

Fantastique et techniques textuelles dans *Aurélia* de Gérard de Nerval

Djavari, Mohammad-Hosseini*

Professeur à l'Université de Tabriz, Tabriz, Iran

Afkhami Nia, Mehdi**

Maître de conférences à l'Université de Tabriz, Tabriz, Iran

Daftarchi Nasrin***

Doctorante à l'Université de Tabriz, Tabriz, Iran

Reçu: 14.11.2012

Accepté: 13.10.2013

Résumé:

L'écriture fantastique a un aspect élargi dans la littérature française du XIX^e siècle. Ce genre apparaît pendant ce siècle tantôt sous forme de roman, tantôt sous celle de nouvelle. Au XIX^e siècle, les auteurs s'intéressent de jour en jour à cette forme d'écriture. *Aurélia* de Gérard de Nerval est un exemple vif qui représente un univers fantastique par excellence. L'écriture fantastique de cet ouvrage est au service de l'écriture de soi. Pour mieux développer les techniques textuelles de cette œuvre fantastique, nous pouvons faire une réflexion profonde sur la structure des personnages, de l'espace et du temps. Toutes ces structures animent l'autoportrait de l'auteur avec un degré de sincérité. Parallèlement, nous allons étudier cet ouvrage d'après les théories de Tzvetan Todorov. Toutes ces analyses auront pour seul objectif de souligner les traits entre l'écriture fantastique et l'écriture de soi. Nous envisageons comprendre comment l'écriture fantastique du roman *d'Aurélia* est en correspondance avec les ressorts de l'écriture de soi?

Mots clés: *Aurélia*, Gérard de Nerval, écriture fantastique, écriture de soi, imagination.

Introduction

Le titre original d'*Aurélia* aurait dû être *Le Rêve et la vie*. Ce récit à «la première personne» est paru dans «Revue de Paris» le 1^{er} janvier 1855. Il est formé comme un journal en deux parties, la première divisée en dix chapitres, la seconde en six chapitres. Nerval a commencé l'écriture d'*Aurélia* en 1853 dans la clinique du docteur Blanche et l'a ensuite continuée en Allemagne. Le lien entre le narrateur anonyme et Nerval est évident et met l'accent sur les dernières crises de folies de l'auteur. Les techniques narratives de ce récit reflètent parfaitement le contenu fantastique de son univers intime. Nerval traduit ainsi ses inquiétudes par l'inspiration poétique, par l'intelligence des choses et des symboles et enfin par la

sublime élégance de son style. Ce récit comprend ainsi de nombreux éléments fantastiques destinés à mettre en relief sa fiction personnelle dans le cadre du texte. Tous les aspects fantastiques de ce récit relèvent d'une écriture de soi. Le fantastique mis en œuvre par Nerval n'est pas un fantastique détaché du vrai. C'est un fantastique réel et nourri de ses expériences personnelles. Nous allons repérer les aspects que l'auteur emprunte de sa propre vie. Toutes ces analyses ont pour objectif d'étudier le degré de fidélité de l'auteur pour représenter son univers intime dans un cadre fantastique.

*mdjavari@yahoo.fr

**afkhaminia@yahoo.fr

***ndaftarchi@gmail.com

1. *Aurélia*, miroir de la vie personnelle de Nerval

Gérard de Nerval est considéré comme le véritable créateur de l'univers fantastique. Il est maître de la description des incertitudes et des angoisses humaines au XIX^e siècle. En 1851, il sent que sa raison est menacée et fréquente le docteur Blanche. Il se plonge au cœur de l'imaginaire les yeux fermés. En 1853, il rédige *Aurélia*, la rédaction a duré jusqu'en 1855. Dans cette œuvre l'histoire se focalise sur le sujet de la rédemption¹ sous une forme autobiographique. Nerval parvient à employer un style travaillé à l'aide des formules magiques. Il prend une position ambivalente entre le romantisme et la modernité (Tsujikawa, 2008: 11). Les vecteurs fantastiques de cette œuvre sont multiples. Le thème de la folie, étant l'une des formes les plus extrêmes de la perte d'identité, conduit le personnage à cesser d'être lui-même. Ce thème produit l'ambiguïté nécessaire de l'univers fantastique. L'ambiguïté constitue le centre de la narration en représentant des crises psychiques et des perceptions surnaturelles. Dans cette œuvre, la présence de ces formes invisibles, impersonnelles et innommables est accompagnée du sentiment de malaise (Dillens, 2006: 84) chez le protagoniste.

Aurélia, dernière œuvre de Nerval, est le récit en prose d'un voyage onirique, «épanchement du songe dans la vie réelle» (Nerval, 1868: 6), qui dépeint «les impressions d'une longue maladie qui s'est passée tout entière dans les mystères de l'esprit» (Dédéyan, 1966: 59). Il s'inspire de sa vie, de son vécu et reflètent ainsi l'image des personnes proches comme celle de ses

parents, de son oncle maternel et de sa fille aimée. Dans cette œuvre, les frontières entre le rêve et la réalité se brouillent. La figure de cette femme, en tant que personnage principale de ce roman, est composée des caractéristiques fantastiques qui reflètent la figure de femme idéale rencontrée par l'auteur.

Nerval a l'intention de transformer en langage son expérience du rêve et de la démence. Il déclare que «le rêve est une seconde vie» (Nerval, 1966: 753). Une dame que le narrateur adore au nom d'*Aurélia*, est perdue². Cette image féminine construit l'élément central de l'univers des rêves de Nerval. La femme absente joue ainsi un grand rôle dans l'animation des rêves de l'auteur. Le complexe de la culpabilité et la nostalgie du salut règnent dans cette histoire. Ainsi, Nerval fuit-il cette déception en s'exilant du monde réel vers celui de l'imaginaire, de la frénésie à la rêverie (Raymond, 1843: 22). «Je vais essayer, à leur exemple, de transcrire les impressions d'une longue maladie qui s'est passée tout entière dans les mystères de mon esprit» (Nerval, 1966: 753). Il semble avoir eu à cœur d'être vraiment le médecin de son esprit par l'écriture des phénomènes qui pèsent sur son esprit. Pour ce faire, il commence, dans une intention thérapeutique, à transcrire ses rêves sur le papier et créer l'image d'*Aurélia*, en tant qu'une copie de Jenny. À côté des personnes rencontrées, il fait allusion aux lieux où il a passé sa vie, où il a voyagé. En résumé, *Aurélia* est le miroir de la connaissance de Nerval avec Jenny Colon et la perte de cette fille idéale, les

¹ Une notion connue pour l'auteur.

² Allusion aux filles aimées de Gérard, Sophie et Jenny.

crises mentales issues de phénomènes. Cette œuvre reflète les souffrances profondes de l'auteur dans un cadre fantastique.

2. Écriture fantastique et ses vecteurs généraux

Au XIX^e siècle, le fantastique cesse de correspondre à des préoccupations profondes grâce à l'évolution des sciences (Marlieu, 1992: 38). Castex affirme que:

«Le fantastique ne se confond pas avec l'affabulation conventionnelle des récits mythologiques ou des féeries, qui impliquent un dépaysement de l'esprit. Il se caractérise au contraire par une intrusion brutale du mystère dans la vie réelle ; il est lié généralement aux états morbides de la conscience qui, dans les phénomènes de cauchemar ou de délire, projette devant elle des images de ses angoisses ou de ses terreurs. (...) il décrit des hallucinations cruellement présentes à la conscience affolée, et dont le relief insolite se détache d'une manière saisissante sur un fond de réalité familière» (Castex, 1951: 8).

D'après cette définition, cette œuvre peut être considérée comme un exemple vif de littérature fantastique. Todorov annonce qu'«il faut que le texte oblige le lecteur à considérer le monde des personnages comme un monde de personnes vivantes et à hésiter entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements évoqués» (Todorov, 1970: 37-38.). Le fantastique est donc une espèce de genre merveilleux dans lequel nous trouvons un mélange du rationnel et de l'irrationnel qui produisent le doute et l'hésitation. Cette hésitation, issue de l'état de crise de l'auteur, donnera naissance à un espace de suspens littéraire. Ce qui est, à la fin du XIX^e siècle, dérivé des confusions de la mémoire comme des rêves et des hallucinations.

2. 1. Fantastique, aventure narratologique

Dans le cadre de la narratologie et de l'analyse du dispositif des personnages, nous nous inspirons des travaux de Genette pour examiner comment se construisent les personnages et l'univers dans le cadre du récit fantastique. *Aurélia* compte pour une écriture fragmentaire faite de micro-récits. Cet ouvrage est remarquable du point de vue du statut de narrateur qui se métamorphose totalement en «Je» et marque un degré d'intimité qui se manifeste dans la narration fantastique au lecteur. Le pronom de «la première personne au singulier» invite le lecteur à sentir plus de sympathie à l'égard du personnage. Le «je» recouvre apparemment deux statuts: «Celle du personnage qui perçoit des mondes inconnus (il vit dans le passé), et celle du narrateur qui transcrit les impressions du premier, et vit, lui, dans le présent» (Gouhier, 2003: 11). Le narrateur, sous l'impact du cauchemar, cherche à retracer ses sentiments passés. «Je vais essayer, à leur exemple, de transcrire les impressions d'une longue maladie qui s'est passée tout entière dans les mystères de mon esprit ; (...)» (Nerval, 1999: 753). Ses visions relèvent de la folie. Il représente sa situation en ces termes: «Une dame que j'avais aimée longtemps et que j'appellerai du nom d'*Aurélia*, était perdue pour moi. Peu important les circonstances de cet événement qui devait avoir une si grande influence sur ma vie» (Nerval, 1999: 754.). La représentation entre rêve et réalité fournit un aspect fantastique à cette œuvre.

Le narrateur représente son point de vue à propos d'«*Aurélia*» comme une figure angélique: «une figure dominait toujours les autres: c'était celle d'*Aurélia*, peinte sous les

traits d'une divinité, telle qu'elle m'était apparue dans mon rêve. Sous ses pieds tournait une roue, et les faisaient cortège. Je parvins à colorier ce groupe exprimant le suc des herbes et des fleurs» Nerval, 1999: 754.). Cependant, il insiste sur la sincérité de ses observations: «Je m'informais au dehors, personne n'avait rien entendu. Et cependant, je suis encore certains que le cri était réel et que l'air des vivants en avait retenti» (Nerval, 1999: 754). Il annonce: «les récits de ceux qui m'avaient vu ainsi me causaient une sorte d'irritation quand je voyais qu'on attribuait à l'aberration d'esprit les mouvements ou les paroles coïncidant avec les diverses phases de ce qui constituait pour moi une série d'événements logiques » (Nerval, 1999: 758) et «avec cette idée que je m'étais faite sur le rêve comme ouvrant à l'homme une communication avec le monde des esprits, j'espérais (...)» (Nerval, 1999: 453). Plus loin, il poursuit: «Quoi qu'il en soit, 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» (Nerval, 1999: 750). Le narrateur se distingue à l'aide de ses goûts «j'aimais surtout les costumes et les mœurs bizarres des populations lointaines, il me semblait [dit-il] que je déplaçais ainsi les conditions du bien et du mal ; les termes, pour ainsi dire, de ce qui est sentiment pour nous autres Français» (Nerval, 1966: 755). L'illusion se manifeste dans l'énoncé: «déjà leurs formes ravissantes se fondaient en vapeur confuses» (Nerval, 1966: 755) et «les contours de leurs figures variaient comme la flamme d'une lampe» (Nerval, 1966: 772). Ainsi que «les objets et les corps sont lumineux par eux-mêmes» (Nerval, 1966: «La femme que je suivais,

(...) faisait miroiter les plis de sa robe en taffetas changeant». (Des voix disaient: «L'univers est dans la nuit» (Nerval, 1966: 773).

À ce propos, Pierre Castex écrit: « Le fantastique en littérature est enfanté par les rêves, la superstition, la peur, le remords, la surexcitation nerveuse ou mentale, l'ivresse et par tous les états morbides. Il se nourrit d'illusions, de terreurs, de délire » (Castex, 2011: 6). Le récit d'*Aurélia* s'inscrit à part entière, dans les années 1855, représentant le Second Empire 1852 dirigé par Napoléon III. D'ailleurs, le narrateur dans un accès de folie se prend pour Napoléon. «Il me semble que [dit-il], ce soir, j'ai en moi l'âme de Napoléon qui m'inspire et me commande de grandes choses» (Nerval, 1966: 806). Les événements sociaux fascinent son imagination et il se perd dans le magma de sa rêverie pêle-mêle. Ce narrateur intradiégétique remplit le rôle de la conscience réflexive qui ne peut pas chasser ses rêveries solitaires. Il n'est pas seulement une voix narrative, mais aussi une position focale qui coïncide avec celle du personnage (Van Montfrans, 1999: 93). Le narrateur se retrouvera à la fin d'*Aurélia* au sein de livres et d'objets digne de Faust³ et désigne ainsi

³ Le personnage historique de Faust du XV^e siècle se flattait d'avoir obtenu des pouvoirs magiques après un pacte avec le diable. Christopher Marlow écrit en 1588 *The Tragical History of Faustus*, qui fait de Faust un personnage que son ambition conduit trop loin. Le pacte faustien se répète dans le roman de Friedrich Klinger, ou dans la pièce de Johann Goethe en 1808. Cependant, Faust ne fut pas le seul personnage de la littérature diabolique. Nous pouvons trouver en Grande-Bretagne, des motifs du folklore de sa région : fantômes, rêves prophétiques, vengeances post mortem et histoires de sorcellerie. De même, nous retrouverons ce thème dans de nombreuses nouvelles du début du XIX^e siècle. Charles Nodier le met en scène dans *La Combe de l'homme mort* ; et

une impression de mosaïque. Le parcours narratologique de cette œuvre poursuit de cette manière une démarche labyrinthique.

2. 2. Fantastique et étude des personnages d'*Aurélia*

Gérard Genette ne considère pas le personnage comme un élément narratif intrinsèque et n'y fait allusion qu'indirectement par le rôle des personnages au niveau de la narration ou de la focalisation. Le personnage fantastique du XIX^e siècle est généralement un homme comme tout le monde qui a l'étoffe d'un héros. Il est singulièrement vide, sans profondeur et sans originalité dans les caractères. La vacuité intrinsèque du personnage compte pour la condition première du récit fantastique (Marlieu, 1992: 53-54). Les personnages fantastiques se situent toujours entre deux mondes et sont généralement des êtres anonymes, solitaires et sans identité stable. Les fantômes sont les produits des existences subjectives et des hallucinations des malades comme schizophrènes, paranoïaques et psychasthéniques. En vertu de cette logique, les personnages fantastiques n'appartiennent pas au monde ordinaire.

Les personnages d'*Aurélia* sont les produits d'un mélange mystique du réel et de l'imaginaire. Le héros de ce roman vit dans un état somnambule. Il est prisonnier d'un monde insolite et confronte un parcours où le désespoir est au rendez-vous (Raymond, 1843: 365). Ils sont les contraires du «génie à l'état sauvage» (Raymond, 1843: 105).

Gérard est un homme délicat: «Je (Gérard) fus réduit à lui (Aurélia) avouer, avec larmes, que je m'étais trompé moi-même en l'abusant. Mes confidences attendries eurent pourtant quelque charme, et une amitié plus forte dans sa douceur succéda à de vaines protestations de tendresse» (Nerval, 1966: 755-756). Il descend d'une famille favorisée: «Il me semblait que je rentrais dans une demeure connue, celle d'un oncle maternel, peintre flamand, mort depuis plus d'un siècle. Les tableaux ébauchés étaient suspendus ça et là ; l'un d'eux représentait la fée célèbre de ce rivage» (Nerval, 1966: 763-764). Il est dégoûté par son milieu social: «j'avais été l'un des jeunes de cette époque, et j'en avais goûté les ardeurs et les amertumes.» (Nerval, 1966: 799). Au début, il doute de sa folie, mais à la fin, il arrive à croire à sa santé fragile: «je compris, en me voyant parmi les aliénés, que tout n'avait été pour moi qu'illusions jusque-là. Toutefois les promesses que j'attribuais à la déesse Isis me semblaient se réaliser par une série d'épreuves que j'étais destiné à subir» (Nerval, 1966: 765). Nerval a une personnalité peu complexe: «je faisais part de ma joie à tous mes amis, et, dans mes lettres, je leur donnais pour l'état constant de mon esprit ce qui n'était que surexcitation fiévreuse» (Nerval, 1966: 755). Sa crise de personnalité produit l'atmosphère convenable pour sa vision fantastique de son amour perdu.

À force des techniques narratives, le personnage d'*Aurélia* semble être une apparition pure d'une image fantastique. Elle est une apparition pure d'une image envisagée dans les rêves de Nerval. Elle n'a pas de portrait physique et naît du reflet d'un souvenir d'enfance de Nerval et hante

Charles Baudelaire dans *Le joueur généreux*, Gérard de Nerval *Portrait du diable*. Le diable apparaît aussi chez E. T. A. Hoffmann *L'homme au sabel*. (Baudou, 2011: 22).

l'univers de ses rêveries. Aurélia, la femme-fantôme, est représentée comme une dame sensible, douce, tendre et difficile: «sa douceur succéda à de vaines protestations de tendresse» (Nerval, 1966: 755-756.). Gérard crée son propre univers fantastique. «Je frémis en me rappelant une tradition bien connue en Allemagne, qui dit que chaque homme a un double, et que, lorsqu'il le voit, la mort est proche.» (Nerval, 1966: 762). Ou encore: «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 comme transporté d'un siècle en arrière» (Nerval, 1966: 760). L'amour est la condition nécessaire pour la rencontre des éléments fantastiques chez le héros. Or, tous les personnages principaux de cette œuvre portent une physionomie qui les relie à l'atmosphère d'un monde fantastique. Bref, l'univers fantastique nervalien abrite les personnages qui possèdent une identité ambiguë sous la forme d'une apparence exceptionnelle grâce aux techniques narratives. Ils sont des êtres distincts qui souffrent d'un malaise intérieur. Nous les trouvons sombrer dans leur solitude accablante.

2. 3. Confusion structurale d'espace et de temps d'*Aurélia*

Les écrivains au XIX^e siècle ne songent pas à assimiler le fantastique au surnaturel. Ils insistent sur le fait que le surnaturel doit s'inscrire dans le réel. En effet, le fantastique est avant tout une réflexion sur le réel «j'ai mon opinion particulière sur la réalité dans l'art et ce que la plupart des écrivains considèrent presque fantastique et exceptionnel constitue pour moi parfois l'essentiel de la réalité» (Marlieu, 1992: 38.).

L'idée que le monde serait fantastique constitue une vision absurde (Péju, 1992: 224). L'espace et le temps fantastiques se manifestent étrangement contradictoires. L'espace de l'énonciation fait manifester un temps localisé sur une zone vivifiée par les désirs. Cet espace allégorique surgit comme dynamique dans les frontières de l'art (Schmitz-Emans, 2007: 119).

L'espace se forme d'une nature tridimensionnelle, «homogène, continu, réversible, commun à tous les hommes» (Vax, 1963: 30) qui est la projection de l'angoisse et joue un rôle déterminant dans la représentation de l'univers fantastique. Les apports de l'architecture de ce monde est fondamentalement plastique. Cet espace n'est pas figé et englué dans un temps fixe. L'espace géographique se transforme dans une zone vivifiée par le désir. L'espace évolue les protagonistes. Le plan de l'espace fantastique n'a toujours pas un schéma. Divers moyens sont mis en œuvre dans la littérature fantastique pour donner une atmosphère mystérieuse au cœur de laquelle l'effet de surprise produit l'impression inquiétante.

L'espace du roman d'*Aurélia* se situe dans les rêves de Gérard.

«Étendu sur un lit de camp, je crus voir le ciel se dévoiler et s'ouvrir en mille aspects de magnificences inouïes. Le destin de l'Âme délivrée semblait se révéler à moi comme pour me donner le regret d'avoir voulu reprendre pied de toutes les forces de mon esprit sur la terre que j'allais quitter (...). D'immenses cercles se traçaient dans l'infini, comme les orbes que forme l'eau troublée par la chute d'un corps ; chaque région, peuplée de figures radieuses, se colorait, se mouvait, et se fondait tour à tour, et une divinité, toujours la même, rejetait en souriant les masques furtifs de ses diverses incarnations, et se réfugiait

enfin, insaisissable, dans les mystiques splendeurs du ciel d'Asie» (Nerval, 1966: 761).

La description de cet espace tourne d'une description réelle vers celle d'un espace fictionnel discontinu.

«Ça et là, des terrasses revêtues de treillages, des jardinets ménagés sur quelques espaces aplatis, des toits, des pavillons légèrement construits, peints et sculptés avec une capricieuse patience ; des perspectives reliées par de longues traînées de verdure grimpantes séduisaient l'œil et plaisaient à l'esprit comme l'aspect d'une oasis délicieuse, d'une solitude ignorée au-dessus du tumulte et de ces bruits d'en bas, qui-là n'étaient plus qu'un murmure». (Nerval, 1966: 768).

Cet univers a une proximité avec l'espace surnaturel dont la porte s'ouvre dans les rêves du héros. Nerval peut alors composer un lieu de mystère et d'anormalité par excellence dans cet ouvrage. Il offre un lieu inexploré et inspire une sorte de répulsion instinctive. Les structures spatio-temporelles correspondent à l'atmosphère fantastique de cette œuvre de Nerval.

Le temps fantastique devient réversible et circulaire. Il peut être voué à tourner infernalement. Une causalité mystique produit la démarche de la temporalité fantastique. Les personnages de cet univers des merveilles ne sont plus soumis aux lois de la nature matérielle. Ils ne constituent pas des êtres réellement actifs et se soumettent à un destin implacable (Vax, 1963: 33).

«Le récit est une séquence deux fois temporelle (...): il y a le temps de la chose-racontée et le temps du récit (temps du signifié et temps du signifiant). Cette dualité n'est pas seulement ce qui rend possibles toutes les distorsions temporelles qu'il est banal de relever dans les récits (trois ans de la vie du héros résumés en deux phrases d'un roman, ou en

quelques plans d'un montage «fréquentatif» de cinéma, etc.) ; plus fondamentalement, elle nous invite à constater que l'une des fonctions du récit est de monnayer un temps dans un autre temps» (Genette, 1966: 77).

Le roman d'*Aurélia* a une chronologie temporelle psychique. Il met en scène des événements qui sont toujours en va-et-vient entre le passé et le présent de narration «j'allai rêver dans la solitude à ce qui me semblait une profanation de mes souvenirs. Le soir rendit à mon nouvel amour tout le prestige de la veille» (Nerval, 1966: 755-756). Dans ce récit fantastique, seul compte le temps subjectif ou le temps du personnage. Autrement dit, l'existence fantastique des personnages échappe au temps humain. Nous saisissons le temps narratif à l'aide de ce que raconte Gérard. L'événement perturbateur, ce qui compte pour un point de référence historique (Marlieu, 1992: 120-125), se situe à son passé individuel dont l'image ne s'efface pas de ses rêves.

Tous les éléments descriptifs de l'espace fantastique fabriquent un «discours de mimésis» et assimile le lecteur dans un monde alternatif où les lois n'ont pas besoin d'être justifiées. Il se situe ainsi dans un monde fictionnel où l'étrange se produit et entraîne une situation de crise. L'utopie⁴ du fantastique est en dehors d'un ancrage réaliste, mais avec une ressemblance considérable à la vie quotidienne. Les représentations allégoriques du monde

⁴ L'imagination devient la source commune de l'utopie et du fantastique. Les deux genres sont assez distincts. L'utopie provient de l'expérience mentale. Alors que l'univers fantastique, est l'univers métamorphosé de notre monde qui est, cette fois, rempli des choses monstrueuses (Vax, 1963: 17.).

fictionnel se caractérisent comme l'espace de l'énonciation. Cet espace métalittéraire et emblématique est le produit de l'envers de l'imaginaire. Ce contre-lieu (Marlieu, 1992: 120) se trouve sur la topographie imaginaire et reconnaît des endroits de crise, d'altérité, de déviance et de la folie (Marlieu, 1992: 120). Cet endroit n'appartient normalement pas à une terre concrète.

3. Étude des thèmes fantastiques d'*Aurélia*

Ce récit fantastique se limite à créer les émotions effrayantes par la représentation des signes déments comme l'apparition d'un trouble engendré par la disparition des frontières des choses et des ombres. La peur et l'effroi s'apprivoisent dans la dimension surnaturelle. Pierre Castex écrit à ce propos: «Le fantastique en littérature est enfanté par les rêves, la superstition, la peur, le remords, la surexcitation nerveuse ou mentale, l'ivresse et par tous les états morbides. Il se nourrit d'illusions, de terreurs, de délire» (Castex, 1947: 8). Ces thèmes sont parallèlement des troubles psychiques qui trouvent une valeur créative et littéraire. Puis, c'est la peur et des sensations voisines qui nourrissent l'imaginaire littéraire et atteignent son apogée dans la littérature fantastique. Autrement dit, le fantastique est à la fois issu de l'imaginaire angoissé et source de la peur qui occupe le temps d'une incertitude. Elle devient la source des crises psychiques et des perceptions surnaturelles. L'état de la «folie» qui fournit l'un des beaux thèmes de l'univers fantastique, a une valeur indéfinissable. L'univers fantastique s'est basé sur les émotions humaines les plus affreuses. Nous pouvons souligner une sorte de catégorisation entre les émotions comme alarme, angoisse, crainte, effroi, épouvante,

frayeur, frisson, inquiétude, phobie et trouble. L'univers fantastique se caractérise par son atmosphère obscure qui révèle une permanence du doute face à l'extraordinaire. Le passage entre le rêve à la réalité reste éternellement très étroit. Maintenant, nous nous intéressons aux thèmes remarquables de genre fantastique dans cet ouvrage.

La folie est utilisée dans un sens différent pour créer l'ambiguïté indispensable de l'univers fantastique.

«Ce livre fait, on le sait, le récit des visions qu'a eues un personnage pendant une période de folie. (...). À première vue, le fantastique n'existe pas ici: ni pour le personnage qui ne considère pas ses visions comme dues à la folie mais comme une image plus lucide du monde (il est donc dans le merveilleux) ; ni pour le narrateur, qui sait qu'elles relèvent de la folie ou du rêve, non de la réalité (de son point de vue, le récit se rattache simplement à l'étrange). Mais le texte ne fonctionne pas ainsi; Nerval recrée l'ambiguïté à un autre niveau, là où on ne l'attendait pas ; et *Aurélia* reste une histoire fantastique» (Todorov, 1970: 43).

Dans le récit d'*Aurélia*, le thème du doute est l'un des thèmes clé pour marquer la déraison: «Je dînai avec eux assez tranquillement ; mais, à mesure que la nuit approchait, il me sembla que j'avais à redouter l'heure même qui, la veille, avait risqué » (Nerval, 1966: 762). « Je fermai les yeux et j'entrai dans un état d'esprit confus où les figures fantasques ou réelles qui m'entouraient se brisaient en mille apparences fugitives » (Nerval, 1966: 762). Le narrateur et le personnage ne peuvent pas accréditer la vraisemblance de ces expériences vécues par Gerard. En tout cas, tout le texte d'*Aurélia* est plein des indices qui pourraient affirmer l'incertitude. En voici quelques exemples:

«Il me semblait que je rentrais dans une demeure connue (...). Une vieille servante que j'appelais Marguerite et qu'il me semblait connaître depuis l'enfance me dit (...). Et j'avais l'idée que l'âme de mon aïeul était dans cet oiseau (...). Je crus tomber dans un abîme qui traversait le globe. Je me sentais emporté sans souffrance par un courant de métal fondu (...). J'eus le sentiment que ces courants étaient composés d'âmes vivantes, à l'état moléculaire (...). Il devenait clair pour moi que les aïeux prenaient la forme de certains animaux pour nous visiter sur la terre (...)» (Nerval, 1966: 422).

Si ces locutions étaient absentes, nous serions plongés dans le monde du merveilleux, sans aucune référence à la réalité quotidienne. Alors que, nous sommes maintenus dans les deux mondes, à la fois, sous la lumière de ces locutions indicatrices. L'imparfait produit une distance entre le personnage et le narrateur. Ce dernier commence à prendre distance par rapport aux autres hommes:

«À travers le peuple de cette capitale, je distinguais certains hommes qui paraissaient appartenir à une nation particulière ; leur air vif, résolu, l'accent énergique de leurs traits, me faisaient songer aux races indépendantes et guerrières des pays de montagnes ou de certaines îles peu fréquentées par les étrangers ; toutefois c'est au milieu d'une grande ville et d'une population mélangée et banale qu'ils savaient maintenir ainsi leur individualité farouche. Qu'étaient donc ces hommes ? Mon guide me fit gravir des rues escarpées et bruyantes où retentissaient les bruits divers de l'industrie» (Nerval, 1966: 768).

Gérard, le protagoniste d'*Aurélia*, est représenté comme une victime de ses doutes. Dans ce récit, le langage est le thème principal d'*Aurélia*. «Et 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

comme transporté d'un siècle en arrière» (Nerval, 1966: 764). «Mes actions, insensées en apparence, étaient soumises à ce que l'on appelle illusion, selon la raison humaine» (Nerval, 1966: 760). «Les actions insensées» font référence au naturel alors que l'emploi de l'expression «en apparence» illustre le surnaturel. De plus, la présence de l'imparfait fait suggérer que «ce n'est pas le narrateur qui pense mais le personnage de jadis» (Todorov, 1970: 43). Plus loin, le narrateur reprendra ouvertement que la folie est la raison supérieure. «Les récits de ceux qui m'avaient vu ainsi me causaient une sorte d'irritation quand je voyais qu'on attribuait à l'aberration d'esprit les mouvements ou les paroles coïncidant avec les diverses phases de ce qui constituait pour moi une série d'événements logiques» (Nerval, 1966: 770). L'hésitation fantastique se maintient ainsi au niveau du sens littéral.

1. Les éléments de l'écriture de soi dans *Aurélia*

Écriture de soi peut mettre en scène des positions psychiques de l'auteur. Cet enjeu d'écriture délimite l'espace intérieur de son créateur tout en prenant une valeur spécifique. L'espace textuelle permet à son créateur de représenter ses expériences et ses troubles et construire un lieu pour soi. L'écriture de soi peut exposer la rupture intérieure et le tragique de l'existence. Dans l'effort de vérité sur soi et prouver sa sincérité, la narration se manifestent l'élan vital ou l'insistance à être.

Le sujet ne se définit jamais manifestement. Il prend une hospitalité avec soi-même à la place d'autrui. L'écriture devient ainsi «la réapparition de soi dans la volonté de lever ces profondeurs, obscurités

et opacités» (Montandon, 2004: 8). Écriture devient ainsi «pharmacie de l'âme» (Montandon, 2004: 12). Autrement dit, «plaisir de fabulation permet de se raconter à travers la fantaisie d'une fiction» (Montandon, 2004: 13). Michelet dans son *Journal* en 1959 écrit :

«C'est pour faire connaissance avec vous, mon cher moi, que je vous écris cette lettre, qui ne sera pas la dernière. Car je ne vous connais guère, malgré l'intérêt que j'y ai ; je vous ai si rarement parlé, quoique toujours avec vous! J'espère vous moins négliger à l'avenir, si les passions ne viennent pas nous empêcher de nous entendre. Je mets cette restriction car je sais combien vous êtes mobile. Profitons au moins de cet instant de repos ; écoutez-moi!» (Montandon, 2004: 13).

Käte Hamburger dans *La Logique des genres littéraires* parle du «fictionnel» ou le «mimétique» comme un premier genre fondamental. Elle représente le «je» de l'auteur comme un «je» fictif qui s'incarne par les personnages et le narrateur. Ce premier genre se fait apparaître dans deux sous-catégories du narratif et du dramatique. Elle ne veut pas dire que les critères stylistiques de la fiction dans un texte peuvent être «omniprésents» pour le faire appartenir au genre fictionnel. Ainsi, un roman à la troisième personne, en focalisation externe, peut-il fort bien avoir les allures d'un témoignage sur des personnages réels. De même, Gérard Genette résume l'importance du «je-lyrique» en ces termes:

«Le nouveau système illustré par d'innombrables variations sur la triade épique-dramatique-lyrique consiste donc à répudier le monopole fictionnel au profit d'une sorte de duopole plus ou moins déclaré, où la littérarité va désormais s'attacher à deux grands

types: d'un côté la fiction (dramatique ou narrative) de l'autre la poésie lyrique, de plus en plus souvent désignée par le terme Poésie tout court» (Stalloni, 2000: 19).

Le journal de Nerval semble bien être le contraire d'une «tentative d'introspection» (Stalloni, 2000: 19). Car l'auteur d'*Aurélia* évoque beaucoup «plus d'ennui de soi que le plaisir d'un Narcisse penché sans cesse sur son image» (Stalloni, 2000: 19). De cette manière, l'auteur transcrit sa situation de crise :

«Je vais essayer, à leur exemple, de transcrire les impressions d'une longue maladie qui s'est passée tout entière dans les mystères de mon esprit ; - et je ne sais pourquoi je me sers de ce terme maladie, car jamais, quant à ce qui est de moi-même, je ne me suis senti mieux portant. Parfois, je croyais ma force et mon activité doublées ; il me semblait tout savoir, tout comprendre ; l'imagination m'apportait des délices infinis» (Nerval, 1966: 753).

L'un des thèmes récurrents du journal intime est bien évidemment la représentation des maux de l'existence de l'auteur. Ici, l'artiste utilise son protagoniste comme un médium pour la description de ses maux intellectuelles et de ses crises mentales issues de son expérience d'amour de Jenny Colon. «Il ne me restait qu'à me jeter dans les enivres vulgaires ; j'affectai la joie et l'insouciance, je courus le monde, follement épris de la variété et du caprice ; j'aimais surtout les costumes et les mœurs bizarres des populations lointaines, il me semblait que je déplaçais ainsi les conditions du bien et du mal» (Nerval, 1966: 755). Il continue ensuite «Quelle folie, me disais-je, d'aimer ainsi d'un amour platonique une femme qui ne vous aime plus !» (Nerval, 1966: 755). D'Autre part, l'auteur fait

allusion à la situation sociale de sa bien-aimée en ces termes : «Un jour, arriva dans la ville une femme d'une grande renommée, qui me prit en amitié, et qui, habituée à plaire et à éblouir, m'entraîna sans peine dans le cercle de ses admirateurs» (Nerval, 1966: 755). Ainsi, Nerval a-t-il voulu faire passer son propre mythe. Il fait la généalogie de son cœur en murmurant les problèmes de ses relations amoureuses. Jenny Colon, héroïne de ce récit fantastique, «était fille de petits acteurs provinciaux : Jenny Colon, qui se qualifie «artiste lyrique», et Marie-Anne Dejean-Le Roy, son épouse, chanteuse elle-même» (Marie, 1914: 91). Nerval apprend la mort de Jenny Colon en 1842. L'expérience d'amour de Jenny se transfigurera dans la plupart des œuvres de Nerval, surtout *Aurélia*.

Les espaces représentés dans ce récit ont racine dans les lieux vécus par l'auteur. Gérard de Nerval est confié quelques mois après sa naissance à une nourrice de Loisy, près de Mortefontaine. Cet endroit reste un lieu symbolique dans ce récit sous le nom de Montagne.

«Je (Gérard) me vis errant dans les rues d'une cité très peuplée et inconnue. Je remarquai qu'elle était bossuée de collines et dominée par un mont tout couvert d'habitations. À travers le peuple de cette capitale, je distinguais certains hommes qui paraissaient appartenir à une nation particulière ; leur air vif, résolu, l'accent énergique de leurs traits, me faisaient songer aux races indépendantes et guerrières des pays de montagnes ou de certaines îles peu fréquentées par les étrangers ; toutefois c'est au milieu d'une grande ville et d'une population mélangée et banale qu'ils savaient maintenir ainsi leur individualité farouche» (Nerval, 1966: 768).

À vrai dire, «c'est bien, en effet, à Mortefontaine que se sont unis, ont vécu et

sont morts ses ancêtres les plus directs, qu'est située la terre de famille dont il doit tirer son pseudonyme (...)» (Marie, 1914: 13). Autre lieu symbolique pour Nerval est Valois où se situe Mortefontaine. Valois se métamorphose également dans ce récit en ces termes:

«On avait seulement mis à part un petit tableau sur cuivre, dans le goût du Corrège, représentant Vénus et l'Amour, des trumeaux de chasseresses et de satyres, et une flèche que j'avais conservée en mémoire des compagnies de l'arc du Valois, dont j'avais fait partie dans ma jeunesse ; les armes étaient vendues depuis les lois nouvelles. En somme, je retrouvais là à peu près tout ce que j'avais possédé en dernier lieu» (Nerval, 1914: 813).

Il voyage en 1850 en Allemagne et se souvient des bords de Rhin dans son roman: «Un soir, je crus avec certitude être transporté sur les bords du Rhin. En face de moi se trouvaient des rocs sinistres dont la perspective s'ébauchait dans l'ombre» (Nerval, 1914: 763). L'Italie est le pays de ses aventures d'amour où il fait la connaissance de Jenny Colon. Ce pays sera le pays d'amour du protagoniste du roman *Aurélia*. «L'étourdissement d'un joyeux carnaval dans une ville d'Italie chassa toutes mes idées mélancoliques. J'étais si heureux du soulagement que j'éprouvais, que je faisais part de ma joie à tous mes amis, et, dans mes lettres, je leur donnais pour l'état constant de mon esprit ce qui n'était que surexcitation fiévreuse» (Nerval, 1914: 755). Le dilemme de ce récit se dérive ainsi du vécu, des expériences personnelles, de la situation familiale et sociale, des lieux fréquentés par Nerval.

1. Degré de sincérité chez Gérard de Nerval

L'écriture fantastique représente une reprise des phénomènes étranges dans un cadre réel. Gérard de Nerval ne s'éloigne pas de ses vécus jusqu'à la création du récit d'*Aurélia*. Il est évident qu'il tente de créer un univers fantastique réel et reste entre les limites d'accepter ou de refuser une expérience triste, celle de la mort de Jenny Colon. Cette hésitation l'oriente vers les frontières de fantastique réel. Il commence à rapporter tout ce qu'il se rappelle des événements du passé qui pèsent sur son âme. Gérard de Nerval fait allusion à son enfance, à ses parents en ces termes. Sa représentation reste attachée à ses informations de cette période de sa vie. «Je n'ai jamais connu ma mère, qui avait voulu suivre mon père aux armées, comme les femmes des anciens Germains ; elle mourut de fièvre et de fatigue dans une froide contrée de l'Allemagne, et mon père lui-même ne put diriger là-dessus mes premières idées. Le pays où je fus élevé était plein de légendes étranges et de superstitions bizarres. Un de mes oncles qui eut la plus grande influence sur ma première éducation s'occupait, pour se distraire, d'antiquités romaines et celtiques. Il trouvait parfois, dans son champ ou aux environs, des images de dieux et d'empereurs que son admiration de savant me faisait vénérer, et dont ses livres m'apprenaient l'histoire» (Nerval, 1914: 798). Il reste fidèle à la représentation des figures familiales dans son récit. Puisqu'il a passé son enfance près de son oncle maternel, il fait allusion, sous plusieurs reprises à cette figure connue. «J'entrai dans une maison riante, dont un rayon du soleil couchant traversait gaiement les contrevents

verts que festonnait la vigne. Il me semblait que je rentrais dans une demeure connue, celle d'un oncle maternel, peintre flamand, mort depuis plus d'un siècle» (Nerval, 1914: 798)). À cette seule différence que la place de son oncle maternel et celle de ses ancêtres s'est mélangé. Son oncle n'est pas mort depuis un siècle. L'exagération est l'essentiel de genre fantastique et se fait voir dans cet énoncé. Après avoir fait allusion à la figure de sa fille aimée, il illustre ses tâtonnements, sa recherche de tombeau de Jenny Colon et ses sensations tristes du jour où il apprend la mort de cette fille en ces termes :

«La fièvre s'empara de moi ; en me rappelant de quel point j'étais tombé, je me souvins que la vue que j'avais admirée donnait sur un cimetière, celui même où se trouvait le tombeau d'Aurélia. Je n'y pensai véritablement qu'alors ; sans quoi, je pourrais attribuer ma chute à l'impression que cet aspect m'aurait fait éprouver. - Cela même me donna l'idée d'une fatalité plus précise. Je regrettai d'autant plus que la mort ne m'eût pas réuni à elle» (Nerval, 1914: 781).

Bref, la totalité de cet ouvrage transforme un reflet de la vie de Nerval avec une transition de réalité au rêve. Tout cela est produit sous forme de mécanisme de défense chez un auteur qui a perdu sa bien-aimée et qui la recherche dans l'univers de l'art.

Conclusion

Le roman d'*Aurélia* marque l'épanchement d'un rêve connu pour Nerval et brise plus tard le cadre d'une narration personnelle, d'une histoire imaginaire et d'un univers fictionnel. L'auteur traduit les cris de sa passion, commune à toute sa génération et accélère le rythme de la vie par sa vision fantastique. La quête de la femme

se métamorphose en descente aux enfers (Nerval, 1985: 10.). En effet, dans ce récit, Nerval a justifié «l'épreuve de la démence» qu'anime la structure dramatique d'*Aurélia* (Nerval, 1966: 751). Il décrit la nouvelle société d'une manière mécanique, répétitive et prévisible et montre sa soif pour revivre le passé. Il désire retrouver sa passion infinie à sa fille aimée à l'aide de l'art. Ces caractéristiques particulières qui proviennent de l'exigence de l'époque d'un empereur ardent, d'une époque en voie de progrès, d'un pays nouvellement évolué qui subit l'influence des guerres et prépare cette génération à supporter une situation tragique et à tomber dans la nostalgie et la mélancolie, se reformulent dans un univers fantastique. Nerval se sert des couches profondes de sa mémoire pour peindre ses angoisses et ses désirs qui se sont formés dans le berceau des structures énigmatiques. Il décrit les hommes rencontrés dans sa vie réelle et commence à se découvrir à l'aide de cet ouvrage autobiographique à l'essence fantastique. Le narrateur est alors figure voisine de son auteur. Les personnages héritent des caractéristiques communes à leur créateur dans une forme distincte. La progression spatio-temporelle se dépose d'une manière plastique. Tout est cloué aux fantasmes de l'auteur et tous ses fantasmes se libèrent de la prison de ses couches préconscientes à l'aide de son écriture fantastique. Cependant, il n'est pas parfaitement sincère. Il s'éloigne de temps en temps de sa réalité vécue par l'emploi de l'exagération. Il arrive à transmettre une partie de la réalité de son passé et se soulager tout en guérissant son âme tourmentée.

Bibliographie

- Baudou, J. (2011). *Encyclopédie du Fantastique*. Paris: éditions Fetjaine.
- Castex, P.-G. (1947). *Anthologie du conte fantastique française*. Paris: José Corti.
- Castex, P.-G. (1951). *Le Conte fantastique en France*. Paris: Corti.
- Dédéyan, Ch. (1966). Nerval. Pèlerin de la nuit. *Avignon: Aubanel 9-148 S. 8, P. 21-59*.
- Dillens, A.-M. (2006). *La peur: émotion, passion, raison*. Bruxelles: Publications des Facultés de St Louis.
- Gouhier, L. (2003). Gérard de Nerval et Charles Nodier: Le rêve et la folie. *A thesis. Miami University*.
- Marie, A. et Billy, A. (1914). *Gérard de Nerval: le poète, l'homme*. Genève: Slatkine.
- Marlieu, J. (1992). *Le fantastique*. Paris: éditions Hachette supérieur. Collection «contours littéraires». N°81.
- Montandon, A. (2004). *De soi à soi: l'écriture comme auto-hospitalité*. Paris: Presses Universitaires de Blaise Pascal.
- Nerval, G. (de). (1868). *Le rêve et la vie: Les filles du feu*. Paris: La bohème galante. M. Lévy Frères.
- _____ (1885). *Aurélia ; Un roman à faire ; Lettres à Aurélia / Gérard de Nerval*. Paris: Lachenal et Ritter.
- _____ (1966). *Œuvres de Gérard de Nerval*. Collection dirigée par Henri Lemaître. Paris: Éditions Garnier Frères. T.I.
- _____ (1999). *Aurélia*, Paris: Le Livre de Poche classique, Librairie Générale Française.
- Péju, P. (1992). *L'ombre de soi-même: E.T.A. Hoffmann, une biographie*. Paris: Phébus.
- Raymond, J. (1843). *Nerval par lui-même*. Paris: Éditions du Seuil.

Schmitz-Emans, M. (2007). *Das Paradigma der Landschaft in Moderne und Postmoderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Stalloni, Y. (2000). *Les genres littéraires*. Paris: Nathan. Todorov, T. (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: édition Le Seuil.

Tsujikawa, K. (2008). *Nerval et les limbes de l'histoire: Lecture des Illuminés*. Genève: Librairie Droz.

Van Montfrans, M. (1999). *Georges Perec*. Amsterdam: Rodopi.

Vax, L. (1963). *L'art et la littérature fantastique*. Paris: Presses Universitaires de Fr

