

Puissances poétiques de la connaissance aux âges romantiques

I.

Lorsqu'on s'interroge sur le savoir et la connaissance que semble pouvoir véhiculer la littérature, on ne peut manquer de se pencher sur la relation qu'entretient cette dernière à la philosophie. En effet, un tel questionnement les lie de manière intrinsèque, car il ne s'élabore pas à l'intérieur de la littérature mais tente plutôt de déterminer les conditions de possibilité du littéraire, à tout le moins celles d'une connaissance transmise à travers les œuvres. Or cette démarche et cette question sont par excellence celles de la philosophie, elle qui tente de parvenir au vrai, qui tend vers la vérité en réfléchissant aux conditions mêmes de celle-ci. En l'occurrence, il s'agit d'examiner les potentialités épistémiques d'un discours qui n'est justement pas celui d'une raison théorique visant la validité universelle et *a priori* de ses productions : la problématique ne survient donc que par contraste d'un autre langage, d'une autre mise en forme de la pensée, celle de la philosophie. Cependant, il semble qu'un tel questionnement, tout philosophique qu'il soit, ne puisse faire l'économie d'une plongée au sein de la littérature qui fasse pleinement droit à ce mode de production spécifique afin d'évaluer les « possibilisations singulières de l'imaginaire littéraire ».¹ Ce n'est donc pas *in abstracto*, mais depuis la singularité d'une œuvre littéraire que je voudrais conduire le présent raisonnement, et ce pour éviter le double écueil qui menace cette démarche : soit l'élaboration d'un discours qui énoncerait la vérité de la littérature « à sa place » et assujettirait du même coup cette dernière à la philosophie ; soit le cantonnement de la littérature dans un rôle d'illustration, de simple mise en récit d'un savoir fondé ailleurs, dans la science ou la philosophie.

En conséquence, j'aborderai pour l'occasion une œuvre de Gérard de Nerval, *Aurélia*, qui me semble particulièrement riche pour tenter de penser l'élaboration littéraire d'une connaissance et le modèle épistémologique que cela sous-tend. En effet, l'auteur donne d'emblée une vocation ambitieuse à son texte : il s'agit d'explorer, au moyen de la littérature, l'univers du rêve et de la folie qui figure comme une « seconde vie » pour tenter d'y trouver une vérité qui puisse vaincre l'absurde menaçant l'existence humaine et nous faire surmonter la perte d'un être cher, le désenchantement du monde, la conscience de la finitude. Cette quête d'une révélation existentielle va se traduire par un parcours initiatique, une série d'épreuves imposées par la déesse Isis à qui tente de la dévoiler. Nerval explicite d'entrée de jeu le but très concret et l'intérêt qu'il poursuit : il s'agit bien d'établir une vérité solide, utile même, pour vivre au quotidien, ce en quoi semble

¹ Sophie Klimis / Laurent Van Eynde : Littérature et savoir(s). Bruxelles 2002, p. 8.

consister le véritable rôle de l'écrivain :

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'arrêterais ici, et je n'essayerais pas de décrire ce que j'éprouvai ensuite dans une série de visions insensées peut-être, ou vulgairement maladives...²

Au cours de sa descente dans les limbes de la conscience, le narrateur va faire l'expérience d'une succession de rêves visionnaires dévoilant aussi bien le passé, à travers une cosmogonie fantastique, que l'avenir. Ils aboutissent prophétiquement à la révélation de l'existence d'un Dieu garantissant l'immortalité des âmes et leur réunion dans l'au-delà... Cependant, le ton et la composition du texte, les désillusions successives du narrateur par rapport aux certitudes qu'il tente d'acquérir, le jeu explicite opéré par Nerval sur les limites entre raison et folie, rêve et veille, réalité et imagination, tout cela incite à penser qu'*Aurélia* développe en réalité un rapport à la connaissance plus complexe qu'il n'y paraît. Si le dévoilement d'Isis ne constitue pas la vérité promise par l'œuvre, quelle est donc la nature de la vérité d'*Aurélia* et où se situe-t-elle ? L'analyse que je propose ici au lecteur tentera de répondre à cette question en deux temps. Une première partie s'exercera à dégager les conceptions philosophiques véhiculées dans le texte, la représentation particulière que l'œuvre propose du monde. Dans un second temps, c'est la façon dont s'élabore cette connaissance littéraire qui retiendra mon attention, de même que la réflexion que l'œuvre développe sur son propre discours, afin de poser ultimement des bases pour penser la dimension épistémologique de la littérature nervalienne.

II.³

Si le narrateur conçoit le projet d'explorer le monde du rêve, c'est à la suite de la découverte d'une correspondance entre les vies quotidienne et onirique dont *Aurélia* va tâcher de rendre compte : « Je crus comprendre qu'il existait entre le monde externe et le monde interne un lien ; que

2 Gérard de Nerval : *Aurélia*. In : Gérard de Nerval : Œuvres complètes. Éd. Jean Guillaume / Claude Pichois. Paris 1984, t. III, p. 700.

3 Au cours du développement qui va suivre, je ne mobiliserai que peu de commentateurs de l'œuvre nervalienne, et ce pour une double raison. Il m'apparaissait d'une part plus essentiel d'utiliser l'espace qui m'était imparti pour entrer directement dans le vif d'*Aurélia* et développer au mieux le raisonnement proposé plutôt que de situer précisément ma position dans le champ de la critique actuel. D'autre part, l'approche tentée ici est, à ma connaissance et en toute modestie, inédite, Nerval n'ayant jamais véritablement été lu à travers le prisme de la philosophie. Aussi, n'y avait-il pas de travaux déterminants sur lesquels fonder mon analyse, et le présent travail ne sera sans doute qu'une esquisse visant à poser les bases d'une réflexion qui devra trouver un approfondissement ultérieur.

l'inattention ou le désordre d'esprit en faussaient seuls les rapports apparents. »⁴ Cette prise de conscience va conduire le narrateur à voir l'entière réalité du réel comme marquée par une dualité profonde, ainsi qu'il l'énonce dans une phrase clé du début de l'œuvre : « À dater de ce moment, tout prenait parfois un aspect double. »⁵ Ce monde double ou ce double du monde qui apparaît lors de la plongée de Gérard dans son monde intérieur, comment bien le comprendre ? Et comment qualifier ce que Nerval nous livre là ?

L'auteur ne prend pas le parti d'un quelconque idéalisme : le monde du rêve n'est pas, dans la lignée du platonisme, un monde d'Idées où résiderait une vérité inaccessible, bien plus vrai que le monde réel, monde des ombres. À l'inverse, il n'est pas non plus un monde de pures apparences sans consistance, qui ne serait qu'un faible mirage d'une réalité matérielle posée comme seul horizon de vérité. Le fait que le monde du rêve « redouble » bien le monde « réel » implique une thèse métaphysique forte. Car si ce monde est certes qualifié d'illusion et non de royaume du vrai, cette illusion n'est en aucun cas comprise de manière péjorative. Il y a une valorisation de l'illusion, de l'apparence voire même de l'erreur dès les premiers écrits de Nerval, lui qui affirme à diverses reprises « regretter » ou « préférer » les illusions perdues lors du désenchantement du monde.⁶ Dans une lettre très éclairante à Mme Dumas, Nerval exprime bien le caractère tout à fait positif de son monde imaginaire :

L'illusion, le paradoxe, la présomption sont toutes choses ennemies du bon sens, dont je n'ai jamais manqué. Au fond, j'ai fait un rêve très amusant, et je le regrette ; j'en suis même à me demander s'il n'était pas plus *vrai* que ce qui me semble seul explicable et naturel aujourd'hui.⁷

Le rêve est-il le double du monde ou est-ce l'inverse ? En brouillant les repères du sens commun, Nerval semble employer le rêve, illusion valorisée comme telle, pour nous inviter à reconsidérer la réalité elle-même en sa qualité de représentation : « C'est ainsi que je croyais percevoir les rapports du monde réel avec le monde des esprits. La terre, ses habitants et leur histoire étaient le théâtre où venaient s'accomplir les actions physiques. »⁸ Si « la raison humaine » nous informe du statut d'apparence du rêve, ce dernier en retour, en venant agir sur le monde et le transformer devant nos yeux, nous révèle son caractère d'apparence. Il n'y a aucun nihilisme ontologique dans cette idée, il s'agit plutôt de penser la réalité comme intrinsèquement liée à notre

4 Nerval : Aurélia (n. 2), p. 749.

5 Ibid., p. 699.

6 Voir notamment le poème de jeunesse « Ode ». In : Gérard de Nerval : Œuvres complètes. Éd. Jean Guillaume / Claude Pichois. Paris 1984, t. I, p. 187-188.

7 Ibid., p. 1383.

8 Nerval : Aurélia (n. 2), p. 724.

imagination, notre capacité à produire des images : « je crois que l'imagination humaine n'a rien inventé qui ne soit vrai, dans ce monde ou dans les autres, et je ne pouvais douter de ce que j'avais vu si distinctement. »⁹ Aussi pouvons-nous bien parler d'*Aurélia* comme d'un « roman-vision » selon les propres mots de l'auteur, puisqu'il s'agit bien de voir ou plutôt *du* voir lui-même. Le rêve nous renseigne sur la nature profondément imaginaire du réel dont il constitue la révélation, le moment de lucidité. D'ailleurs, Nerval emploie de manière indifférenciée les termes « rêve » et « vision » dans *Aurélia*. En conséquence, la nature dernière du monde serait d'être image à imaginer et nous serait révélée dans le rêve qui constitue son double : image d'image, le rêve nous révèle dès lors le caractère d'apparence de l'apparence elle-même. Nerval anticipe la conception nietzschéenne¹⁰ du rêve telle qu'elle sera définie dans *La naissance de la tragédie*, comme ce qui présente l'apparence en tant que telle, mise à nue, redoublée en elle-même. La destination de l'artiste sera donc d'interroger le monde du rêve afin d'en dégager la vérité d'illusion du réel. Loin d'une quelconque disqualification métaphysique, le caractère imagé du réel est précisément ce qui le rapproche du divin, ainsi que l'affirme le narrateur de *Sylvie*, cherchant alors une femme à idéaliser : « Moi ? C'est une image que je poursuis, rien de plus. »¹¹ Ou encore dans le poème «Horus» des *Chimères* :

La Déesse avait fui sur sa conque dorée,
La mer nous renvoyait son image adorée¹²

Mis sur le même plan, le réel et le rêve peuvent dès lors basculer l'un dans l'autre. Le récit, partant d'une conception du rêve comme « seconde vie », va finalement traiter de « l'épanchement du songe dans la vie réelle »¹³, soit la jonction intime de ces deux mondes qui ne peuvent être pensés l'un sans l'autre. Nerval rend compte dans *Aurélia* de ce moment où l'image, le rêve perfore le réel et vient le transfigurer tout en le redoublant :

Cette idée me devint aussitôt sensible, et, comme si les murs de la salle se fussent ouverts *sur des perspectives infinies*, il me semblait voir une chaîne non interrompue d'hommes et de femmes *en qui j'étais et qui étaient moi-même* [...].¹⁴

9 Ibid., p. 717.

10 Sur les proximités intellectuelles existant entre Nerval et la pensée nietzschéenne, voir l'article de Guillaume Métayer : Nietzsche, Nerval et la littérature romantique. In : Critique 6 (2009), p. 745–746.

11 Gérard de Nerval : Les Filles du Feu. In : Gérard de Nerval : Œuvres complètes. Éd. Jean Guillaume / Claude Pichois. Paris 1984, t. III, p. 539.

12 Gérard de Nerval : Les Chimères. In : Gérard de Nerval : Œuvres complètes. Éd. Jean Guillaume / Claude Pichois. Paris 1984, t. III, p. 646.

13 Nerval : Aurélia (n. 2), p. 699.

14 Ibid., p. 704. Je souligne.

Il n'y aucune vérité nue qui s'opposerait au monde des apparences. Au contraire, le rêve nous permet d'établir un sens que l'on peut regretter une fois l'illusion dissipée puisqu'il révèle une profondeur du réel : le caractère profondément double d'un monde qui ne se donne pas de manière univoque mais comme un théâtre de l'apparence où l'homme est à la fois spectateur et acteur grâce à sa faculté d'imaginer.

III.

Ce double, le rêve, est à la fois même et autre, lié intrinsèquement au monde bien que de manière paradoxale : rêve et vie se distinguent (dès le sous-titre : *Aurélia ou Le Rêve et la Vie*) tout en étant posés simultanément, sans rupture, échangeant jusqu'à leurs positions. Sans aucune transcendance donc, le monde et son double imaginaire se reflètent dans l'historicité d'une tension paradoxale assumée par le langage littéraire. Car il ne faut pas se méprendre : *Aurélia*, l'œuvre, ne présente pas le rêve, l'image comme tels mais simplement leur description. Et rendant compte de la pénétration réciproque du rêve et de la vie, Nerval semble penser en écho le rapport de sa propre littérature au réel, thème récurrent de l'entièreté de son œuvre. Comme il l'affirme ironiquement à diverses reprises, le plus grand danger de la poésie serait d'être prise « trop au sérieux », jusqu'au point où elle entrerait dans – et pourrait aller jusqu'à remplacer – le réel, comme il est dit dans *Aurélia* : « Ceci est la faute de mes lectures : j'ai pris au sérieux les inventions des poètes, et je me suis fait une Laure ou une Béatrix d'une personne ordinaire de notre siècle... »¹⁵ *Aurélia*, par son geste, représente le pouvoir même de l'œuvre littéraire à pénétrer dans la réalité par la force même de sa propre irréalité, et met en lumière l'action performative de son propre discours fictionnel. S'affirmant comme ce lien paradoxal qui lie le même à son autre (la vie à son rêve), on pourrait donc suggérer que la littérature dévoile moins le vrai que le paradoxe. C'est-à-dire que tout en rentrant dans le régime d'une certaine logique – puisque *Aurélia* constitue bien un *logos* – le littéraire pousse la vérité jusqu'à son propre retournement, jusqu'en un lieu où est suspendu le principe de non-contradiction et où le réel ne peut s'affirmer que dans la reconnaissance simultanément légitime des opposés. Au fil d'*Aurélia* sont mis côte à côte, voire interchangeés, vrai et faux, réel et illusion, mais aussi bien et mal, vie et mort, temporalité et hors-temps. L'existence, elle, oscille sans cesse entre ces pôles et se définit comme un purgatoire dont il faut affronter l'absurde :

15 Ibid., p. 696.

‘J’ai mangé du tambour et bu de la cymbale’, comme dit la phrase dénuée de sens apparent des initiés d’Éleusis. – Elle signifie sans doute qu’il faut au besoin passer les bornes du non-sens et de l’absurdité : la raison pour moi, c’était de conquérir et de fixer mon idéal.¹⁶

Nerval rend compte d’une rationalité qui se différencie certes du sens commun, mais qui demeure bel et bien soumise à une logique, celle du paradoxe dont l’auteur affirme « n’avoir jamais manqué » :

[...] tout prenait parfois un aspect double, — et cela sans que le raisonnement manquât jamais de logique, sans que la mémoire perdît les plus légers détails de ce qui m’arrivait. Seulement, mes actions, insensées en apparence, étaient soumises à ce que l’on appelle illusion, selon la raison humaine...¹⁷

En outre, le paradoxe constitue aussi la monstration de la vérité, ou plutôt la vérité comme monstration qui par sa production d’images renouvelle notre champ des possibles et fait advenir de nouvelles potentialités de sens. Le paradoxe, par nature, possède en effet une force, un pouvoir de surprise, qui repousse les frontières de notre appréhension du réel et permet précisément de découvrir et de s’étonner de la profondeur d’un sens double, jusqu’alors inconnu, sous une apparente unité des significations.¹⁸ Pour ces deux raisons, il me semble pertinent de qualifier ici le paradoxe de « monstre de la vérité », pour reprendre la belle idée de Baltasar Gracián. Le paradoxe semble donc être la seule possibilité pour la littérature d’exprimer une vérité qui demeure inaccessible aux mots puisqu’elle relève du rêve, de l’image :

[...] une sorte de communication s’établit entre nous ; car je ne puis dire que j’entendisse sa voix ; seulement, à mesure que ma pensée se portait sur un point, l’explication m’en devenait claire aussitôt, et les images se précisaient devant mes yeux comme des peintures animées.¹⁹

Le langage littéraire ne parviendra pas à présenter des idées indéfinissables, dont toute explicitation lui échappe ultimement : « Je ne sais comment expliquer que, dans mes idées, les événements terrestres pouvaient coïncider avec ceux du monde surnaturel, cela est plus facile à

16 Nerval : Les Filles du Feu (n. 11), p. 565.

17 Nerval : Aurélia (n. 2), p. 699.

18 Cette profondeur est cachée à ce que Nerval nomme « la raison humaine » : « Dans ce que ces personnes me disaient, il y avait un sens double, bien que toutefois elles ne s’en rendissent pas compte, puisqu’elles n’étaient pas *en esprit* comme moi » (ibid., p. 717).

19 Ibid., p. 704.

sentir qu'à énoncer clairement. »²⁰ La connaissance ne peut dès lors s'appréhender que dans la tension du régime poétique vers un double du monde qui semble devoir rester imprécis et ne peut être que sujet à interprétation. À deux endroits de son œuvre Nerval nous dit que « le vrai est ce qu'il peut », ce qui n'est pas seulement à entendre comme une limite épistémologique du concept de vérité mais aussi comme l'idée que le vrai réside dans les possibles, réels et illusoires, qui s'ouvrent pour nous à travers notre vie dans « les deux mondes ». Il s'agit pour le poète d'interpréter ces possibles et de produire une œuvre qui perpétue ce mouvement d'interprétation. L'échec de ce processus constitue la plus grande peur du poète, celle de ne pas pouvoir rassembler autour de lui les fils nécessaires avant que son temps ne soit écoulé. Comme cela transparaît dans *Aurélia* :

[...] je crus que cela voulait dire : 'Tout cela était fait pour t'enseigner le secret de la vie, et tu n'as pas compris. Les religions et les fables, les saints et les poètes s'accordaient à expliquer l'énigme fatale, et tu as mal interprété... Maintenant, il est trop tard !'²¹

En effet, « [l']alphabet magique, l'hiéroglyphe mystérieux ne nous arrivent qu'incomplets et faussés » et il s'agit dès lors de retrouver « la lettre perdue ou le signe effacé » pour prendre « force dans le monde des esprits ».²² Il n'est pas anodin que, dans *Aurélia*, la vérité soit fréquemment révélée par la bouche d'oiseaux qui parlent la fameuse « langue des oiseaux », ce langage codé contenant les vérités de l'alchimie, et que ce soit justement en cette langue que s'énonce le paradoxe :

[...] sur cette horloge un oiseau [...] se mit à parler comme une personne [...] mais je ne m'étonnais pas plus de son langage et de sa forme que de me voir comme transporté 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.²³

Mais cette révélation d'un langage supérieur qui apparaît au narrateur à travers le rêve est précisément une *image* : il n'y a pas réellement de langue magique qui percerait « le secret des mondes », cette image d'une langue magique ne constituant d'ailleurs pas l'horizon du poète mais renvoyant plutôt à une réflexivité de l'œuvre sur la performativité de son propre langage. L'homme au purgatoire que le narrateur nomme Saturnin et qu'il décrit comme « placé ainsi entre la mort et la vie, comme un *interprète* sublime, comme un confesseur prédestiné à entendre ces secrets de l'âme

20 Ibid., p. 716–717.

21 Ibid., p. 729.

22 Ibid., p. 724.

23 Ibid., p. 702.

que *la parole n'oserait transmettre ou ne réussirait pas à rendre* »²⁴, cet homme, donc, est celui qui permet enfin au narrateur de rencontrer Isis en rêve. On ne s'étonnera plus guère de la place qu'a pu prendre la traduction dans la vie de Nerval : elle est au plus proche de ce que doit être pour lui la poésie et la prose, une éternelle traduction d'images permettant d'établir un pont du sensible au supra-sensible contenu lui-même dans l'œuvre.

S'il y a bien un dévoilement dans *Aurélia*, nous pouvons donc penser qu'il s'agit moins d'un dévoilement d'Isis que d'un dévoilement du voile lui-même. Un voile qui est à penser simultanément comme opacité primordiale de toute vérité prédéfinie et comme transparence du réel : on peut voir derrière lui, à travers lui, son double, son autre, grâce à la transfiguration de l'art qui dans son opération même amenuise le voile : maintien de l'obstacle qu'il rend cependant de plus en plus diaphane. Cette idée se retrouve largement dans l'image des portes que tente de franchir le narrateur (« Je n'ai pu percer sans frémir ces portes d'ivoire ou de corne qui nous séparent du monde invisible »²⁵) qui font référence à l'idée d'une opacité irréductible (la corne) si ce n'est par une transparence (l'ivoire) qui peut finalement laisser passer la lumière sans pour autant supprimer l'obstacle lui-même, sans déchirer le voile.²⁶ Nerval, à de multiples endroits de son œuvre, insiste sur le caractère indévoilable de la déesse ou, reprenant l'idée schillérienne, sur une forme d'interdit moral de tenter ce dévoilement. En effet, le tragédien de Weimar énonce dans son poème sur Isis la transgression du disciple qui force la nature à se révéler contre son gré. Dans *Kassandra*, il ajoute, anticipant à son tour la pensée nietzschéenne :

Vaut-il la peine de soulever le voile,
Là où la terreur menace ?
Seule l'erreur est la vie
Et la Vérité est la mort.²⁷

Aussi, dans *Les mots de l'illusion*, Schiller conclut-il : « Aucune main mortelle ne peut soulever son voile. Nous ne pouvons que faire des conjectures et des suppositions. »²⁸ Nerval ne dit pas autre chose dans *Isis*, où il associe la levée du voile à la révélation de la mort et du désenchantement qui survient avec la fin de tout mystère.

24 Ibid., p. 744.

25 Ibid., p. 695.

26 Je m'appuie ici sur l'analyse de Jean-Luc Steinmetz : Les rêves dans *Aurélia* de Gérard de Nerval. In : *Littérature* 158 (2010), p. 105–116.

27 Friedrich von Schiller : *Kassandra*. In : Pierre Hadot : *Le voile d'Isis*. Paris 2004, p. 350.

28 Friedrich von Schiller : *Les mots de l'illusion*. In : *ibid.*, p. 350.

Pourtant, *Aurélia* se termine par l'apparition d'Isis, qui se dévoile au narrateur dans une extase : « Je reconnus les traits divins de ***... Nous volions au triomphe, et nos ennemis étaient à nos pieds. [...] Une étoile a brillé tout à coup et m'a révélé le secret du monde des mondes. »²⁹ Cependant, ce moment constitue une telle mise en abîme du récit qu'il est difficile de prendre cette révélation au pied de la lettre. Si l'on reconstitue les différentes couches narratives nous obtenons une superposition de plans fictionnels assez révélatrice : Nerval met en scène un narrateur (déjà double intime de l'auteur) qui nous reconstitue son Moi passé, vivant sa seconde crise de folie, et ce Moi antérieur nous livre des lettres écrites avant l'action, où un narrateur, dès lors encore antérieur, restitue son rêve où agit un Moi rêvant, à qui enfin Isis se dévoile. Cette mise en abîme de la subjectivité, qui fait écho aux différents voiles que la déesse dit quitter successivement a, à mon sens, une double fonction. D'une part, elle attire notre attention sur le caractère fictionnel du dévoilement ultime d'Isis, qui n'est pas à comprendre au sens propre puisqu'il s'agit de la mise en récit d'une mise en récit. Ces dernières donnent un statut symbolique à ce dévoilement final, qui n'est donc pas la présentation de la vérité, mais une autre "illusion" au sens fort puisqu'il s'agit du rêve qui rêve qu'il rêve. Or, Nerval affirme le caractère illusoire de tous les rêves, nous ne voyons donc que cette « Isis, au voile éternel, au masque changeant »³⁰, pour reprendre la formule de Nerval. D'autre part, cette opération met sans doute en évidence que le dévoilement concerne moins le contenu révélé que le processus lui-même, cette puissance que possède la littérature de faire voir les différents niveaux de réalité. La place particulière qu'occupe l'écriture sur trois niveaux superposés (il s'agit bien d'un roman à propos d'un homme écrivant le souvenir de la lecture d'une lettre écrite dans une temporalité antérieure) est révélatrice quant au rôle que joue la littérature de mettre en lumière le voile qui couvre les choses, la profondeur cachée que l'art éclaire de son opération transfiguratrice.

IV.

Il semble dès lors que le choix de la prose poétique opéré par Nerval soit dûment réfléchi et s'impose au poète comme la seule alternative à d'autres types de discours, mystiques ou philosophiques. Ces derniers sont loin d'être absents des textes nervaliens mais ils y sont évalués négativement. La philosophie est décrite dans *Aurélia* comme un ensemble de « maximes d'égoïsme », « expérience vaine, doutes amers » qui « anéantissent la sensibilité ».³¹ La religion chrétienne ne peut, quant à elle, être acceptée aveuglément par le narrateur qui éprouve une

29 Nerval : *Aurélia* (n. 2), p. 746.

30 Gérard de Nerval : *Voyage en Orient*. In : Gérard de Nerval : *Œuvres complètes*. Éd. Jean Guillaume / Claude Pichois. Paris 1984, t. II, p. 238.

31 Nerval : *Aurélia* (n 2), p. 722.

« crainte » de s'engager « dans les dogmes et dans les pratiques d'une religion redoutable, contre certains points de laquelle j'avais conservé des préjugés philosophiques ». ³² Nerval leur préfère une forme de folie qui loin d'être chaotique ou irrationnelle suit un fil qui lui est propre et conditionne un autre mode d'expérience. Cette folie s'impose chez Nerval comme la raison même de l'activité littéraire, irrégulière certes mais maîtrisée, et transparaît dans les motifs du récit (le narrateur d'*Aurélia* vit au sein d'un capharnaüm livresque chimérique, les bibliothèques sont perpétuellement en fouillis comme dans *Angélique* notamment etc.), mais aussi réflexivement, lorsqu'il annonce par exemple dans la préface des *Illuminés* qu' « [i]l n'est pas donné à tout le monde d'écrire *L'Éloge de la Folie* ; mais sans être Erasme [...] on peut prendre plaisir à tirer du fouillis des siècles quelque figure singulière ». ³³ La folie chez Nerval constitue le motif d'une relativisation de toute normativité intellectuelle, servant à déplacer les habitudes au même titre qu'une pensée étrangère, celle de l'Allemagne par exemple qui sera fréquemment investie et prise en témoin par Nerval ³⁴ (« Ce que c'est que les choses déplacées ! On ne me trouve pas fou en Allemagne » ³⁵). Il s'agit de retourner les normes sur elles-mêmes par une pensée dérangée et dérangeante : « S'il faut que l'esprit se dérange absolument pour nous mettre en communication avec un autre monde, il est clair que jamais les *fous* ne pourront prouver aux *sages* qu'ils sont au moins des aveugles ! » ³⁶ Cette rationalité dérangée du régime littéraire est précisément ce qui permet à Nerval de développer une autre forme d'ontologie, puisqu'elle permet un mode de pensée paradoxal que ne pourrait prendre en charge la philosophie : « La métaphysique ne me fournit pas de termes pour la perception qui me vint alors du rapport de ce nombre de personnes avec l'harmonie générale. » ³⁷ Ce dont Nerval rend compte, c'est bien de la tâche même de la littérature à s'affronter à un sens qui « outrepassé les limites du dicible et du pensable et ne peut dès lors être dit que par la distorsion ». ³⁸ En mettant en lumière son mouvement même de voilement – ou de « formation » – par un retour réflexif sur son propre procédé, *Aurélia* nous met devant la puissance singulière de la littérature à produire du possible, « un surcroît de réalité qui apparaît émancipateur par rapport aux codes contraignants de certaines universalités abstraites ». ³⁹ Par là, la littérature renouvelle notre horizon de sens, et ne peut se donner dès lors que dans la tension de son propre échec, toujours déjà affirmé, à énoncer un vrai illusoire, puisqu'il est seul garant de son ouverture radicale à la potentialité elle-même. Alors

32 Ibid., p. 730.

33 Gérard de Nerval : *Les Illuminés*. In : Gérard de Nerval : Œuvres complètes. Éd. Jean Guillaume / Claude Pichois. Paris 1984, t. II, p. 885.

34 Je m'associe sur ce point aux conclusions de Dagmar Wieser : Nerval, la science des déplacements. In : *Littérature* 158 (2010), p. 33–46.

35 Gérard de Nerval : Œuvres complètes. Éd. Jean Guillaume / Claude Pichois. Paris 1984, t. III, p. 779.

36 Ibid., p. 1488.

37 Nerval : *Aurélia* (n. 2), p. 705.

38 Klimis / Van Eynde : *Littérature et savoir(s)* (n. 1), p. 9.

39 Laurent Van Eynde : *Éléments d'une épistémologie de la littérature*. In : *ibid.*, p. 29.

seulement, la littérature ne constitue-t-elle plus un objet de connaissance pour d'autres disciplines mais se pose-t-elle en sujet, développant ses structures propres d'appréhension de la réalité.

Par ailleurs la littérature se met réflexivement en scène pour inviter l'homme à plonger en enfer à l'instar d'Orphée auquel s'assimile Nerval,⁴⁰ à franchir l'Achéron et avec lui toutes les limites qui enserrent notre représentation du monde pour approcher une vérité supérieure ; supérieure puisqu'elle se sait non-vérité, apparence, illusion, condition indispensable pour enrichir le monde d'un sens à créer et interpréter sans cesse. Ce sens se trouve dans la réflexion de l'homme sur lui-même à laquelle la propre réflexivité de l'œuvre l'invite. En effet, le narrateur est sans cesse mis en miroir, à travers ses nombreux Moi mis en abîme, mais également dans son Autre avec lequel il se confond. Et *Aurélia*, loin de se contenter de réfléchir uniquement le narrateur, convoque le lecteur lui-même à participer à la quête existentielle de ce dernier :

Chacun peut chercher dans ses souvenirs l'émotion la plus navrante, le coup le plus terrible frappé sur l'âme par le destin ; il faut alors se résoudre à mourir ou à vivre : — je dirai plus tard pourquoi je n'ai pas choisi la mort.⁴¹

Aurélia et son rêve permettraient donc l'initiation d'une démarche philosophique à la manière dont le pense Nietzsche dans *La naissance de la tragédie* en reprenant Schopenhauer lorsqu'il reconnaît « dans ce don d'apercevoir parfois les hommes et toutes les choses comme de simples fantômes ou des images de rêve, le signe distinctif de l'aptitude philosophique ».⁴² Mais la réflexion que nous propose l'œuvre de Nerval se distingue de celle de la philosophie traditionnelle. En proposant une réflexion sur l'élaboration de la connaissance et plus précisément sur la forme qui la porte, elle amène la philosophie à penser elle-même la question de la forme et de sa propre forme. Plus encore, l'œuvre littéraire se pose comme ce miroir dans lequel l'homme peut venir « réfléchir » son rapport au monde, c'est-à-dire la façon dont il interprète l'entièreté de son expérience. Expérience qui recouvre tant sa manière de sentir, sa perception, que de ressentir, ses affections, ou de comprendre, ses conceptions, pour reprendre la tripartite deuleuzienne. Le souci formel de la littérature engageant volontairement le destinataire de l'œuvre dans un rapport esthétique, on peut postuler sans trop s'avancer que la poésie mobilise l'homme sur des plans autant émotionnels que cognitifs. Et peut-être ce qui se trouve réfléchi lors de cette véritable « expérience » de l'art, de la

40 Orphée, initié aux mystères isiaques qui a annoncé des « vérités sublimes, que la différence des mœurs, des langages et l'espace des temps a ensuite peu à peu altérées ou transformées entièrement » (Nerval : *Les Filles du Feu* [n. 11], p. 621)

41 Nerval : *Aurélia* (n. 2), p. 696.

42 Friedrich Nietzsche : *La naissance de la tragédie*. Trad. fr. Michel Haar [et al.]. Paris 1977, p. 28.

poésie, c'est précisément l'expérience comme telle, ou à tout le moins notre façon d' « imaginer » l'expérience, de lui donner sens. Il ne s'agit pas de dénier à la philosophie tout droit à l'expérience, elle en propose bien sûr des interprétations, et constitue elle-même une expérience : on peut faire l'expérience d'un texte philosophique par exemple. Mais une hypothèse envisageable serait que la philosophie entretient un rapport différent à l'expérience par sa forme même, et qu'en cela résiderait peut-être ce qui la différencie de la poésie, elle qui se constitue par principe comme une expérience en puissance (l'oeuvre est un « à expérimenter ») et la présente ou la représente dans ses productions (selon qu'une expérience perceptive ou affective est décrite directement, ou qu'est dépeint un sujet expérimentant). Aussi la « connaissance poétique » réside-t-elle ultimement dans cette réflexion de l'expérience sur elle-même, convoquant au premier chef notre capacité d'imagination, élargie dans le reflet de l'oeuvre, sollicitée dans la réflexivité de la poésie.

Pour conclure, nous n'avons fait ici qu'effleurer cette élaboration d'une connaissance littéraire en montrant qu'*Aurélia* proposait un autre rapport au réel, où l'apparence se voyait conférée un poids ontologique non négligeable. Par contre, au-delà de cette épistémique, nous avons déterminé que l'oeuvre se mettait elle-même en scène comme tentative visant à atteindre la vérité, explorant réflexivement ses propres conditions de possibilité, ses propres capacités à faire émerger du sens. En dernière analyse, *Aurélia* nous propose donc une véritable “réflexion sur” la performativité de la littérature dans le régime de la connaissance, ou pour le dire autrement, un modèle épistémologique du littéraire, pensé depuis le littéraire lui-même.

Martin Mees

Aspirant F.R.S.-FNRS

Centre Prospéro – Langage, image et connaissance

Université Saint-Louis - Bruxelles