, *Le Talmud*, op. cit., avant-propos.

¹¹¹ Jacques Neefs, *Savoirs en récits II. Balzac, Nerval, Flaubert, Verne*, op. cit. p. 62.

Cette alternance s'illustre dans l'annotation suivante de Nerval: « Nous sommes nés sous la loi biblique...¹¹²». Une telle inscription suggère effectivement que le narrateur ploie l'échine sous l'autorité de la loi biblique conformément aux injonctions religieuses qu'il rappelle et vis-à-vis desquels il se soumet. Or, en faisant autant preuve de l'arrogance du prophète que de l'humilité du repent, le narrateur porte la Bible au sens où il en assume l'intégralité du poids. Il est effectivement celui qui guérit et celui qui souffre, celui qui rassure et celui qui désespère, celui qui accomplit son devoir et celui qui est châtié. S'imaginant autant pécheur que juge, autant homme que Dieu, le narrateur ne s'en tient pas à décrire ces différentes attitudes impie ou pieuse : il en est systématiquement le sujet. Ce dernier décline en lui les différents rôles que la Bible prête à l'humanité, sans jamais se prononcer en faveur d'aucun. En cela, il préside à une œuvre fondamentalement hétérodoxe. Les *Mémorables* marquent une rupture avec ces oscillations permanentes comme en témoigne Jean-Pierre Richard « le si parfait bonheur des *Mémorables* » tient effectivement à la découverte « de la formule matérielle de la réconciliation¹¹³ ». En d'autres termes, les *Mémorables* marquent la fin du déchirement qui est à l'œuvre. Le terme de « réconciliation » implique que le conflit que rencontre le narrateur s'achève : à la soumission du pécheur et la révolte du prophète qui grondaient jusqu'alors en des termes contraires succède la description de la paix.

2) La réconciliation à l'œuvre s'opère auprès de l'être féminin aimé.

¹¹² Gérard de Nerval, *Aurélia*, *op. cit.*, p. 135.

¹¹³ Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeurs*, *op. cit.*, p. 84.

Le rapport à la femme fait l'objet d'un vaste traitement dans le judaïsme, traitement dont le narrateur d'*Aurélia* s'empare. Aurélia désigne la femme chérie que le narrateur retrouve après l'avoir perdue et poursuivie dans l'ensemble de l'œuvre : « Une dame que j'avais aimée longtemps et que j'appellerais du nom d'Aurélia, était perdue pour moi¹¹⁴. » Le narrateur fait de nouveau référence à la dame en question qu'il croit reconnaître : « Aussitôt en baissant les yeux, je vis devant moi une femme au teint blême, aux yeux caves, qui me semblait avoir les traits d'Aurélia. Je me dis : c'est *sa* mort ou la mienne qui m'est annoncée !¹¹⁵ » Ce sinistre pressentiment contient la probabilité de la séparation funeste et arbitraire des amants. De plus, l'alternative générée par la conjonction de coordination « ou » dramatise la situation : un hasard morbide est à l'œuvre et s'apprête à frapper un des personnages. Également, l'emploi de cette conjonction crée un effet de confusion des identités des personnages en ce qu'elle les unit dans la fatalité qui s'abat. Cette angoisse de la séparation fait écho à la littérature juive autant mystique que doctrinaire. Le fameux verset de la Genèse selon lequel « Dieu créa l'homme à son image, et à sa ressemblance il le créa, mâle et femelle il les créa » et auquel fait référence Valensi dans *La poétique du Zohar*, précise que la question de l'âme sœur s'y dissimule :

Le *Talmud* et le *Zohar* voient dans ces versets l'émergence de l'Unité de l'humain proprement dit. [...] Aussi bien le *Talmud* que le *Zohar* insistent, en fonction du verset de la Genèse, sur le fait que l'homme séparé de la femme ou la femme séparée de l'homme ne méritent même pas le nom d'humain.¹¹⁶

L'inhumanité que mentionne Valensi s'entend donc en termes d'identité : est inhumain celui qui voit son être se diluer dans l'absence de sa moitié. La question de « l'Unité de

¹¹⁴ Gérard de Nerval, *Aurélia*, *op. cit.*, p. 124.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 126.

¹¹⁶ Éliane Amado Levy Valensi, *Poétique du Zohar*, *op. cit.*, p. 55.

l'humain » qui, selon Valensi, se niche dans les premiers versets de la Genèse, s'illustre dans *Aurélia*. Le narrateur pense effectivement le dédoublement de son être avec angoisse lorsqu'Aurélia lui échappe. Le narrateur confie :

Mais quel était donc cet esprit qui était en moi et en dehors de moi. Était-ce le *Double* des légendes, ou ce frère mystique que les orientaux appellent *Ferouer* ? [...] Une idée terrible me vint : l'homme est double, me dis-je. [...] Il y a en tout homme un spectateur et un acteur, celui qui parle et celui qui répond. Les Orientaux ont vu là deux ennemis : le bon et le mauvais génie. Suis-je le bon ? suis-je le mauvais ? me disais-je. En tout cas, *l'autre* m'est hostile... Qui sait s'il n'y a pas telle circonstance ou tel âge où ces deux esprits se séparent ? Attachés au même corps tous deux par une affinité matérielle, peut-être l'un est-il promis à la gloire et au bonheur, l'autre à l'anéantissement et à la souffrance éternelle ? – Un éclair fatal traversa tout à coup cette obscurité... Aurélia n'était plus à moi !...¹¹⁷

Les questionnements du narrateur autour de la question de l'identité et de son dédoublement s'interrompent par un tiret pour faire place à la violente prise de conscience concernant Aurélia. L'angoisse du narrateur qui voit son identité se dédoubler est qualifiée d'« obscurité » par lui. Ces interrogations se dissipent avec la certitude de la perte d'Aurélia, qui intervient comme un « éclair » sur fond de pénombre. La métaphore lumineuse employée établit un rapport entre la question du double et la conscience de la disparition d'Aurélia, deux angoisses qui semblent à priori se succéder de façon arbitraire. En d'autres termes, la dislocation de l'identité du narrateur s'assortit de la perte et de la conscience de la perte d'Aurélia. Cette dernière apparaît dès lors comme garante de l'unité du narrateur. Ainsi, en cherchant Aurélia, il s'agirait de reconquérir et de recouvrer l'unité fondamentale de l'être telle qu'elle est décrite par le *Zohar* et la Bible. Le narrateur, inquiet de son dédoublement et des méfaits de ce « frère mystique », fait donc l'expérience de la perte de la femme aimée, l'expérience de l'inhumanité,

¹¹⁷ Gérard de Nerval, *Aurélia*, *op. cit.*, p. 151.

de la rupture de « l'Unité de l'humain », d'où la violence de l'« éclair fatal » qui foudroie le narrateur.

3) *Aurélia* constitue l'idéal kabbalistique du narrateur.

Néanmoins, il convient de mentionner qu'Aurélia ne saurait être considérée comme une simple femme : si l'amour du narrateur lui est destiné, elle fait surtout l'objet de son adoration. Au cours des *Mémorables*, elle est effectivement érigée au rang de divinité à de nombreuses reprises, notamment : « Oh ! Que ma grande amie est belle ! Elle est si grande qu'elle pardonne au monde, - et si bonne qu'elle m'a pardonné¹¹⁸. » Si le qualificatif de « grande » renvoie à un trait physique, il présente un sens figuré qui prévaut en ce que la grandeur de l'amie génère son pardon. Il convient de préciser que la miséricorde s'appliquant à l'ensemble de l'univers est un des grands attributs de Dieu dans la Kabbale. Cet aspect donne naissance au christianisme et y sera central comme l'explique le rabbin et philosophe Elie Munk dans son ouvrage *Vers l'harmonie*¹¹⁹. La miséricorde dont fait preuve la grande amie lui confère un indéniable caractère divin, caractère que consacrent les deux traditions évoquées. Jean-Pierre Richard écrit au sujet de ce passage : « Nerval s'y découvre d'abord pardonné et sauvé ; il rêve qu'aux côtés de sa *grande amie*, - la femme unique, ici devenue déesse et anonymement appelée ***¹²⁰. » Le travail établi par Jacques Neef confirme la souveraineté d'Aurélia en écrivant au sujet de cette figure aux traits divins et changeants : « le rêve découvre [...] une sorte de principe féminin universel

¹¹⁸ Gérard de Nerval, *Aurélia*, *op. cit.*, p. 186.

¹¹⁹ Cf. Elie Munk, *Vers l'harmonie: Le message d'Israël*, Paris, Colbo, 1986, p. 50.

¹²⁰ Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeurs*, *op. cit.* p. 84.

qui, sous les noms d'Isis, de Vénus ou de Marie, traverse les religions et se perpétue à travers les âges¹²¹. » Aurélia, qui évoque des traditions chrétienne et païenne, ne renvoie à priori pas aux corpus judaïques. Pourtant, comme le fait remarquer le travail évoqué, ce principe féminin « traverse les religions », suggérant ainsi qu'elle change de traits d'une religion à une autre. Le *Dictionnaire encyclopédique du judaïsme* consacre effectivement une définition à la « Chékhinah », considérée comme principe divin au caractère féminin :

les maîtres de la Kabbale en faisaient une partie du monde divin et l'identifiaient (...) à l'élément féminin de la divinité. Cette caractérisation est illustrée dans le *Sepher ha-bahir* sous les espèces de la filiation et, par endroit, de la maternité. Le concept de chékhinah comme fiancée, enfin, est central au système du *Zohar* [...]¹²².

Le costume de la Chékhinah que revêt Aurélia nous semble pouvoir être placé aux côtés de ceux de Marie et d'Isis. Figure au sein de laquelle se déclinent de nombreux statuts féminins, la Chékhinah correspond effectivement à la description qu'Aurélia donne d'elle-même: « Je suis la même que Marie, la même que ta mère, la même aussi que sous toutes les formes tu as toujours aimée. À chacune de tes épreuves j'ai quitté l'un des masques dont je voile mes traits, et bientôt tu me verras telle que je suis¹²³. » En s'assimilant autant à la mère qu'à la déesse et à « toutes les formes », Aurélia n'est pas sans évoquer les traits multiples de la Chékhinah qui s'affirment et se précisent au-travers de ses propos. En effet, Aurélia formule une promesse qui doit récompenser les épreuves endurées par le narrateur. Cette parole fait de nouveau écho à la figure kabbalistique de la Chékhinah, en ce qu'elle est intimement liée à la conception du messianisme

¹²¹ Jacques Neefs, *Savoirs En récits, Balzac, Nerval, Flaubert, Verne, op. cit.*, p. 63.

¹²² Geoffrey Widoger, *Dictionnaire Encyclopedique Du Judaïsme, op. cit.*, p. 222.

¹²³ Gérard de Nerval, *Aurélia, op. cit.*, p. 174.

juif¹²⁴ dont de nombreux sages et rabbins ont traité. « Avec Isaac Louria l'accent se porte sur l'aspect réparateur de l'ère messianique, qui deviendra une période de tikkun ou réparation, amenant la renaissance de l'harmonie du monde¹²⁵. » Selon la Kabbale, la disharmonie qui précède cette période bénie est conçue comme la séparation des principes masculin et féminin de Dieu résultant du péché originel d'Adam : « la *Chekhina* s'est retrouvée en exil, éloignée du Roi¹²⁶. » Séparée du principe masculin de Dieu en raison des péchés des hommes, la divinité doit recouvrer son unité, soit sa dimension féminine lors de l'ère messianique. Cela se traduit par un rétablissement de l'harmonie initiale. Or, comme nous l'avons précédemment exposé, si le narrateur s'abaisse parfois au rang de pécheur, il s'élève à celui de Dieu au cours des Mémorables. On peut donc aisément formuler l'hypothèse qu'il voit en ses retrouvailles auprès d'Aurélia-Chékhinah une réconciliation cosmique assortie d'un apaisement universel. Cette association n'est pas sans évoquer l'ère messianique telle qu'elle est directement décrite par le *Zohar* : « L'équité est parfumée, les rigueurs sont apaisées. C'est l'heure de l'Union du mâle et de la femelle et tous les mondes créés sont dans l'amour et dans la joie¹²⁷. » A la fois homme, Messie, Dieu, le narrateur retrouve la femme absolue qu'est Aurélia, incarnant ainsi cette union du masculin et du féminin. Cela se déroule dans une atmosphère de paix que Richard décrit en ces termes : « Montagne et grotte se font écho, hauteur et profondeur se rejoignent dans un même acte de surgissement [...]. » L'univers résonne harmonieusement autour des retrouvailles du narrateur et d'Aurélia. Le rêve des Mémorables, qui constitue autant un moment de

¹²⁴ Esther Starobinski-Safran, « Pardès », *La Chékhina, figure du féminin*, vol. 43, no. 2, 2007, p. 141-149.

¹²⁵ Geoffrey Widoger, *Dictionnaire Encyclopédique Du Judaïsme*, op. cit., p. 732.

¹²⁶ Esther Starobinski-Safran, « Pardès », *La Chékhina, figure du féminin*, op. cit. p. 141-149.

¹²⁷ Éliane Amado Levy Valensi, *Poétique du Zohar*, op. cit., p. 53 (citant le *Zohar* III, 290-291 ; I, 244a).

réconciliation qu'un temps de paix universelle, fait écho à la description zoharique dont le narrateur s'empare. En investissant Aurélia des caractéristiques de miséricorde et de grandeur de la Chékhinah, en faisant d'elle l'élément nécessaire à l'harmonie universelle, Nerval élève sa réconciliation auprès de la femme aimée, lui conférant un caractère kabbalistique. La convocation de motifs kabbalistiques fondus à d'autres traditions - chrétienne et païenne notamment - fait d'*Aurélia* une œuvre définitivement hétérodoxe.

En somme, si *Aurélia* présente les traits d'une œuvre kabbalistique, elle se destine à l'élévation singulière du narrateur, consacrant le caractère hétérodoxe de l'œuvre. La Kabbale n'est donc pas une source d'inspiration sur laquelle se calque *Aurélia* mais une ressource esthétique et existentielle dont le narrateur exploite quelques fragments, tels que le style, la figure de l'oiseau, lors de sa quête. Ainsi l'œuvre est rehaussée d'une coloration kabbalistique tout en demeurant fondamentalement hétérodoxe.

Conclusion

L'époque romantique exprime une soif de renouvellement religieux que la Kabbale favorise et accompagne, étant fondée sur la nécessité de relire indéfiniment le corpus religieux. Cette essence littéraire de la Kabbale s'assortit d'une poétique contrastée et d'un rapport au langage, envisagé comme une faculté divine, que la littérature romantique partage. Cette proximité entre les deux traditions est contrebalancée par des considérations idéologiques qui distinguent plusieurs Kabbales. Nerval, à l'image de ses contemporains, s'abreuve particulièrement à la Kabbale chrétienne mais, conformément à ses croyances religieuses, embrasse les différentes traditions sans les hiérarchiser. Si l'influence que la Kabbale a exercée sur Nerval est tangible -en témoignent ses fréquentations livresques, personnelles et son œuvre elle-même- elle relève également du fantasme. La lecture d'*Aurélia* et le cheminement du narrateur-personnage nous renseigne sur l'érudition kabbalistique de leur auteur tout en nourrissant les rêveries que l'on peut formuler à ce sujet. Le narrateur-personnage adopte effectivement une attitude kabbalistique. Epistémophile, écrivain mobile, ce dernier présente autant l'attitude d'un étudiant de la Kabbale que celle d'un auteur mystique. Être contemplatif et sensible, il se dispose également à la lecture de la Kabbale, ayant tendance à laisser sa pensée parcourir des abîmes de réflexion sans renoncer aux rigueurs du raisonnement. Ces prédispositions de caractère trouvent un écho dans la vision kabbalistique du monde exprimée au sein de l'œuvre. Marqué du sceau du péché originel en perpétuel renouvellement, le monde tel que le narrateur-personnage se le représente est un espace qui se prête à la correction permanente. Répondant à la nécessité de réparer le monde, le narrateur cherche et trouve des instruments potentiels au sein de la Kabbale dont il s'empare, se mêlant alors au récit

kabbalistique. Cette fusion qui fait du narrateur d'*Aurélia* un digne personnage potentiel du *Zohar* interroge le caractère plus largement kabbalistique de l'ouvrage de Nerval. Le caractère inabordable des deux œuvres fonde une première ressemblance textuelle fondamentale. La langue et le caractère labyrinthique du *Zohar* créent un effet de brouillage, effet que Nerval génère au sein de son œuvre et ménage volontairement. À cela répond le style polysémique qui marque autant *Aurélia* que le *Zohar*. Le jeu portant sur le sens des mots zoharique fait effectivement écho à la multitude d'interprétations auxquelles se prêtent les aventures du narrateur-personnage d'*Aurélia*. Si le caractère équivoque de cet ouvrage trouve une résonance, il y trouve également une trame kabbalistique. L'oiseau tel qu'il est dépeint au sein du *Zohar*, successivement témoin, signe et messager, assure effectivement la cohérence narrative d'*Aurélia*. Compagnon fidèle du narrateur, il fait figure de constante dans un univers mouvant, signe l'existence des mystères de l'ordre des mondes et accomplit la promesse salvatrice dont il est porteur. L'œuvre cède toutefois à une profonde hétérodoxie, déclinant par l'intermédiaire du narrateur toutes « les postures de la foi » jusqu'à verser dans le blasphème. Cette succession se dissout au fil des *Mémorables*, instant de réconciliation et de grâce auprès de la femme adorée qu'est Aurélia. Elle préside à une réconciliation cosmique aux côtés du narrateur et semble alors conforme à la figure kabbalistique de la chékhinah. Mais une fois encore, annexer Aurélia et *Aurélia* à la Kabbale ne présente pas d'intérêt : singularisée par le regard que le narrateur porte sur elle, elle relève de la mystique telle que nous l'avons définie au début de ce travail, lui appartenant davantage qu'à une quelconque autre tradition.

Bibliographie

1. Corpus primaire

NERVAL, Gérard, *Aurélia*, Paris, Gallimard, 2005. [1855]

Le Zohar, Traduction, annotation et avant-propos par Charles Mopsik, Paris, éditions Verdier, 1981.

2. Théories de la littérature et de l'histoire au XIX^e siècle

BERENCE, Fred, *Grandeur spirituelle du XIX^e siècle français*, Paris, La Colombe, 1959.

DERMENGHEM, Émile, *Revue d'histoire de l'Église de France*, 1929, pp. 223-225.

JUNG, Willi, « *La peau de chagrin: une théorie romantique du temps* », *L'Année balzacienne*, vol. 8, n^o. 1, 2007, p. 105-115.

PIERSENS, Michel, *Essais d'épistémocritique : savoirs à l'œuvre*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1990.

VIATTE, Auguste, *Les Sources occultes du romantisme. Illuminisme et théosophie, 1770-1820.*

I, *Le Préromantisme*. II, *La Génération de l'Empire*, Paris, Honoré Champion, 1979.

3. Études sur Nerval

BROUSTRA, Jean, « Gérard Labrunie : Noir Val, Narval ou Nerval ? », *L'information psychiatrique*, vol. 86, n^o. 8, 2010, p. 725-732.

BRUNEL, Pierre, *L'imaginaire du secret*, Grenoble, Ellug, 1998.

BUENZOD, Jacques, « Nerval et le langage des oiseaux » In : *Romantisme*, 1984, n^o45. Paradoxes. p. 43-56.

BUFFETAUD, Eric et Eric Pichois, *Album Gérard de Nerval : iconographie*, Paris, Gallimard, 1993.

ILLOUZ, Jean-Nicolas, « Un mille-pattes romantique » : *Aurélia* de Gérard de Nerval », *Romantisme*, vol. 161, n°. 3, 2013, p. 73-86.

NEEFS, Jacques, *Savoirs en récits, Balzac, Nerval, Flaubert, Verne, Goncourt*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2010.

RICHARD, Jean-Pierre, *Poésie et profondeurs*, Paris, Éditions du Seuil, 1955.

RICHER, Jean, *Gérard de Nerval et les doctrines ésotériques*, Neuchâtel, éditions Griffon d'Or, 1947.

STEINMETZ, Jean-Luc, « Remarques comparatives sur quatre sonnets de Nerval (manuscrit Loubens) », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 1994, Bruxelles.

VIATTE, Auguste, *Mysticisme et poésie chez Gérard de Nerval*, Paris, *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, volume 15, 1963.

4. Ouvrages traitant de la Kabbale

SCHOLEM, Gershom Gerhard, *La Kabbale : une introduction : origines, thèmes et biographies*, Paris, Gallimard, 2003.

- Kabbale juive

AMADO LEVY VALENSI, Éliane, *Poétique du Zohar*, Paris, Éditions de l'éclat, 1996.

COHEN, Albert, *Le Talmud*, traduit par Jacques Marty, Paris, Payot et rivages, 1986.

MUNK, Elie, *Vers l'harmonie : le message d'Israël*, Paris, Colbo, 1986.

OUAKNINE, Marc-Alain, *Concerto pour quatre consonnes sans voyelles*, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2003.

STAROBINSKI-SAFRAN, Esther, « La *Chekhina*, figure du féminin », *Pardès*, vol. 43, n° 2, 2007, p. 141-149.

WIGODER, Geoffrey, *Dictionnaire encyclopédique du judaïsme*, Paris, Éditions Du Cerf, 1996.

ZALMAN DE LIADI, Chnéour, *Likoutei Amarime Tanya*, Paris, Edition 5260, Merkos L'Inyonei Chinuch Kehot, 2007.

- Kabbale chrétienne

DRACH, David-Paul-Louis-Bernard, *De l'harmonie entre l'Eglise et la Synagogue, Ou Catholicité de la religion chrétienne*, Paris, Mellier, 1844.

PAPUS, *La cabale : tradition secrète de l'Occident*, Paris, Editions Dangles, 1971.

PIC DE LA MIRANDOLE, Jean, *900 conclusions philosophiques, cabalistiques et théologiques*, Édition établie, traduite du latin, présentée par Bertrand Schefer, Paris, Editions Allia, 1999.

VIDAL, Daniel, « Chaïm Wirszubski, Pic de la Mirandole et la cabale. » *Archives de sciences sociales des religions* 4 (2008): p 221-274.

5. Autres ouvrages

COUSIN, Victor, *Cours d'histoire de la philosophie morale. Fragments philosophiques*, Bruxelles, Société belge de librairie Hauman et cie, 1841.

HUGO, Victor, *Œuvres poétiques: II*, Paris, Gallimard, 1967.

MUSSET, Alfred, *Poésies nouvelles, 1836-1852: suivies des Poésies complémentaires et des Poésies posthumes*, Paris, Éditions Garnier frères, 1965.

NIETZSCHE, Friedrich, *Le crépuscule des idoles: suivi de Le cas Wagner*, Paris, Flammarion, 2017.

OVIDE, *Métamorphoses*, « Thésaurus », Paris, Actes Sud, 2001.

ROBERT, Paul, *Le nouveau petit Robert*. Edition remaniée sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, Paris, Dictionnaires le Robert, 1993.

GAUTIER, Théophile, *Constantinople et autres textes sur la Turquie*, présentation et notes de Sarga Moussa, Paris, La boîte à documents, 1990, p. 370, 371

Appendice : gravure Gérard de Nerval

128

¹²⁸ Éric Buffetaud et Claude Pichois, *Album Gérard de Nerval: iconographie, op. cit.*, p. 230.

