

# Les visions et *la voix* apocalyptiques chez Gérard de Nerval

Yutaka TAKAGI

Quand on essaie d'évoquer l'œuvre apocalyptique de Gérard de Nerval, on doit s'imaginer aussitôt l'œuvre de ses dernières années : *Aurélia*. Mais d'abord, il faut prendre garde de ne pas confondre les descriptions apocalyptiques de cette œuvre avec les visions délirantes de la folie. On se demandait souvent si les visions fantastiques d'*Aurélia* proviendraient de l'expérience malheureuse de cet écrivain. Mais, ce point de vue très négatif est déjà trop démodé puisqu'on comprend de nos jours suffisamment l'écriture structurée d'*Aurélia*. Le narrateur d'*Aurélia* raconte la motivation de cette composition :

Si je ne pensais que la mission d'un écrivain est d'analyser sincèrement ce qu'il éprouve dans les graves circonstances de la vie, et si je ne me proposais un but que je crois utile, je m'arrêteraï ici, et je n'essayerais pas de décrire ce que j'éprouvai ensuite dans une série de visions insensées peut-être, ou vulgairement malades...<sup>1</sup>

Ici, le narrateur prétend être obligé d'accomplir la mission d'un écrivain tout en sachant bien que ses lecteurs peuvent considérer ses descriptions comme « visions insensées ou malades ». On peut supposer que l'écrivain Nerval prévoyait d'avance une certaine prévention de ses lecteurs contemporains contre ses œuvres; et qu'il a donc décidé de classer ses visions désordonnées et d'essayer de les rapprocher des

---

<sup>1</sup> *Gérard de Nerval, Œuvres complètes III* (abréviation: *Œuvres III* ), éd. par Jean Guillaume et Claude Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, 1993 , p.700

rêves universels communs à l'humanité, même s'il avait l'air d'avoir encore l'apparence d'un client en convalescence. Dans *Aurélia*, Nerval n'emploie jamais le mot 'hallucination', ayant la nuance médicale; au contraire, il utilise à plusieurs reprises le mot « rêve »; les rêves sont un phénomène normal psychique pour tous les hommes en sommeil. À la fin d'*Aurélia*, le « je » narrateur parle de la tentative de dominer le rêve ainsi :

Je résolu de fixer le rêve et d'en connaître le secret. — Pourquoi, me dis-je, ne point enfin forcer ces portes mystiques, armé de toute ma volonté, et dominer mes sensations au lieu de les subir ? N'est-il pas possible de dompter cette chimère attrayante et redoutable, d'imposer une règle à ces esprits des nuits qui se jouent de notre raison ? Le sommeil occupe le tiers de notre vie.<sup>2</sup>

Pour ranger ses rêves et ses visions, Nerval recourra à la mémoire livresque où il y a beaucoup de modèles classiques utiles à donner à ses visions le contexte mythique ou biblique, et aussi à élucider leurs sens essentiels; il cite au début d'*Aurélia* les 'modèles poétiques de ces études de l'âme humaine'<sup>3</sup> : *Memorabilia* de Swedenberg, *l'Âne d'or* d'Apulée, *la Divine Comédie* du Dante. C'est ici que l'auteur exige tacitement des lecteurs l'interprétation universelle sur ses visions, sur ses rêves, et il souligne le contexte culturel de ses visions oniriques. C'est alors que le voyage initiatique d'*Aurélia* aura l'aspect de la Descente aux enfers; ses visions insensées et malades vont s'arranger tout en se référant aux visions bibliques ou mythiques : ainsi l'Apocalypse de saint Jean servira à Nerval d'un pilote du voyage dans le monde primitif de la Création; les visions eschatologiques ne cessent de nous évoquer analogiquement celles d'Apocalypse. Selon Monique Moretti, la révélation apocalyptique justifiait l'urgence d'appel à la conversion au moyen de deux types de

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.749

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.696

communication avec l'au-delà : le rêve et la vision.<sup>4</sup> Elle remarque encore que l'urgence dramatique de la conversion, les rêves et les visions (...) constituent la base thématique et la rhétorique essentielle d'*Aurélia*. Autrement dit, les caractéristiques du genre apocalyptique sous-tendent la structure d'*Aurélia*. Alors, d'où proviennent les caractéristiques apocalyptiques chez Nerval? D'après Moretti, le rêve et la vision sont le moyen de communication avec l'au-delà; il en est de même de Nerval. Il faudra pénétrer d'abord dans le domaine de son 'au-delà', de son imaginaire, pour savoir l'origine des caractéristiques apocalyptiques. C'est-à-dire qu'il s'agit de confirmer le devenir des visions apocalyptiques dans l'œuvre de Nerval.

### *L'émergence des visions apocalyptiques*

C'est contre toute attente, dans une des odelettes des années 1830 qu'on assistera à l'émergence de l'imagination apocalyptique. On sait bien que la plupart des odelettes décrivent des incidents quotidiens. Nerval publie en 1832 une odelette intitulée *Le Réveil en voiture* dans la revue *Almanach des Muses* :

#### LE RÉVEIL EN VOITURE

Voici ce que je vis. — Les arbres sur ma route  
Fuyaient mêlés, ainsi qu'une armée en déroute !  
Et sous moi, comme ému par les vents soulevés,  
Le sol roulait des flots de glèbe et de pavés.

Des clochers conduisaient parmi les plaines vertes  
Leurs hameaux aux maisons de plâtre, recouvertes

---

<sup>4</sup> Monique Streiff Moretti, *Allégorie et apocalypse dans Aurélia*, Romantisme, Colloques, Gérard de Nerval « Les Filles du feu, Aurélia », SEDES, 1997, p.193

En tuiles, qui trottaient ainsi que des troupeaux  
De moutons blancs, marqués en rouge sur le dos.

Et les monts enivrés chancelaient : la rivière  
Comme un serpent boa, sur la vallée entière  
Étendu, s'élançait pour les entortiller...

— J'étais en poste, moi, venant de m'éveiller !<sup>5</sup>

Dans ce poème, le « je » du sujet apparaît au premier vers, au troisième et au final. Ce sujet amorce le discours par « voici ce que je vis » et il termine sa narration par « J'étais en poste, moi, venant de m'éveiller! ». À la fin du poème, il explique avec un humour que toutes ses visions étaient les images surgies de son demi-sommeil. Aux détails du paysage volant sont substituées les images engendrées dans la somnolence du sujet : « les arbres sur ma route (...) ainsi qu'une armée en déroute », « (...) hameaux aux maisons de plâtre(...) ainsi que des troupeaux /de moutons blancs », « la rivière/Comme un serpent boa ». En plus, en utilisant successivement des verbes signifiant le mouvement ou le développement (fuir, soulever, rouler, conduire, trotter, chanceler, étendre, s'élançer, entortiller), le poète exprime ingénieusement les élans, les transformations subites de ses visions qui ont résulté de la rapidité de la voiture. Les images métaphoriques sont aussi efficaces pour produire les visions surréelles. Le sujet en somnolence, délivré de sa conscience réflexive, voit transformer les détails passagers du paysage, et enfin il va s'approprier le physique du serpent boa. Cette conscience physique se reflète nettement dans les césures irrégulières des alexandrins.

Ce poème ne nous rappellera-t-il pas sinon les visions apocalyptiques, du moins les visions d'*Aurélia*? Le sujet nervalien, en subissant l'influence de quelque chose de réel, soit visuel(le cas du *Réveil en voiture*), soit auditif(le cas d'une autre odelette

---

<sup>5</sup> Gérard de Nerval, *Œuvres complètes I* (abréviation: *Œuvres I*), éd. par Jean Guillaume et Claude Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, 1989, p.337

*Fantaisie*), voit se dérouler les visions étranges l'une après l'autre. Ensuite, ce sujet « je » témoigne de son expérience; en effet, il ouvre son poème par « voici ce que je vis » à la manière de l'Apocalypse Saint-Jean. Cette figure du visionnaire-témoin évoquera sans retard les conventions de la littérature apocalyptique. Ici, il faut noter que la période de l'élaboration de cette odelette précède de neuf ans la première crise mentale de Nerval. Le jaillissement explosif de ses visions extraordinaires devait attendre l'année 1841.

### ***Les sonnets de 1841***

En février 1841, Nerval fut frappé par la première crise de la folie. Aujourd'hui, on suppose que la plupart de ses premiers sonnets ont été écrits en 1841. Justement, cette folie a brisé les conditions figées de la poésie française ; elle a aussi permis « le Nerval profond » de se révéler<sup>6</sup>. Ce qui raconte avec éloquence l'éclosion des visions mythiques chez Nerval, c'est la deuxième lettre à son ami Victor Loubens, présumée écrite vers la fin de 1841. Ce qui est intéressant, c'est le passage relatant les circonstances de l'internement dans la clinique:

On voit des esprits qui vous parlent en plein jour, des fantômes bien formés, bien exacts pendant la nuit, on croit se souvenir d'avoir vécu sous d'autres formes, on s'imagine grandir démesurément et porter la tête dans les étoiles, l'horizon de Saturne ou de Jupiter se développe devant vos yeux, des êtres bizarres se produisent à vous avec tous les caractères de la réalité, mais ce qu'il y a d'effrayant c'est que d'autres les voient comme vous! (...) Du reste en reprenant la santé, j'ai perdu cette illumination passagère qui me faisait comprendre mes compagnons d'infortune; la plupart même de mes idées qui m'assaillaient en tout ont disparu avec la fièvre et ont emporté le peu de poésie qui s'était réveillé dans ma tête. Il faut vous dire que je

---

<sup>6</sup> Claude Pichois, Michel Brix, *Gérard de Nerval*, Fayard, 1995, p.202.

parlais en vers toute la journée, et que ces vers étaient *très beaux*. Pour vous prouver du reste combien il y avait de lecture et d'imagination dans mon état, je vais vous écrire quelques sonnets que j'ai conservés, mais dont je ne me charge pas de vous expliquer aujourd'hui tout le sens; ils ont été faits non au plus fort de ma maladie, mais au milieu même de mes hallucinations.<sup>7</sup>

On remarque au premier abord le nombre de termes visuels (qui rappelle un peu le récit d'Aurélia) : «on voit des esprits(...)», «l'horizon(...) se développe devant vos yeux», «(...) d'autres les voient comme vous!», «(...) l'illumination passagère». Ces expressions montrent bien que l'expérience singulière de cette période était avant tout comme celle du visionnaire. Le poète vit une autre réalité reconstituée par des visions cosmiques, et il se souvient d'avoir vécu « sous d'autres formes »; enfin il s'imagine grandir au point de « porter la tête dans les étoiles ». La réalité vive des visions donne à l'intéressé l'illusion de transformation physique comme le cas du *Réveil en voiture*. Mais dans le passage suivant, le poète écrit que cette expérience de l'illumination était « passagère » et qu'il l'avait perdue en reprenant sa santé. Sa lettre nous enseigne encore qu'il y eut le peu de poésie, c'est-à-dire, une sorte de création poétique dans cette période. Ce qui est à remarquer, c'est qu'une série de visions célestes et surnaturelles incitent le poète à écrire les vers. Ici, il faut souligner une phrase : «Il faut vous dire que je parlais en vers toute la journée, et que ces vers étaient très beaux». Elle suggère non seulement la beauté des images poétiques dont fut étonné le poète lui-même. Mais aussi elle témoigne de la qualité essentielle d'une (ou des) voix qui dominaient les sonnets de 1841. D'abord, c'est la voix des acteurs (ou des personnages) sur scène qui parlent en vers ; pourtant, ils ne disent jamais sur scène que «je parlais en vers». On peut donc admettre dans cette phrase un partage bizarre de la voix entre le « je » de l'archi-énonciateur et le « je » de l'acteur. La caractéristique de cette *voix* reflète bien la théâtralité des sonnets de 1841 : le sujet observe d'abord

---

<sup>7</sup> *Œuvres III*, p.1488

comme spectateur quelque événement extraordinaire, puis il y apparaît comme acteur sur la scène, ensuite il assiste à divers phénomènes anormaux, et enfin il en témoigne. Cette manière du témoin-visionnaire est pareille à celle de l'œuvre apocalyptique. Le poète ne devait pas d'ailleurs avoir l'intention de faire le pastiche de l'Apocalypse de Saint-Jean. À en croire le narrateur d'*Aurélia*, on lui conseilla d'écrire les rêves ou les visions quand il était interné dans la clinique du Dr Esprit Blanche en mars 1841. Il en raconte ainsi :

On me donna du papier, et pendant longtemps je m'appliquai à représenter, par mille figures accompagnées de récits de vers et d'inscriptions en toutes les langues connues, une sorte d'histoire du monde mêlée de souvenirs d'étude et de fragments de songes que ma préoccupation rendait plus sensible, ou qui en prolongeaient la durée.<sup>8</sup>

Dans les chapitres VII et VIII d'*Aurélia*, l'auteur poursuit «une sorte d'histoire du monde mêlée de souvenirs d'étude et de fragments de songes », dont une partie évoque bien clairement le monde apocalyptique. On pourrait supposer que les « récits de vers » indiquent les histoires romanesques suggérées dans les sonnets de 1841 : ainsi, la mythologie orientale, l'Ancien Bible, l'Apocalypse, le Christ aux oliviers, l'histoire antique, le mythe napoléonien, etc. Les visions et *la voix* apocalyptiques s'étaient déjà retrouvées plus ou moins dans les procédés de la composition des sonnets de 1841.

### ***Thématique apocalyptique***

On essaie de mettre en lumière les caractéristiques apocalyptiques des sonnets écrits dans cette période, dont six sonnets sont écrits sur le manuscrit *Dumesnil de Gramont*

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.711

*α*, datable de la période « entre février et novembre 1841 » : « à Mad<sup>e</sup> Aguado », « à Mad<sup>e</sup> Idas-Dumas », « à Hélène de Mecklembourg », « à J-Y Connna », « À Louise d'Or Reine », « à Mad<sup>e</sup> Sand ». Ce manuscrit comprend un petit billet, peut-être adressé à Théophile Gautier. Ensuite, il faut y ajouter quatre sonnets : le premier et le quatrième du « Christ aux oliviers », « Antéros » et « Tarascon » ( autre version d'« à Mad<sup>e</sup> Sand »), qui sont insérés dans la lettre de Nerval à son ami Loubens, datable de la fin de 1841.

D'abord apparaissent *les visions d'un monde perdu* dans la plupart de ces sonnets. Au début du sonnet « à Mad<sup>e</sup> Aguado », l'énonciateur énonce la voix incantatoire pour invoquer la réapparition de la figure divine :

Colonne de saphir, d'arabesques brodée,  
Reparais! Les ramiers s'envolent de leur nid,  
De ton bandeau d'azur à ton pied de granit  
Se déroule à longs plis la pourpre de Judée.<sup>9</sup>

Cette colonne semble représenter apparemment la beauté du corps féminin, à la fois dynamique et souple. Cependant elle incarne aussi à son tour un royaume perdu, peut-être originaire de l'Orient.

Dans « à Mad<sup>e</sup> Idas-Dumas », le « je » chanteur pleure le Roi des rois endormi; il va de soi que le sommeil n'est qu'une des images métaphoriques de la mort. Ce chanteur-poète est peut-être l'archange Raphael parce que les deux autres archanges Michaël et Gabriel apparaissent dans le même sonnet. De là, on peut imaginer que le Roi des rois sera l'être divin comme le Dieu ou le Demi-Dieu :

---

<sup>9</sup> *Œuvres I*, p.732



J'étais assis chantant aux pieds de Michael,  
Mithra sur notre tête avait fermé sa tente,  
Le Roi des rois dormait dans sa couche éclatante,  
Et tous deux en rêvant nous pleurions Israël!<sup>10</sup>

Le royaume oriental qu'on regrette d'avoir perdu aurait joui autrefois de la richesse suggérée par « sa couche éclatante ». Au fait, le monde perdu n'évoque pas seulement de souvenirs nostalgiques, mais aussi des souvenirs remplis d'amour et de chansons. L'énonciateur du sonnet « À J-y Colonna » invite à Daphné à rappeler « cette chanson d'amour » qui recommence toujours du royaume perdu, peut-être endormi sous le monde souterrain :

La connais-tu, Daphné, cette vieille romance  
Au pied du sycomore... ou sous les mûriers blancs,  
Sous l'olivier plaintif, ou les saules tremblants,  
Cette chanson d'amour, qui toujours recommence,<sup>11</sup>

Après la manifestation des regrets pour le royaume ou pour le monde disparu, l'énonciateur en invoque *la renaissance* avec des gestes symboliques ou magiques : dans le premier tercet du sonnet « à Mad<sup>e</sup> Aguado », il dit à Lanassa, figure non identifiée, de faire flotter ses voiles sur les eaux, et ensuite de livrer les fleurs de pourpre aux courants des ruisseaux. Ces gestes du lancement n'ont-ils pas la signification symbolique de la régénération par l'immersion ? D'autre part, on sait bien que le feu symbolise aussi la force créatrice chez Nerval. Dans le dernier tercet du sonnet « À J-y Colonna », on assiste à l'éruption volcanique qui préfigure la résurrection du monde souterrain :

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.732

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.733

Sais-tu pourquoi, là-bas, le volcan s'est rouvert ?  
C'est qu'un jour nous l'avions touché d'un pied agile,  
Et de sa poudre au loin l'horizon s'est couvert !<sup>12</sup>

La représentation du monde perdu suggère en même temps une *histoire des conflits* qui existait à l'origine. Dans « à Mad<sup>e</sup> Ida-Dumas », le sommeil (la mort) du Roi des rois semble faire allusion à quelque lutte; le deuxième quatrain est plein d'expressions combattantes ainsi: « Trois voix avaient crié vengeance au bord du ciel ». Vengeance ? Il s'agit peut-être de venger une défaite ou une oppression. Le « je » sujet du sonnet « Antéros » est issu « de ceux-là qu'inspire le Vengeur » ; il doit être aussi un des Caïnites chassés de la surface terrestre, comme Adoniram, héros de *l'Histoire de la reine du matin et de Soliman prince des génies*, conte fantastique inséré dans le *Voyage en Orient*. Au quatrième vers, la haine héréditaire du « je » provoque un geste agressif contre «le Dieu vainqueur», peut-être «Jéhovah» :

Je retourne les dards contre le Dieu vainqueur !<sup>13</sup>

Les scènes décrites dans les sonnets de 1841 ne sont pas toujours celles du monde antique. On y retrouve plusieurs fois le nom de Napoléon. Il est notoire que le jeune Gérard avait écrit l'épopée napoléonienne regrettant la mort de Napoléon ; ces poèmes furent publiés entre 1826 et 1827 ; Il y emploie l'expression de *Roi des rois* pour suggérer Napoléon. Dans un des poèmes napoléoniens « Fontainebleau », le poète lui-même découragé demande aux lecteurs de ne plus « chercher aux cieux le héros que naguère le sort intronisa roi des rois de la terre ». <sup>14</sup> Il est possible de supposer que le «Roi des rois» reflète l'image de Napoléon dans le sonnet « à Mad<sup>e</sup> Idas-Dumas », et que le nom d'Israël représente la chute de l'Empire. Au fait, le transfert des cendres de

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p.734

<sup>13</sup> *Œuvres III*, p.1489

<sup>14</sup> *Œuvres I*, p.180

Napoléon à Paris se fut exécuté en 1840. L'enthousiasme secret de Nerval pour Napoléon aurait atteint son point culminant. À la fin de 1840, à Bruxelles, Nerval a entendu une somnambule raconter le vol du corps de l'Empereur. Il rapporte cet épisode dans le manuscrit d'*Aurélia*:

Un soir on m'invita à une séance de magnétisme. Pour la première fois je voyais une somnambule. C'était le jour même où avait lieu à Paris le convoi de Napoléon. La somnambule décrivit tous les détails de la cérémonie, tels que nous les lûmes le lendemain dans les journaux de Paris. Seulement elle ajouta qu'au moment où le corps de Napoléon était entré triomphalement aux Invalides, son âme s'était échappée du cercueil et, prenant son vol vers le Nord, était venu se reposer sur la plaine de Waterloo.<sup>15</sup>

On peut ressentir l'attente de Nerval pour la régénération du monde perdu dans l'image de Napoléon ressuscité. Certes, la chute de Napoléon avait été une grande crise mentale chez le jeune Gérard ; en plus, cette crise en finira à prendre un aspect de la fin cosmique dans un poème de l'épopée napoléonienne « La Gloire » :

Hélas ! dans l'univers, tout passe, tout retombe  
Du matin de la vie à la mort de la tombe !<sup>16</sup>

Il est probable que cette conscience de crise aura formé un des contextes apocalyptiques des sonnets de 1841. Au neuvième vers du sonnet « À Louise d'Or Reine », la déesse égyptienne Isis adresse au nouveau dieu moderne ainsi :

L'aigle a déjà passé : Napoléon m'appelle ;<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> *Œuvres III*, p.751

<sup>16</sup> *Œuvres I*, p.189

<sup>17</sup> *Ibid.*, p.734

Une autre caractéristique des sonnets de 1841, c'est que le dernier tercet de chaque sonnet dessine dans beaucoup de cas l'espace plein de *pressentiments pour le nouveau monde* ; ainsi, le dernier tercet du sonnet « à Mad<sup>e</sup> Aguado » :

Cependant la prêtresse au visage vermeil,  
Est endormie encor sous l'arche du soleil,  
Et rien n'a dérangé le sévère portique.<sup>18</sup>

La « prêtresse », censée prononcer des prophéties, est endormie dans un temps statique. La dernière strophe assume à son tour le rôle de clore tout le sonnet et de l'encadrer dans le présent de l'immobilité. Ce paysage à l'aspect permanent présage l'avènement d'un monde nouveau dont la puissance est encore latente comme la « prêtresse » endormie.

### ***La voix du témoin-visionnaire***

Le « je » du sujet remplit le rôle du témoin dans la plupart des sonnets de 1841. Il témoigne des visions souvent fantasmagoriques, et parfois panoramiques. En effet, il se situe au milieu de ces spectacles. Ainsi le « je » du sonnet « à Mad<sup>e</sup> Ida-Dumas » chante son deuil près du roi mort ; puis il rapporte les paroles violentes des autres personnages. Le « je » du sonnet « à J-Y Conna » provoque l'éruption du volcan par sa puissance magique, et il en témoigne avec complaisance. Puis, le « je » du sonnet « à Mad<sup>e</sup> Aguado », en invoquant la réapparition de la figure divine, pénètre dans le profond du monde fantastique, et enfin il révèle son identité : « je suis vautour volant sur Patani ». L'énonciateur d' « Antéros » raconte son histoire conflictuelle héréditaire. Comme Nerval en mentionne dans la lettre à Loubens, le « je » d' « Antéros » vit le monde issu de la « mixture semi mythologique et semi

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p.732

chrétienne ». Le « je » des sonnets nervaliens plonge dans le monde onirique et témoigne de ce qu'il a vu. L'authenticité de sa *voix* provient du fait qu'il a vu par ses propres yeux des événements extraordinaires, et qu'il a vécu leur monde.

Dans le sonnet « à Mad<sup>e</sup> Sand », le sujet « je », en exposant le visage du poète existant, témoigne de l'affinité avec Du Bartas, poète du seizième siècle. De fait, le sonnet commence par citer le quatrain du sonnet de Du Bartas, qui est le premier quatrain du huitième sonnet du *Dialogue des Neufs Muses Pyrénées présentées au roy de France*.<sup>19</sup>

« Ce roc voûté par art, chef-d'œuvre d'un autre âge,  
Ce roc de Tarascon hébergeait autrefois  
Les géants descendus des montagnes de Foix,  
Dont tant d'*os* excessifs rendent sûr témoignage. »

Ô seigneur Du Bartas! Je suis de ton lignage,  
Moi qui soude mon vers à ton vers d'autrefois ;  
Mais les vrais descendants des vieux *Comtes de Foix*  
Ont besoin de *témoins* pour parler dans notre âge!

J'ai passé près Salzbourg sous des rochers tremblants ;  
La Cigogne d'Autriche y nourrit les Milans,  
Barberousse et Richard ont sacré ce refuge.

La neige règne au front de leurs pics infranchis ;  
Et ce sont, m'a-t-on dit, les *ossements* blanchis  
Des anciens monts rongés par la mer du Déluge.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Cf., Guillaume de Salluste du Bartas, *La Sepmaine ou Création du monde*, Actes Sud, 1988

<sup>20</sup> *Œuvres I*, pp.734-735

Du Bartas fut né en Midi-Pyrénées. Agen, lieu originaire du père de Nerval n'est pas loin de là. Dans l'imagination de Nerval, Du Bartas pourrait être un de ses ancêtres. Le poète superpose la voix de lui-même en la voix de Du Bartas. En racontant la lignée mythique du Midi-Pyrénées, il désire être témoin qui puisse parler des vrais descendants des vieux comtes de Foix. Le témoin moderne a besoin du témoignage du passé lointain; c'est bien « tant d'*os* excessifs » des « géants descendus des montagnes de Foix ». Les vers du dernier tercet : « les *ossements* blanchis / Des anciens monts rongés par la mer du Déluge » rappelle encore une fois les os des géants; il faut remarquer que le poète souligne tous les deux mots : « *os* » et « *ossements* », comme s'il existait la correspondance mystérieuse entre les deux traces des catastrophes primitives. Dans l'imagination mythique de Nerval, les rocs des montagnes antiques se nouent au-delà de la réalité géographique. Alors, de quoi donc les os des géants témoignent-ils? Les derniers mots du sonnet 'la mer du Déluge' fait imaginer le monde diluvien ; l'imagination nervalienne se rend toujours vers le monde primordial; il lui faut y rechercher son origine authentique. Cette « mer du Déluge » nous évoque un autre poème de Du Bartas. En 1830, Nerval donna au bureau de la Bibliothèque choisie *le Choix des poésies de Ronsard (...) avec une introduction*. Dans cette anthologie des poètes du XVI<sup>e</sup> siècle, on trouve un poème intitulé « Déluge » de Du Bartas.<sup>21</sup> Ce poème est en fait une partie du Second jour de *la Semaine ou Création du monde* de Du Bartas, qui représente la séparation des eaux et du ciel, tableau du deuxième jour de la Création. Nerval lui donna un titre qui n'existe pas dans l'original: *Déluge*. Ce fragment du poème nous montre dans le tableau mouvant la métamorphose rapide du monde naissant. Cette description baroque aurait beaucoup stimulé l'imagination de Nerval.

---

<sup>21</sup> Gérard de Nerval, *Œuvres complètes*, Tome I, Classiques Granier, 2011, pp.306-309

### ***Beauté inexplicables, mais attrayantes***

On a analysé les visions et la *voix* apocalyptiques dans les sonnets de 1841. Or, trois sonnets « à Mad<sup>e</sup> Ida-Dumas », « à Hélène de Mecklembourg », « à Mad<sup>e</sup> Sand » ne furent pas publiés du vivant de Nerval. Le « Christ aux oliviers », « Antéros », « À Louise d'Or Reine » (version primitive de « Horus ») ont été modifiés ; sur « à Mad<sup>e</sup> Aguado », « à J-Y Conna », on en a réutilisé une partie. De toute façon, personne n'a pu lire les sonnets nervaliens dans leur totalité jusqu'à la date de la publication des *Chimères* en 1854. Après la première crise de sa folie, Nerval ne publia jamais l'écriture insinuant son délire. Certes, les sonnets de 1841 étaient pleins des visions si incompréhensibles que Nerval lui-même prétend ne pas pouvoir les expliquer. C'est lui qui savait le plus la difficulté de cette explication. Dans la lettre à Loubens datée de la fin 1841, il en mentionnait plusieurs fois. Il écrivait ainsi avant de citer le sonnet « Antéros » :

En voici un autre que vous vous expliquerez plus difficilement peut-être : cela tient toujours à cette mixture semi-mythologique et semi-chrétienne qui se brassait dans mon cerveau.<sup>22</sup>

Les visions fantastiques des sonnets de 1841, surtout celles des sonnets non publiés présentent bien la « mixture » de multiples mythes, y compris le mythe napoléonien. En plus, la figure changeante et incohérente du sujet « je » risque d'être considéré comme le sujet délirant. Mais, bien que difficiles à expliquer, les sonnets de 1841 recèlent la beauté extraordinaire. Nerval s'en apercevait. Une phrase de la lettre à Loubens le prouve :

Il faut vous dire que je parlais en vers toute la journée, et que ces vers étaient *très*

---

<sup>22</sup> *Œuvres III*, p.1489

*beaux*.<sup>23</sup> (souligné par Nerval)

En décembre 1853, Alexandre Dumas inséra sans l'autorisation de Nerval le sonnet « El Desdichado » dans son journal *Mousquetaire*. Heureusement, grâce à cet *acte imprudent* de Dumas, nous pouvons lire aujourd'hui les sonnets des *Chimères*. Nerval explique dans *la préface des Filles du feu* que ces sonnets sont composés « dans cet état de rêverie supernaturaliste ». Il ajoute qu'ils « perdraient de leur charme à être expliqués, si la chose était possible ». Peut-être, on discernera la même beauté aussi dans les visions des sonnets de 1841 que dans l'épanouissement onirique des *Chimères*. Beauté inexplicable, merveilleuse d'autant mieux. C'est ce que Nerval continuait à dissimuler sous le visage du prosateur médiocre jusqu'à ses dernières années; c'est aussi ce que ses contemporains ne voulaient même pas comprendre peut-être.

### ***Du réel au fantasme***

Quitter les rêves inexplicables, ce sera les principes essentiels de l'écrivain Nerval après la première crise de sa folie. Il voyage en Orient en 1842-1843 pour rassembler les matières des romans ou celles des pièces de théâtre. Mais elles doivent être assez solides pour que ses contemporains ne se souviennent jamais de sa folie. Donc, la voie la plus sûre est d'écrire des articles journalistiques, des récits de voyage ou des biographies des autres. Or, le regard de Nerval journaliste, tout en examinant l'apparence du réel, se rend d'ailleurs à son intérieur, à son fond. En voyageant, en se promenant, il s'acharne à chercher les indices des catastrophes passées de la Terre. Car il imaginait qu'il y aurait une histoire inconnue des humains avant la Genèse ; que dans cette autre histoire, il pourrait découvrir sa vraie origine. C'est pour cela qu'il s'intéresse beaucoup à Georges Cuvier naturaliste. Ses œuvres paléontologiques

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p.1488



doivent avoir réveillé la curiosité ancienne de Nerval pour le monde souterrain. On sait bien que Cuvier publia une œuvre qui s'intitulait *Recherches sur les ossements fossiles des quadrupèdes, précédées d'un discours sur les révolutions du globe* en 1821. Montmartre était le quartier rempli de souvenirs investigateurs de Cuvier. Dans la clinique de Montmartre, Nerval passa quelques mois en 1841. Dans *les Nuits d'octobre*, un ami, qui sera considéré comme un double de Nerval, raconte le souvenir de Montmartre ainsi :

Ce n'est pas qu'il songe à coucher dans les carrières de Montmartre, mais il aura de longues conversations avec les chauffourniers. Il demandera aux carriers des renseignements sur les animaux antédiluviens, s'enquérant des anciens carriers qui furent les compagnons de Cuvier dans ses recherches géologiques.<sup>24</sup>

Nerval fixe son regard toujours sur ce qu'il y a au-delà des découvertes paléontologiques et archéologiques de Cuvier : c'est ainsi le monde antédiluvien, et le monde préadamite, jamais écrit dans la *Genèse*. Il paraît que le nom de Cuvier évoquait chez Nerval l'image du Déluge : le narrateur de *Promenades et Souvenirs* rapporte que les maisons nouvelles de Montmartre, comme « la mer diluvienne », commencent à recouvrir les retraites des monstres informes reconnus par Cuvier.<sup>25</sup> Or, Nerval se plaignait que Cuvier n'a pas pu retrouver les traces géologiques de l'homme préadamite; et encore il lui a reproché de ne point avoir poussé son hypothèse jusqu'aux races humaines, en expliquant que « ses idées religieuses le lui défendaient d'ailleurs(...) ».<sup>26</sup> Il est sûr que la conception du monde de Cuvier ne dépassait pas celle de la religion chrétienne conservatrice. Lynn Barber en parle dans *the Heyday of Natural History*:

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p.316

<sup>25</sup> *Ibid.*, p.668

<sup>26</sup> *Œuvres I*, p.1003, *La Presse* du 25 août 1845

The Book of Genesis, Cuvier explained, was only concerned with the last of these Creations, the one in which man appeared. God had not bothered to reveal the previous Creations to Moses, because they did not concern man. Like all the other Creations, this last one was followed by a catastrophe – Noah’s flood – but, unlike all the others, had not necessitated a fresh creation because God, acting through Noah, had saved most of the species then alive.<sup>27</sup>

Nerval poursuit dans le paysage, sur les terrains réels, les empreintes des catastrophes que le globe a connues autrefois; c’est pour confirmer l’existence des mondes inconnus ; leur ouverture ferait entrevoir sans doute le rêve euphorique pour Nerval: retrouvailles avec sa mère morte ou ses ancêtres.

En 1844, Nerval assista à la réouverture du Diorama qui représentait le Déluge. Le Diorama, installé à Paris par Louis Daguerre en 1822, est un dispositif illusionniste qui fut en vogue au XIX<sup>e</sup> siècle. Certes, les tableaux mouvants présentés par le Diorama devaient stimuler bien l’imagination de Nerval. De fait, il songe au spectacle du Paris réel, envahi par le Déluge renouvelé :

La situation était grave, et nous voudrions bien voir ce que diraient les premiers-Paris de demain si ce phénomène se renouvelait pour nous et si, comme les paisibles habitants de la ville d’Énoch, nous passions peu à peu de la sensation d’une pluie modérée aux averses croissantes et aux cataractes pluviales dont M.Bouton nous a offert le tableau.<sup>28</sup>

Dans le passage suivant, Nerval rend compte que « la ville d’Énoch, ou de Hénoch, ce Paris antédiluvien a été bâti par Caïn ». Dans le chapitre III de *l’Histoire de la reine du matin et de Soliman, prince des génies*, conte fantastique inséré dans le *Voyage en*

---

<sup>27</sup> Lynn Barber, *The Heyday of Natural History*, Doubleday & Company, New York, 1980, p.217

<sup>28</sup> *Œuvres I*, p.840, *L’Artiste* du 15 septembre 1844

*Orient*, on entend dire du mal de la ville d'Énoch : ainsi « la ville impie, submergée par les eaux du déluge », ou « la cité des enfants de Caïn ». Mais au fil du déroulement de ce conte, on devine de plus en plus que la lignée de Caïn bannie au monde souterrain par Jéhovah protège en effet le feu, source de la création pour l'humanité. Avant d'écrire *Aurélia*, Nerval a décrit la révolte des caïnites comme celle des créateurs maltraités d'après son interprétation originale. En se référant à la *bibliothèque orientale* d'Herbelot ou à l'*Histoire des Préadamites* de Lapeyrière<sup>29</sup>, il aurait inventé la lignée préadamite, l'histoire des génies Éloïms, la généalogie fantastique des caïnites.

Revenons à la description du Déluge du Diorama. La manière de narrer les détails du Déluge est très rapide; les tableaux se succèdent sans arrêt en transformant; c'est la caractéristique des visions nervaliennes comme on en a envisagé dans l'analyse du *Réveil en voiture* :

Peu à peu, l'horizon se couvre, les nuages s'assombrissent et se revêtent d'un reflet rouge, la mer luit dans le fond des derniers feux du soleil qui pâlit, les murs ruissellent, les places et les rues s'emplissent d'une eau qui bouillonne fouettée par l'orage, les enceintes inondées répandent l'eau du haut de leurs murs, comme des vases trop pleins, la population se réfugie sur les toits, sur les tours et sur les montagnes, enfin tout disparaît dans l'épaisseur des nuées et des sombres colonnes d'eau qui traversent à grand bruit.<sup>30</sup>

On s'étonnera de la description précise et ruisselante de Nerval en lisant en même temps l'article sur le Déluge du même Diorama, apparu six jours après, dans l'*Illustration* du 21 septembre.<sup>31</sup> En tout cas, le Déluge du Diorama semble avoir exercé une influence sur la vision du Déluge d'*Aurélia*.

<sup>29</sup> Cf., sur Lapeyère, *Œuvres II*, la note de Nerval lui-même au bas de la page 721

<sup>30</sup> *Œuvres I*, pp.841-842

<sup>31</sup> Cf., *Ibid.*, pp.1816-1817

### ***La première partie d'« Aurélia »***

Le narrateur d'*Aurélia* commence à parler d'une série des visions cosmogoniques à partir de la fin du chapitre VII de la première partie; il manifeste son intention de ne pas s'arrêter aux traditions modernes de la création, et de remonter encore au-delà. Il emploie le terme : les traditions modernes. Dans le chapitre suivant, certes, le monde de la Genèse ne se dessine pas guère excepté l'allusion du Déluge; il prétend utiliser « le système d'histoire, emprunté aux traditions orientales ». Or, la description évolutive d'une planète est pleine des images bizarres. Le spectacle primitif de la surface terrestre, les plantes et les monstres difformes comme premières apparitions, semblent procéder de la réminiscence de la lecture des œuvres de Cuvier, où le processus évolutif des animaux sont illustré par les tableaux joints. Ensuite, on voit la déesse guider l'évolution rapide des humains, mais on n'en parle pas guère les détails; non plus les traditions bibliques de la Genèse. Ce sont les Éloïms, génies ou esprits des traditions orientales qui jouent le principal rôle dans les visions primordiales de la Terre. Ensuite éclate la lutte sanglante entre eux, et elle se répète longtemps. Le « je » héros apparaît métamorphosé en monstre et il prendra part aux combats des monstres. Il deviendra témoin de l'histoire hideuse pleine de combats. En effet, il gémit longtemps dans la captivité au centre de l'Afrique. Ce témoin, plongé au milieu des spectacles changeants à chaque instant, n'est pas capable de devenir le héros actif; il reste toujours passif comme le spectateur du Diorama. On dirait un homme somnolent, difficile à agir à son gré. Le fréquent emploi du verbe « voir » qui connote l'acte passif prouve la caractéristique du « je » visionnaire du chapitre VIII : « je vois..., j'ai vu... », etc. Cependant il ne faut pas penser que le « je » témoin soit dominé par les visions oniriques, non maîtrisées. Car il n'est pas captif de ses rêves; il ne décrit pas toujours le tableau mouvant de ses visions tel qu'il se déroule. Il évite ingénieusement de toucher les personnages de la Genèse (Adam, Ève, etc.), et aussi de raconter l'histoire des Caïnites. Il ose présenter l'ensemble de l'évolution génésiaque comme un des phénomènes dont il faut saisir le sens. Lire le sens, c'est aussi le rôle du lecteur

que celui de l'écrivain. Les visions du chapitre VIII sont de cette manière rejetées devant les yeux du lecteur. Monique Moretti remarque que « tout comme les apocalypses, le récit demande, en effet à être constamment interprété ».

Tout à coup un grand fléau comme le Déluge assaillit le monde pour le rajeunir : « La constellation d'Orion ouvrit au ciel les cataractes des eaux ».<sup>32</sup> C'est un passage seul qui rappelle la Genèse dans ce chapitre. On parle du Déluge ainsi :

(...) et les mers, surmontant leurs rivages, refluent sur les plateaux de l'Afrique et de l'Asie; l'inondation pénétra les sables, remplit les tombeaux et les pyramides, et, pendant quarante jours, une arche mystérieuse se promena sur les mers portant l'espoir d'une création nouvelle.<sup>33</sup>

Le « je » témoigne de ce qu'il voit au milieu de cette inondation :

Seulement, je vois encore debout, sur un pic baigné des eaux, une femme abandonnée par eux, qui crie les cheveux épars, se débattant contre la mort. Ses accents plaintifs dominaient le bruit des eaux... Fut-elle sauvée? je l'ignore. Les dieux, ses frères, l'avaient condamnée; mais au-dessus de sa tête brillait l'Étoile du soir, qui versait sur son front des rayons enflammés.<sup>34</sup>

D'où viendra l'image de cette femme abandonnée qui n'apparaît peut-être ni dans l'histoire du Déluge ni dans l'Apocalypse de saint Jean? Il est rare que le regard du témoin saisisse si de près la figure d'une femme, dont la présence est d'ailleurs très étonnante. Son image qui « crie les cheveux épars » n'évoquera-t-elle pas une femme dépeinte dans l'Apocalypse; celle-ci « criait, étant en travail et dans les douleurs de l'enfantement ». La situation tendue du tableau est pareille à celle du chapitre XII de

---

<sup>32</sup> Œuvres III, p.714

<sup>33</sup> *Ibid.*, p.714

<sup>34</sup> *Ibid.*, p.714

l'Apocalypse où la femme enveloppée du soleil porte « une couronne de douze étoiles » sur sa tête. La femme abandonnée dans l'inondation a également « l'Étoile du soir » qui brille « au-dessus de sa tête ». Cette étoile comme symbole de l'Espoir se trouve aussi dans le Manuscrit d'*Aurélia*, où le « je » avais représenté la Reine du Midi, telle qu'elle a été dépeinte dans l'Apocalypse de l'apôtre saint Jean. La Reine du Midi, « couronnée d'étoiles »<sup>35</sup>, semble représenter la figure syncrétique de la Déesse et de la Vierge Marie. En tout cas, l'image de la femme abandonnée connote à la fois la fin d'un monde et sa renaissance. En plus, l'aspect de la femme hurlante transmet la tension des visions apocalyptiques avec la vision du déluge.

Dans l'article du Diorama en 1844, Nerval imagine le Paris envahi par le déluge; dans cette imagination, la ville d'Énoch bâtie par Caïn est « ce Paris antédiluvien ». De fait, avant de voir le Déluge du Diorama, Nerval tournait ses pensées vers ce Paris antédiluvien. En se promenant sur la colline de Montmartre, il devait penser aux animaux de Cuvier et au Paris antédiluvien. Ce Paris antédiluvien, et ensuite diluvien, sera dépeinte dans la deuxième partie d'*Aurélia*. Monique Moretti, en indiquant un strict parallélisme entre la première partie et la deuxième partie, en commente ainsi :

La « vision » (...) dont le héros s'efforce d'interpréter les tableaux présente une série d'éléments caractéristiques qui en font une apocalypse parisienne : (...). Elle aura une « suite » deux mois plus tard dans le déluge des Tuileries, (...).<sup>36</sup>

### ***La deuxième partie d'« Aurélia »***

La figure du « je » narrateur d'*Aurélia* se transforme en celle du héros dans la deuxième partie. Le « je » passif, qui était témoin de l'histoire fantastique de la Création, devient le héros actif parcourant le Paris diluvien. C'est alors que le monde

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p.755

<sup>36</sup> Moretti, *op. cit.*, p.210

de la Genèse se superpose sur l'espace réel de Paris; l'histoire de la Création double l'histoire individuelle; le destin du monde s'unifie au drame individuel; ainsi, le héros va remarquer un phénomène à travers lequel il puisse éclaircir le sens de ses rêves. En arrivant sur la place de Concorde, il assiste à un phénomène extraordinaire :

Les étoiles brillaient dans le firmament. Tout à coup il me sembla qu'elles venaient de s'éteindre à la fois comme les bougies que j'avais vues à l'église. Je crus que les temps étaient accomplis, et que nous touchions à la fin du monde annoncé dans l'Apocalypse de saint Jean. Je croyais voir un soleil noir dans le ciel désert et un globe rouge de sang au-dessus des Tuileries.<sup>37</sup>

Le phénomène synchronique entre les bougies de l'église et les étoiles du firmament suggère une correspondance entre le changement céleste et les incidents terrestres; les aspects exceptionnels du ciel pourraient représenter ce qui annonce la providence de Dieu. Alors, à la place du « je » témoin passif, le « je » interprète apparaît; il déchiffre le sens du changement du firmament en employant fréquemment les verbes de jugement : je crus..., je pensai..., je me dis..., etc. Ainsi il présente son interprétation eschatologique sur la vision céleste : « nous touchions à la fin du monde annoncé dans l'Apocalypse de saint Jean ». Il a le pressentiment du Déluge en regardant les galeries d'ostéologie où sont renfermés les ossements des animaux antédiluviens de Cuvier. Alors, il lance l'anneau qu'il a acheté à l'église Saint-Eustache :

Puis, je me dis : Mais c'est plus encore! c'était le véritable déluge qui commence. L'eau s'élevait dans les rues voisines; je descendis en courant la rue Saint-Victor, et, dans l'idée d'arrêter ce que je croyais l'inondation universelle, je jetai à l'endroit le plus profond l'anneau que j'avais acheté à Saint-Eustache. Vers le même moment l'orage s'apaisa, et un rayon de soleil commença à briller.<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> *Oeuvres III*, p.734

<sup>38</sup> *Ibid.*, p.736

Le lancement de l'anneau a l'air de remplir un grand rôle dans l'avant-goût du déluge. L'acte personnel du héros a une puissance magique dans la catastrophe universelle. Avant d'arriver à la scène pluviale, le héros avait visité l'église Saint-Eustache. Dans la deuxième partie, on trouve plusieurs fois le héros qui fréquentait les églises de Paris, et qui retournait sa pensée au Dieu chrétien. Dans le chapitre IV, il se rappelle son enfance :

(...) je dus à une de ses tantes quelques instructions qui me firent comprendre les beautés et les grandeurs du christianisme.<sup>39</sup>

Sur le manuscrit, une phrase est biffée :

Cependant par un concours de circonstances singulières mon acte de baptême ne fut pas retrouvé.<sup>40</sup>

D'après Jean-Nicolas Illouz, cette phrase biffée « souligne le désarroi de Nerval vis-à-vis de la religion catholique ».<sup>41</sup> Le mariage religieux de ses parents fut célébré dans l'église Saint-Eustache en 1807. Il est probable que l'idée obsessionnelle du baptême s'associe avec l'image du Déluge. Mircea Eliade explique cette relation religieuse et mythique entre le baptême et le déluge ainsi :

Le « vieil homme » meurt par immersion dans l'eau et donne naissance à un être nouveau régénéré. (...) Le déluge figure aussi bien la descente aux profondeurs marines que le baptême.<sup>42</sup>

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p.731

<sup>40</sup> *Ibid.*, p.1359

<sup>41</sup> Cf., Nerval, *Aurélia*, folio classique, Gallimard, 2005, p.281

<sup>42</sup> Mircea Eliade, *Le sacré et el profane*, folio Essais, Gallimard, 1994, pp.112-113



Avant de voir le spectacle de l'inondation, le héros pleure en pensant à sa mère dans l'église Saint-Eustache :

(...) je m'agenouillai pieusement à l'autel de la Vierge en pensant à ma mère. Les pleurs que je versai détendirent mon âme, et, en sortant de l'église, j'achetai un anneau d'argent. De là j'allai rendre visite à mon père, chez lequel je laissai un bouquet de marguerites, car il était absent.<sup>43</sup>

Le mot de « marguerites » est un des prénoms de sa mère : Marie-Antoinette-Marguerite. Ici, l'absence paternelle est significative sous la prépondérance maternelle, comme celle de la Vierge. Comme si l'absence du père et l'inondation étaient indispensables à la régénération du héros. Il va de soi que le narrateur d'*Aurélia* ne parle pas de telle interprétation. Mais il est certain que la pensée de l'écrivain se rapproche de plus en plus de son foyer, de la part pleine de souvenirs les plus intimes. Le narrateur présente son interprétation sur le phénomène atmosphérique, mais non sur ce qui concerne sa vie privée. Dans la deuxième partie, la description des visions catastrophiques est bien compréhensible, puisqu'elle est remplie d'indices réels comme les quartiers et les rues de Paris. Enfin, le récit est structuré afin que l'interprétation totale et finale des visions s'en rapporte au jugement du lecteur.

On a parcouru les caractéristiques apocalyptiques dans l'œuvre de Nerval. Elles procèdent avant tout de la qualité originale de l'imagination nervalienne, jamais de la folie. Certes, celle-ci a joué le rôle de démarrer le jaillissement explosif des visions. Mais comme on l'a remarqué déjà dans les analyses du poème « Le Réveil en voiture », le déroulement rapide des images est propre à l'imagination du sujet nervalien étant entre la réalité et le rêve. C'est en 1841, année de la première crise qu'on assiste au

---

<sup>43</sup> *Œuvres III*, p.736

jaillissement des visions fantastiques. Elles avaient la beauté poétique éblouissante, bien que difficile à expliquer le sens. La particularité des visions nervaliennes consiste dans le déroulement rapide du tableau mouvant; les visions ne cessent d'étendre le cercle de leur association d'idées. Leur mouvement s'exprime bien clairement par les métaphores des plantes dans le *manuscrit d'Aurélia* ainsi :

Ce fut alors que j'eus un rêve singulier. – Je vis d'abord se dérouler comme un immense tableau mouvant la généalogie des rois et des Empereurs français, – puis le tronc féodal s'écroula baigné de sang. Je suivis dans tous les pays de la Terre les traces de la prédication de l'évangile. Partout en Afrique, en Asie, en Europe, il semblait qu'une vigne immense étendit ses surgeons autour de la terre. Les dernières pousses s'arrêtèrent au pays d'Élisabeth de Hongrie. (souligné par l'auteur)<sup>44</sup>

Mais la succession ininterrompue de ces visions ne sont ni cohérente, ni possible à expliquer. Nerval négligeait son écriture marquée par la folie depuis l'année 1841. Mais c'est peut-être après la publication de son sonnet « El Desdichado » sur le Mousquetaire du 10 décembre 1854 que Nerval se décide de publier de nouveau sa poésie gardée en secret. C'est plutôt pour exposer la belle cristallisation de sa poésie que pour critiquer l'insinuation de Dumas à la folie de Nerval; alors, il entame les sonnets non publiés en travaillant la cohérence des visions poétiques. Dans *Aurélia*, il pense de même à mettre en ordre les visions apocalyptiques; personne ne s'étonnera de leur singularité après la lecture d' « El Desdichado ». D'abord, il adopte le « je » qui témoigne de l'expérience visionnaire; la technique narrative du témoin étant au cœur du drame a été déjà employée dans les sonnets de 1841. Sa voix est efficace pour attribuer l'authenticité aux visions apocalyptiques. Dans la deuxième partie d'*Aurélia*, les visions catastrophiques se déploient sur le ciel de Paris; le « je » héros, à son tour,

---

<sup>44</sup> *Œuvres III*, p.754

s'efforce de déchiffrer leur sens en les collationnant avec les incidents personnels. Tout en mettant son pied dans l'espace réel, il réfléchit toujours sur la question de son origine : d'où viens-je? Alors, il pénètre dans la nébuleuse des visions apocalyptiques qui communiquent les présages à la fois de la naissance et de la mort. C'est exactement l'itinéraire retracé dans *Aurélia*.