

LE ZÈLE AUTOBIOGRAPHIQUE DANS *AURÉLIA* DE GÉRARD DE Nerval

Abderrahim El Bahi

Université Sidi Mohamed Ben Abdellah de Fès, Faculté des Lettres
et des Sciences Humaines Sais-Fès, Laboratoire de recherches : « Langue,
Représentations et Esthétiques », BP 59 Route Immouzer CP 30000 Fès, Maroc

abderrahim.elbahi@usmba.ac.ma

Autobiographical zeal in *Aurélia* by Gérard de Nerval

Abstract: The critique devoted to Gérard de Nerval's *Aurélia*, published in the previous issue of this journal, begins a thematic sketch of the work by examining two functions of "pain" in the narrative, a "constituting" function and another "instituting" one. The analysis proposed here rather questions its inscription in the poetics of the genre of autobiography. From a comparative perspective combining three angles of attack in the author's critical fist, the aesthetics of reception, narratology, and enunciative linguistics, this article draws, starting from Lejeune's *Autobiographical Pact*, a line of demarcation between *Aurélia* and Rousseau's *Confessions*. This distance is measured by the deployment of certain categories of narratological analysis indicating the singularity of the Nervalian work vis-à-vis the generic model. Even if *Aurélia* aligns perfectly with the codes of autobiography defined by Lejeune, it nevertheless goes beyond the geometry of the genre by an aesthetic project founded in urgency, a fragmentary and heterogeneous composition of the "I" author-narrator, a narrative temporality rooted in an instant torn from the present moment, to be part of a more complex poetic writing. Thus, the Nervalian narrative escapes the schema of the configuration of the genre in its Lejeunian conception. If identity and the autobiographical pact form constitutive elements of the unity of the autobiography as a "contractual genre", these criteria, which are considered normative, nevertheless seem to focus exclusively on "publication"; They are therefore far from founding a homogeneous literary category, worthy of a science of "poetics".

Keywords: autobiography; enunciation; aesthetic; identity; narratology; autobiographical pact; poetic; temporality

Résumé : La critique consacrée à l'*Aurélia* de Gérard de Nerval, publiée dans le numéro précédent de cette revue, amorce une esquisse thématique de l'œuvre par l'examen de deux fonctions de la « douleur » dans le récit, soit une fonction « constituante » et une autre

«instituable». L'analyse proposée ici s'interroge plutôt sur son inscription dans la poétique du genre de l'autobiographie. Dans une perspective comparatiste combinant trois angles d'attaque dans son poing critique, l'esthétique de la réception, la narratologie et la linguistique énonciative, le présent article pose, à partir du *Pacte autobiographique* de Lejeune, une ligne de démarcation entre *Aurélia* et *Les Confessions* de Rousseau. Cette distance est mesurée par le déploiement de certaines catégories d'analyse narratologique indiquant la singularité de l'œuvre nervalienne vis-à-vis du modèle générique. Même si *Aurélia* s'aligne parfaitement avec les codes de l'autobiographie définis par Lejeune, elle dépasse pourtant la géométrie du genre par un projet esthétique fondé dans l'urgence, une composition fragmentaire et hétérogène du «je» auteur-narrateur, une temporalité narrative enracinée dans un instant arraché au moment présent, pour s'inscrire dans une écriture poétique plus complexe. Ainsi, le récit nervalien échappe au schéma de configuration du genre dans sa conception lejeunienne. Si l'identité et le pacte autobiographique forment des éléments constitutifs de l'unité de l'autobiographie en tant que «genre contractuel», ces critères jugés normatifs semblent néanmoins centrés exclusivement sur «la publication»; ils sont donc loin de fonder une catégorie littéraire homogène, digne d'une science de la «poétique».

Mots-clés : autobiographie ; énonciation ; esthétique ; identité ; narratologie ; pacte autobiographique ; poétique ; temporalité

1. Introduction

Rappelons que le présent travail s'inscrit dans le prolongement de notre premier article consacré à *Aurélia* (1855) de Gérard de Nerval (1808-1855), publié ici même (El Bahi 2022 : 113-132). L'étude critique que forment les deux textes se fixe pour but de parcourir l'horizon du sens de cette œuvre via deux lectures différentes. La première amorce une esquisse thématique où il est question d'examiner deux fonctions complémentaires de la «douleur» dans le récit, soit une fonction «constituante» et une autre «instituable». La fonction «constituante» voit dans l'expérience de la maladie de Nerval un stimulateur, un catalyseur, une puissance psychologique mise au service du libre exercice de l'activité d'écriture; alors que la fonction «instituable», en vue de poser les jalons d'une entreprise esthétique, s'impose essentiellement comme force subversive ou «révolutionnaire», étant transformatrice de la réalité de la maladie de l'auteur par le biais de l'imagination. La seconde, mise en avant ici, hisse le débat critique autour d'*Aurélia* à un cadre générique pour s'interroger sur son inscription dans les codes du genre de l'autobiographie.¹

¹ Le genre littéraire d'*Aurélia* est une question débattue. Michel Brix affirme dans ce sens : «du point de vue formel, *Aurélia* ne s'inscrit dans aucun genre littéraire préétabli. Il est difficile, à propos de ce texte, de parler de "roman" ou de "nouvelle" : on aurait plutôt envie de le désigner simplement comme un "récit", pour indiquer l'affranchissement manifesté par Nerval vis-à-vis de la tradition» (Brix, in Nerval 1999 : 9-10). Pourtant, Nerval cite *Aurélia* dans une lettre à Franz Liszt comme «roman-vision à la Jean-Paul» ou encore comme «mille-pattes romantique» (Nerval 1993 : 871), soulignant ainsi son dialogue avec le romantisme. De surcroît, Jean-Nicolas Illouz voit dans la composition de ce récit «la matière et la manière du conte initiatique» (Illouz 2013 : 75). Par ailleurs, Riccardo Raimondo, à l'issue des travaux de Michel de Certeau, envisage les assises théoriques du récit dans la perspective de la «fable mystique» (Riccardo 2016 : 120). Nous avons pour notre part traité de la question du genre littéraire d'*Aurélia* dans notre premier article, où nous avons classé le récit nervalien dans la catégorie

Dans une approche critique combinant trois angles d'attaque différents (l'esthétique de la réception dans sa conception husserlienne, la narratologie genettienne et la linguistique benvenistienne), nous cherchons à démontrer dans le présent article dans quelle mesure les données de la narratologie et de la linguistique énonciative, une fois projetées sur le texte littéraire, peuvent servir de grille d'analyse pluridimensionnelle pour une remise en question de la poétique du genre de l'autobiographie,² voire un dépassement de certaines notions dans son cadre théorique, en l'occurrence l'« identité » et le « pacte autobiographique ».

Sur la base de certains éléments biographiques, narratifs et esthétiques de l'œuvre d'*Aurélia*, il s'agira ici de mettre à jour des catégories d'analyse littéraire, en particulier celle du récit, permettant de renforcer l'autobiographie nervalienne dans son unicité et sa variété vis-à-vis du modèle générique.³

Nous verrons, pour commencer, que c'est une écriture de l'urgence et de la nécessité qui commande le pacte de lecture conclu avec le lecteur d'*Aurélia*. Contrairement au « pacte », dans sa configuration lejeunienne, qui se présente *a priori* comme une simple formalité de communication, voire un « protocole judiciaire », le pacte au sens nervalien envisage l'expérience de la lecture non seulement comme une « loi naturelle » dans l'existence du livre, mais aussi comme le début d'un éventuel passage du texte de l'« état brut » à l'« état transformé », où les rapports nécessaires entre auteur et lecteur semblent dériver de la « nature des choses ».

littéraire du « roman » et l'avons qualifié de « morceau symphonique » (El Bahi 2022 : 125). En effet, le roman est le genre moderne par excellence : non seulement il concrétise l'essence même de l'homme moderne, de l'« Homme précaire » – pour emprunter une expression à Malraux –, mais il est aussi le genre qui marque le mieux le triomphe d'une « poésie individuelle » sur la « prose du monde », comme l'exprime Michel Foucault. S'il l'on se réfère à *La théorie du roman* (1916), la thèse du « roman » semble la plus plausible : selon l'expression de Georg Lukács, le « roman est l'épopée d'un monde sans dieux » (Lukács 1971 : 84), car, contrairement à l'épopée qui est, par sa forme achevée, l'expression d'un monde clos et parfait où l'homme et le monde ne sont pas séparés, le roman est une forme inachevée où s'exprime le lien de séparation et d'affrontement entre l'individu et le monde. La forme romanesque est ainsi l'expression de la maturité et de la quête de l'homme dans le monde ; le monde romanesque est problématique à l'image du monde dont la signification n'est plus donnée, mais à construire. De ce fait, le roman apparaît comme « quelque chose qui devient, comme un processus » (Ibid. 67). Il est « l'histoire de cette âme qui va dans le monde pour apprendre à se connaître, cherche des aventures pour s'éprouver en elles, et par cette preuve, donne sa mesure et découvre sa propre essence » (Ibid. 85). Cette configuration se recoupe avec les projets que font certains écrivains de l'écriture romanesque. Dans *Suzanne et le Pacifique* (1921) de Jean Giraudoux par exemple, l'œuvre romanesque apparaît comme un foyer de réenchantement d'un monde désenchanté, et à la suite de Löwy Michaël et de Sayre Robert, comme essentiellement une révolte contre la modernité. L'écrivain se trouve face à une réalité désolante, il puise en lui-même les ressources pour la réenchanter et pour inventer de nouvelles valeurs par le biais de son imagination créatrice. La thèse du « roman » se trouve encore corroborée par les convictions de René Girard qui semble définir le genre par la valeur de son contenu plutôt que par sa forme : « il est romanesque s'il dit la vérité de l'homme, romantique s'il la dissimule. Quelle est cette vérité ? [...] celle de l'inauthenticité de l'être humain » (Cohen 1965 : 465-466).

² Une telle esquisse est possible dès lors que l'analyse lejeunienne considère l'autobiographie comme un « texte littéraire » (Lejeune 1975 : 7), voire une manifestation écrite de ce que Benveniste appelle l'« énonciation ».

³ L'œuvre des *Confessions* de Rousseau est fondatrice du genre moderne de l'autobiographie.

Nous esquisserons, ensuite, le cadre temporel du récit nervalien, dévoilant les « aléas » du moi auctorial dans tout son éclat, inscrivant l'histoire dans l'« immédiateté » et dans la « spontanéité » de l'« instant » présent, là où le temps de la narration (un temps présent sur l'axe du passé) peut s'aligner avec le temps de l'histoire (un temps passé sur l'axe du passé). Si l'autobiographie, dans sa version lejeunienne, se veut une « totalité » homogène qui s'exprime en « je⁴ », le moi temporel de l'auteur-narrateur, assumant le récit dans le cas d'*Aurélia*, est morcelé, fragmenté, et ne peut résister à l'épreuve du temps ou oser prétendre y maintenir son « identité ».

Enfin, nous nous apercevons que, dans l'autobiographie au sens nervalien, la notion d'« identité⁵ » a été remplacée par celle de l'« identité narrative⁶ », à partir du moment où le Moi auctorial est défiguré, « refiguré par l'application réflexive des configurations narratives » (Ricœur 1985 : 335). Si Lejeune pense le « je » autobiographique comme une « entité⁷ » constante, sans aucune brèche temporelle, il n'en demeure pas moins vrai que, dans *Aurélia*, une rupture temporelle et narratologique vient contaminer la synthèse du « je » pour laisser apparaître une zone d'hétérogénéité dans la structure de sa personnalité.

2. *Aurélia* : une autobiographie qui n'en est pas une

Lejeune, sans perdre de vue son sens critique, se livre, dans *Le Pacte autobiographique*, à un examen « poétique » de l'autobiographie. L'assaut d'une grande entreprise de codification du genre est donné. Son point de départ sera de considérer l'autobiographie comme un « phénomène du langage » (Lejeune 1975 : 10). Dans l'optique d'un tel projet générique, l'autobiographie est définie comme « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité » (Ibid. : 14).

Dans le but d'esquisser un fondement théorique du genre, Lejeune invente aussitôt des « noyaux conceptuels » qui viennent graviter autour de cette définition ;

⁴ Dolf CEhler écrit dans ce sens : « l'autobiographie marque plus qu'aucun autre genre ce tournant où l'énergie intellectuelle, au lieu d'aspirer à la connaissance de l'univers entier, se concentre sur le moi comme sur un monde en petit » (Delon 1997 : 119).

⁵ Lejeune fonde sa théorie de l'autobiographie sur un concept clé, celui de l'identité. Il considère que « le nom propre » est en quelque sorte une « empreinte génétique » de l'auteur sur le texte autobiographique, un indice incontestablement révélateur de sa véritable identité, sa « signature » (Lejeune 1975 : 26) : « c'est dans le nom propre, que personne et discours s'articulent avant même de s'articuler dans la première personne » (Ibid. : 22). Toutefois, l'herméneutique ricœurienne semble apporter à la question de l'identité une réponse plus convaincante : « mais quel est le support de la permanence du nom propre ? Qu'est-ce qui justifie qu'on tienne le sujet de l'action, ainsi désigné par son nom, pour le même tout au long d'une vie qui s'étire de la naissance à la mort ? La réponse ne peut être que narrative. [...] L'identité du *qui* n'est donc elle-même qu'une identité narrative » (Ricœur 1985 : 335).

⁶ Pour Ricœur l'identité personnelle n'est pas statique, mais dynamique, sujette aux changements. Elle ne peut maintenir son unité dans le temps ou s'inscrire dans la permanence. Pour pouvoir s'affirmer pleinement, l'identité a besoin de se constituer en discours par les « reconfigurations » narratives du récit. « À l'identité comprise au sens d'un même (*idem*) », Ricœur semble substituer « l'identité comprise au sens d'un soi-même (*ipse*) », car, « à la différence de l'identité abstraite du Même, l'identité narrative, constitutive de l'ipséité, peut inclure le changement, la mutabilité, dans la cohésion d'une vie » (Ibid.).

⁷ Combinant les trois instances narratives : auteur, narrateur et personnage.

c'est ce qui lui donnera l'occasion de renforcer encore plus son cadre générique. Dans cette esquisse générique, des notions comme celles d'« identité » et de « pacte autobiographique » semblent constituer une sorte de « sceaux » ou de « cercles » magiques, authentifiant l'autobiographie dans son opposition avec les genres voisins.⁸

Si l'« identité » désigne à première vue « l'identité de nom entre l'auteur (tel qu'il figure, par son nom, sur la couverture), le narrateur du récit et le personnage dont on parle » (Ibid. : 24), le « pacte autobiographique » se veut « l'affirmation dans le texte [de l'autobiographie] de cette identité, renvoyant en dernier ressort au nom de l'auteur sur la couverture ». Par ses modalités⁹ de conclusion, le pacte de l'autobiographie révèle « l'intention d'honorer sa signature » (Ibid. : 26), d'en être « socialement responsable » (Ibid. : 23).

Dans la « ligne de mire » d'une telle appréhension du genre, le récit nervalien peut se classer, sans hésitation, dans la catégorie de l'autobiographie,¹⁰ dans la mesure où tous les codes du genre semblent s'y trouver réunis. D'une part, *Aurélia* forme un « récit rétrospectif » en « prose », raconté par « une personne réelle », prenant pour sujet sa « vie individuelle, l'histoire de sa personnalité ». De l'autre, l'histoire est narrée en « perspective rétrospective » où s'affirme l'« identité du narrateur et du personnage », en parallèle avec celle de « l'auteur et du narrateur »¹¹ (Ibid. : 14-16).

Toutefois, l'examen de l'œuvre à la lumière d'une telle « configuration narrative » révèle que les règles du genre établies par Lejeune¹² peuvent s'avérer, à un certain moment de l'analyse, réductrices, voire superficielles.¹³ *Aurélia*, tout en assimilant

⁸ Ainsi, dans les « mémoires », l'accent est mis sur l'histoire collective et non individuelle. Dans la « biographie », l'identité du narrateur et du personnage principal n'est pas affirmée. Dans le « roman personnel », l'identité de l'auteur et du narrateur n'est pas affirmée. Le « poème autobiographique » est écrit en vers et non en prose. Le « journal intime » est écrit au jour le jour et non en perspective rétrospective. L'« autoportrait ou l'essai » constitue un texte de réflexion et non un récit rédigé en perspective rétrospective (Lejeune 1975 : 14-15).

⁹ Soit de façon explicite via le titre de l'ouvrage, soit de façon implicite via son incipit.

¹⁰ Il faut pourtant nuancer ce propos, car « il ne s'agit pas, évidemment, d'autobiographie pure et simple. Le lecteur qui voudrait reconstituer la chronologie des événements à partir du texte de la *Revue de Paris* s'expose à bien des déconvenues. [...] Au mépris de la "vérité" extérieure des faits, l'auteur a mélangé dans *Aurélia* des événements liés à des internements différents, associé des souvenirs éloignés temporellement ou spatialement, rapproché des éléments qui n'ont pas été historiquement en relation » (Brix, in Nerval 1999 : 10).

¹¹ Si l'on fait abstraction des lettres et des correspondances insérées dans le récit.

¹² Faute d'une ressemblance très frappante des éléments dans certaines catégories littéraires, les critères de distinction posés par Lejeune se révèlent insuffisants ; c'est le cas de la biographie et du roman personnel avec l'autobiographie où l'identité de l'auteur, du narrateur et du personnage peut constituer un réel problème. Pour pouvoir poser une limite du territoire du genre de l'autobiographie, Lejeune juge nécessaire de développer d'autres critères d'identification comme le « pacte autobiographique » et l'« identité » du nom de l'auteur, du narrateur et du personnage.

¹³ Pour distinguer par exemple le « pacte romanesque » du « pacte autobiographique », il suffit que le lecteur lise la mention « roman » sur la page de couverture, étant donné que « la nature de "fiction" du livre [y] est indiquée » (Lejeune 1975 : 29). Ou encore, « quand le personnage n'a pas de nom et l'auteur ne conclut aucun pacte [...] le lecteur, selon son humeur, pourra lire [le livre] dans le registre qu'il veut, soit comme roman ou autobiographie » (Ibid.).

parfaitement les caractéristiques du genre de l'autobiographie, finit par les évincer pour s'inscrire dans une forme d'écriture « poétique »¹⁴ plus complexe.

Deux raisons majeures viennent aussitôt à l'esprit, nous poussant à nous interroger quant aux véritables limites de cette entreprise générique. D'abord, certains éléments constitutifs de l'unité de l'autobiographie, en tant que catégorie littéraire, sont excessivement centrés sur le « niveau global de la publication » (Ibid. : 44) et, par voie de conséquence, deviennent facilement inadéquats une fois projetés dans une approche interne. Appliqués à *Aurélia*, bien évidemment, ces paramètres jugés normatifs semblent insuffisants, car ils demeurent loin de rendre compte du « charme » narratologique et esthétique de l'œuvre dans toute sa « splendeur ».

Ensuite, dans un récit écrit à la « première personne », l'« identité¹⁵ », sur un plan narratologique,¹⁶ suppose que le « je » soit une « entité homogène », c'est-à-dire qu'il soit « même » tout au long de sa narration et, par conséquent, qu'il conserve les mêmes « distances narratives » par rapport aux faits rapportés. Mais un tel niveau de « consistance » narrative n'est guère possible dans le cas du récit nervalien, là où le « je » auteur-narrateur semble se soumettre à l'épreuve de mutabilité, dans la mesure où il change à chaque fois sa « substance identitaire » en fonction de son contexte figuratif dans le récit.

Du point de vue *diégétique*, toute « narration » vis-à-vis de l'« histoire » implique nécessairement un certain « mode de régulation de l'information narrative » (Genette 1983 : 27). De cette régulation résulte un certain degré de précision et d'exactitude des informations véhiculées par le récit. En effet, son organisation se maintient, dans ses articulations et ses connexions internes, grâce à des procédés de traitement et de gestion de l'information narrative par les instances de la narration, creusant entre elles une sorte de fossé sur au moins trois niveaux catégoriques¹⁷ : l'« omniscience », c'est-à-dire le degré de connaissance des faits ; la « référence », c'est-à-dire la certitude ou l'incertitude vis-à-vis des informations données ; et l'« intrigue », c'est-à-dire la prise de distance ou l'implication voulue dans les événements.

¹⁴ Dans les premières pages du récit, Nerval désigne *Aurélia* comme une « *Vita nuova* » (ou « Vie nouvelle »). Cette désignation fait référence à la première œuvre authentique de Dante Alighieri, laquelle constitue un *prosimètre*, c'est-à-dire un texte dans lequel sont alternés vers et prose.

¹⁵ Le texte de l'autobiographie est conçu par Lejeune comme une « totalité » dont les éléments sont par défaut homogènes ; sans quoi, la notion d'identité serait d'ailleurs arbitraire : « l'autobiographie, elle, ne comporte pas de degrés : c'est tout ou rien (Ibid. : 25).

¹⁶ Dans les autobiographies écrites en « tu » ou en « il », les formes personnelles sont considérées comme des « catégories de la personne » qui font partie de l'univers de la fiction ; elles sont délibérément employées par l'autobiographe comme des procédés rhétoriques dans le but de créer des effets de « contingence », de « dédoublement », et de « distance ironique » (Ibid. : 16-17). Néanmoins, dans les autobiographies écrites à la première personne, le « je » est considéré comme un indice révélateur de l'identité. Ainsi, l'identité change son point de repère en fonction de la catégorie littéraire à laquelle l'autobiographie a affaire : face au roman, l'identité de l'autobiographie s'appuie tantôt sur un critère discursif (le « je » auteur-narrateur-personnage), tantôt sur un critère modal (mode de lecture pratiqué par le lecteur), tantôt textuel (pacte de lecture conclu via l'incipit du livre), tantôt paratextuel (via le titre de l'ouvrage) ; face à la biographie, l'autobiographie s'appuie tantôt sur un critère référentiel (exactitude des informations), tantôt sur un critère modal (mode de lecture pratiqué par le lecteur).

¹⁷ Si l'on devait s'en tenir à la garantie formelle de l'identité de l'auteur, du narrateur et du personnage, attestée par le « nom propre ».

À la lumière d'une telle appréhension du « phénomène narratif », l'autobiographie, dans sa conception lejeunienne, semble incapable d'intégrer, dans son « schéma de configuration », le modèle du récit nervalien. Désormais, nous tenterons de démontrer en quoi *Aurélia* est en rupture avec l'autobiographie dans sa « tendance » lejeunienne. Pour mesurer l'étendue de cet écart, nous procéderons, dans ce qui suit, à une étude comparatiste entre *Aurélia* et le prototype du genre, *Les Confessions* (1782-1813) de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), sur la base des deux critères d'authentification de l'autobiographie, en l'occurrence : le pacte autobiographique et l'identité.

2.1. *Aurélia* : une écriture poétique de l'urgence

Le tout premier point de divergence avec *Les Confessions* réside dans le projet esthétique de l'œuvre nervalienne, mais surtout dans le contrat de lecture conduit avec le lecteur.

Dans *Les Confessions*, Rousseau trouve, sur le registre d'un lyrisme exacerbé, le fondement de son entreprise esthétique dans le serment d'honnêteté que forme le pacte autobiographique¹⁸ : « voici le seul portrait d'homme, peint exactement d'après nature et dans toute sa vérité, qui existe et qui probablement existera jamais » (Rousseau 2002 : 47). De ce fait, Rousseau fonde son projet sur le modèle d'un « contrat consensuel », écrit avec des mentions et des clauses spécifiques : « voilà ce que j'ai fait, ce que j'ai pensé, ce que je fus. J'ai dit le bien et le mal avec la même franchise » (Ibid. : 47). Ce pacte saute aux yeux du lecteur au point que ce dernier n'ait guère le choix que d'y apposer sa « signature », si jamais il voulait poursuivre sa lecture.

Sous le « joug » de cette « convention sociale » (Lejeune 1975 : 23), le livre de l'autobiographie se transforme aussitôt en un contrat de nature juridique mettant ses deux « contractés », auteur et lecteur, en face de leurs responsabilités respectives. En plus de fournir un aspect formel à leur accord, le pacte concrétise, par son contenu même, les termes et l'objet de leur engagement mutuel. De son côté, l'auteur est censé dire « la vérité, toute la vérité, rien que la vérité » (Ibid. : 28) ; de l'autre côté, le lecteur, personne de bonne foi,¹⁹ est censé accepter l'« offre » de lecture reçue, faire preuve d'humanité et d'indulgence à son égard.²⁰

L'auteur d'*Aurélia*, en revanche, n'est nullement dans cette attitude soi-disant « procédurale »,²¹ celle du « protocole » strict, de la « jurisprudence », qui, par souci

¹⁸ Selon Lionel Duisit, ce « devoir de sincérité, comme le souci d'émouvoir, seront rehaussés par la solennité des tours, des métaphores, des rythmes, par l'élan des développements, par le symbolisme direct des gestes décrits, bref par tous les procédés d'amplification ou les précautions oratoires susceptibles de soutenir ou d'orchestrer la démarche justificatrice de Jean-Jacques » (Duisit 1975 : 243).

¹⁹ Il se doit de le comprendre et non de le juger : « la solennité oratoire de cet avant-propos des *Confessions* dénote l'attitude existentielle de Rousseau par rapport à son entreprise et requiert du lecteur, en vertu du caractère sacré qu'on attache à la réparation des grandes injustices, un degré maximum de participation affective » (Duisit 1975 : 243).

²⁰ Rousseau demande ouvertement au lecteur de suspendre son jugement et de faire d'abord la lecture du livre.

²¹ Le récit est introduit par une sorte de « prologue » qui fait office d'introduction au roman. L'auteur tend son contrat de lecture au lecteur pour lui dire d'où il vient et où il va. Les frontières d'une entreprise

de formalité, tend vers l'excès²² ; il semble se mettre plutôt en posture de « monstration » : il n'attend guère une preuve de « bonne foi » de la part de son lecteur, mais il semble lui donner à « voir » pour qu'il puisse le « croire » ; à l'image d'un magicien qui s'apprête à se donner en spectacle, il fait son entrée fracassante en faisant un « tour de magie », en démontrant le pouvoir de sa baguette.

Si l'écriture rousseauiste est prise par un « enthousiasme » fondé sur la confiance du lecteur, l'œuvre nervalienne semble construire son « monument » esthétique de manière à prendre en ligne de compte la nécessité et l'urgence de son auteur, dont l'état psychique et mental est guetté par la maladie.²³ Son édifice « commémoratif » n'est pas aussi « sûr de son caractère »²⁴ que celui de Rousseau et il ne se soucie d'ailleurs guère qu'il soit « défiguré par ses ennemis »²⁵ (Rousseau 2002 : 47).

De surcroît, dans *Les Confessions*, le contrat tacite de vérité conduit avec le lecteur définit le statut « contractuel » et « social » de celui-ci comme d'égal à égal avec son auteur. Il est, avant tout, un « confrère », un « semblable²⁶ » : « je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature ; et cet homme ce sera moi » (Ibid. : 44). Paradoxalement, dans *Aurélia*, la supériorité intellectuelle, spirituelle et même narrative de l'auteur-narrateur n'a nullement besoin d'être éprouvée. D'ailleurs, le tout premier obstacle qui s'oppose au lecteur, depuis la première ligne du récit, est d'ordre « herméneutique », autrement dit, il cherchera à tester son habilité à décoder le texte.

En vérité, *Aurélia* se présente comme un défi particulièrement ardu, lancé à la compréhension du lecteur. Celui-ci doit pratiquer une lecture du soupçon, s'il espère pouvoir décrypter le sens de l'œuvre : un sens qui n'est pas *a priori* donné, mais à construire au fur et à mesure, à lire entre les lignes, à « glaner ». Parfois, il arrive même au lecteur de se sentir frustré, du fait qu'il s'aperçoit en totale désynchronisation avec l'auteur-narrateur. C'est ce sentiment même de frustration face au récit

esthétique sont dès lors posées en « deux phases » (Nerval 1927 : 26). L'auteur compte bien écrire une « *Vita nuova* » (Ibid.) où, marchant sur les traces de ses prédécesseurs, il transcrita « les impressions d'une longue maladie » (Ibid.) qui a affecté son esprit.

²² Dans le roman personnel, le « pacte romanesque » domine le rapport entretenu avec le lecteur. Ce rapport est présidé par un « pacte référentiel » dans le cas de la biographie. Mais, dans l'autobiographie, le « pacte référentiel » est coextensif au « pacte autobiographique ». Celui-ci laisse la place au « serment de vérité » de l'autobiographe qui prend une forme « abrupte et totale » (Lejeune 1975 : 25).

²³ *Aurélia* est une œuvre posthume ; selon l'expression de Michel Brix, elle est une œuvre « immédiatement orpheline de son auteur » (Brix, in Nerval 1999 : 5), décédé tragiquement le 26 janvier. Le texte établi aujourd'hui en est incertain.

²⁴ Dans le livre de Rousseau, « le soi paraît intensifié dans le sentiment vif d'exister, ou mieux dans le sentiment d'exister à vif ». Au contraire, le récit nervalien est affecté par des phénomènes et des signes du souffrir. Le soi paraît « rejeté sur lui-même », « réduit au soi souffrant ». Ce repli est encore amplifié par le « suspens de la dimension représentative » qui tend à viser « autre chose que soi » (Ricoeur 2018 : 9).

²⁵ L'œuvre posthume des *Confessions* est aussi née de circonstances extérieures. Son entreprise est essentiellement justificative : elle consiste à défendre les principes et les livres de Rousseau mis en cause et son honnêteté suspectée, et ce en exposant la vie de l'auteur au public : « si le projet de Rousseau s'inscrit dans la tradition religieuse de l'introspection, dominée par les *Confessions* d'Augustin, il tire plus précisément son origine des attaques et des condamnations dont est l'objet l'auteur du *Discours sur l'inégalité*, de *l'Émile* et du *Contrat social* » (Delon 2020).

²⁶ Il est au même niveau intellectuel que l'auteur.

que Jean Giraudoux semble mettre en évidence dans la préface de l'œuvre : « *Aurélia* nous donne sans cesse l'impression d'avoir été écrite à un niveau qui n'est pas le nôtre » (Giraudoux, in Nerval 1927 : 21).

En se confrontant au « je » de l'auteur-narrateur dans le récit nervalien, le lecteur fera une expérience esthétique au sens propre : au fil de sa lecture, il aura l'impression de vivre un moment de « sublime » au sens kantien, d'être comme paralysé ou terrifié devant un spectacle naturel ou d'être dans un moment de figement des sens.

Par ailleurs, le lecteur de Rousseau est, au vu de son profil dressé dans le début de l'œuvre, dépersonnalisé, dépouillé de sa personne physique au profit de sa personne morale, réduit au rang d'un « témoin oculaire »²⁷ au lieu d'être traité comme un « lecteur » participant à la construction du sens de l'œuvre. En revanche, le lecteur d'*Aurélia* est reconnu dans son intégrité physique et morale, dans toute son « autorité » lectoriale. Il est mis, dès le début du récit, dans la confiance et guidé en filature sur le chemin de sa lecture. Le rapport avec lui est tantôt établi sous le signe de l'attention et du soin, celui que montrera un « assistant » à l'égard de son « médecin », tantôt sous le signe de la tendresse et de l'affection, celle que portera un « consolateur » vis-à-vis de son « affligé ».

Au moment où Rousseau cherche, par la mise en fiction de sa vie, à broser son portrait d'écrivain dans toute sa « nature » et sa « variété », à fonder son « mythe personnel » d'auteur dans un ciel sans nuage,²⁸ préoccupé surtout par la technicité de son entreprise jugée unique,²⁹ Nerval ne peut s'empêcher de gémir de douleur pour chaque instant d'écriture. Dans son état, le temps semble manquer cruellement pour qu'il songe à négocier un « compromis » autobiographique avec le lecteur, parce qu'il est pourchassé sans cesse par les « monstres » de la folie et de la mort. Nerval a eu à peine le temps de voir son reflet dans le « miroir brisé » de l'écriture, avant même que la mort ne le frappe par surprise.³⁰

2.2. Les relais temporels dans *Aurélia* : un « je » éclaté

Un autre point de divergence avec l'autobiographie rousseauiste se situe au niveau de la « position temporelle » (Genette 1972 : 229) que prend le narrateur vis-à-vis de l'histoire racontée.

²⁷ Dans la scène du jugement dernier, l'auteur et le lecteur des *Confessions* devront se soumettre à la justice divine. Ils siégeront devant le trône du « souverain juge » afin de témoigner avec sincérité et d'entendre prononcer leur verdict : « Être éternel, rassemble autour de moi l'innombrable foule de mes semblables » (Rousseau 2002 : 48). Pour pouvoir prétendre à cet honneur, le lecteur doit d'abord faire ses preuves et accomplir la lecture du livre : « c'est ce dont on ne peut juger qu'après m'avoir lu » (Ibid.).

²⁸ Le récit se veut un acte d'exemplarité, une « unité de mesure » donnée aux hommes afin qu'ils puissent mesurer leur propre « grain » d'humanité.

²⁹ Rousseau écrit à ce sujet : « je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple et dont l'exécution n'aura point d'imitateur » (Ibid.).

³⁰ La thèse de Giraudoux corrobore cette idée : « le récit est la description d'un tel conflit entre la vie et le rêve, – ces deux mots étant pris dans leur sens propre et non, comme dans Goethe, dans un sens littéraire –, qu'il semble une préface passionnément, mais volontairement écrite au suicide qui allait l'interrompre » (Giraudoux, in Nerval 1927 : 20-21).

Dans *Les Confessions*, un récit fondamentalement *autodiégétique* au passé, le lecteur se voit en face d'un mode de « narration ultérieure » (Ibid. : 228), c'est-à-dire que la narration est temporellement « postérieure » à l'histoire. Dans une perspective rétrospective, l'auteur-narrateur-personnage,³¹ en utilisant la « première personne », raconte ses souvenirs d'enfance et ce qui lui est arrivé dans un passé plus ou moins lointain. Du point de vue *diégétique*, la position que prend le « je » vis-à-vis de l'histoire semble déterminer deux « noyaux temporels » différents à l'œuvre dans le récit : d'une part, il y a le sujet de l'histoire, celui « qui accomplit ou subit l'action » ; de l'autre, il y a le sujet de la narration, celui « qui rapporte [l'histoire] » (Ibid. : 226). Cette distinction laissera aussitôt la place à une autre, celle qui opposera cette fois deux dimensions temporelles dans le récit. D'un côté, le temps de la narration est inscrit dans un présent atemporel qui fait son intrusion et sa « submergence » dans le passé de l'histoire, celui assumé par un « je » se situant en dehors de l'action narrative. D'un autre côté, le temps de l'histoire est inscrit dans un « fragment » du passé où l'histoire a eu lieu, un temps appartenant à un passé révolu, pris en charge par un « je » se situant au cœur de l'action narrative.

De ce fait, le « je » qui assume la narration des événements dans *Les Confessions* émane d'une instance « non impliquée³² » temporellement dans les faits, en raison de sa non-appartenance au temps de l'histoire. Typiquement, il incarne la voix d'un auteur-narrateur adulte qui tente d'échapper à sa « prison » de présent, en jetant un regard « presque neutre » sur son passé d'enfance.³³ Par défaut, ce « je » instigateur est « réfléchi », « impartial » à cause de son décalage temporel avec l'histoire.³⁴

Contrairement au « je » enfant, qui lui, est « actif », « vit » l'histoire, ce « je » (mûr et mature) est « pensif », la « voit » uniquement, y fait son insertion par la conscience. Il s'agit donc d'une autre conscience en mouvement dans le récit qui se contente d'apprivoiser et de scruter « l'univers » de son passé. En se constituant un « centre de référence interne » (Benveniste 1970 : 14), elle « déguste » les souvenirs de son enfance, les « revit » sur le mode de la « réminiscence » et de l'« incertitude³⁵ » en leur donnant « corps » et « âme » par les « voies royales » du récit.³⁶

³¹ L'identité des instances narratives se maintient grâce au « je ».

³² Le moi temporel qui dit « je » dans le récit est celui d'un « sujet » qui se contente de rapporter des faits antérieurs.

³³ C'est une expérience particulière que Ricœur appelle « la refiguration du temps par le récit » (Ricœur 1985 : 9). En effet, parce que le temps nous est inaccessible, c'est par la mise en intrigue (la narration) qu'il est reconfiguré d'une manière telle qu'on peut en avoir une représentation plus adéquate. Dans ce sens, « la configuration narrative s'achève dans une refiguration de l'expérience temporelle » (Ibid. : 11).

³⁴ En plus du décalage temporel, le dédoublement du « je » semble accentué par les tempéraments et les caractères psychologiques différents du héros et du narrateur : « le moi ressurgi du passé n'a pas encore commencé à pacifier l'humeur chagrine du moi contemporain de la rédaction, et où, réciproquement, le moi de la maturité n'a pas encore perçu l'enfance à décrire comme un objet littéraire. [...] Mais, au fur et à mesure de la remontée des souvenirs, une certaine distance s'établit entre le narrateur et son héros, distance qui, sans entamer l'indulgence de base ressentie pour celui-ci, permet d'introduire dans la visée des événements un regard ironique » (Duisit 1975 : 243-244).

³⁵ Bien que le narrateur ait une connaissance absolue des faits du passé, il ne peut les rapporter sans les déformer.

³⁶ Lejeune conçoit le « je » dans le cadre du récit *autodiégétique* comme une entité statique, capable de résister au temps et d'y conserver sa permanence et son unité. De ce fait, il crée l'illusion d'un parfait

Par opposition au récit rousseauiste essentiellement « passéiste », *Aurélia*, quoique de forme *autodiégétique* lui aussi, se fonde sur une « configuration narrative » plus complexe, alliant le mode « ultérieur » et le mode « simultané » dans la présentation des actions. En effet, c'est une « narration intercalée » (Genette 1972 : 229) qui préside aux événements du récit, à la fois puisant ses « ressources narratives » dans le passé révolu du personnage et consommant leur explication dans un « reportage plus ou moins immédiat » (Ibid.).

Le « je » instigateur dans *Aurélia* semble plus dans la posture de l'« immédiat » (Ibid.), de l'action spontanée que dans celle de la « contemplation » ou de la « nostalgie ». ³⁷ Il ne se contente pas de raconter une histoire passée, mais y insère ses impressions et ses révélations du moment, de sorte que « histoire » et « narration » se trouvent enchevêtrées, imbriquées. Et parfois, l'histoire se « distord » pour laisser le « territoire » de la narration étouffer celui de l'histoire et gagner en domination.

Le récit nervalien s'inscrit plutôt dans ce que Ricœur appelle « les désastres du raconter » (Ricœur 2018 : 11), qui naissent de l'expérience de la douleur comme souffrance. La souffrance, occasionnée par la maladie de l'auteur, affecte sa « configuration du temps dans le récit et sa reconfiguration par le récit » (Ricœur 1985 : 11). Elle y « apparaît comme rupture du fil narratif, à l'issue d'une concentration extrême, d'une focalisation ponctuelle, sur l'instant » ³⁸ (Ricœur 2018 : 11), saisi par la conscience dans son intensité, sa violence, sa fugacité et son aveuglement. Justement, « on en fait l'expérience lorsque l'on est confronté à certaines formes de confusions mentales, où tous les repères d'une temporalité commune, avec ses horizons de passé et du futur, sont brouillés » (Ibid.).

Ainsi, « l'impuissance à raconter et à se raconter » (Ibid.) s'étale en abondance sur le récit nervalien. Le brouillage temporel qui l'accompagne contamine les actions de l'auteur-narrateur, y compris celles consacrées à l'écriture, pour les faire basculer dans un rythme accéléré, précipité, là où « l'immédiateté paraît irrémédiable, pas de

effacement de toute distance entre le « je » adulte et le « je » enfant. Toutefois, la « détermination temporelle » (Genette 1972 : 299) des deux consciences rend le « je » adulte distant par rapport à son cadet.

³⁷ Nerval est un lecteur de Rousseau. Ses lectures sont visibles dans plusieurs de ses écrits, notamment dans *Les Filles du feu* et dans *Sylvie*. Que ce soit en matière de techniques narratives et descriptives ou en matière d'évocation des souvenirs, des fantômes et de la nostalgie comme élément de la sensibilité, l'esthétique nervalienne doit énormément aux lectures de Rousseau : « j'ai appris le style en écrivant des lettres de tendresse ou d'amitié, et, quand je relis celles qui ont été conservées, j'y retrouve fortement tracée l'empreinte de mes lectures d'alors, surtout de Diderot, de Rousseau et de Sénancourt. Ce que je viens de dire expliquera le sentiment dans lequel ont été écrites les pages suivantes. Je m'étais repris à aimer Saint-Germain par ces derniers beaux jours d'automne. Je m'étais établi à l'Ange Gardien, et, dans les intervalles de mes promenades, j'ai tracé quelques souvenirs que je n'ose intituler *Mémoires*, et qui seraient plutôt conçus selon le plan des promenades solitaires de Jean-Jacques. Je les terminerai dans le pays même où j'ai été élevé, et où il est mort » (Nerval 1868 : 384).

³⁸ Si le moi temporel des *Confessions* puise sa « substantifique moelle » narrative dans un *Chronos* enraciné dans un présent atemporel extirpé de la dialectique entre la mémoire, l'attention et l'attente, le moi d'*Aurélia* puise sa « réserve » narrative dans la révélation d'un *Kairos* arraché à l'instant présent. Cet instant est « autre chose que le présent [...] : alors que le présent se nourrit de la dialectique entre la mémoire [...], l'attente [...], l'attention [...], l'instant est arraché à cette dialectique du triple présent, il n'est plus qu'interruption du temps, rupture de la durée ; c'est par là que toutes les connexions narratives se trouvent altérées » (Ricœur 2018 : 11).

place pour quelque "doute méthodique" cartésien. Réduit au soi souffrant, je suis plaie vive » (Ibid. : 9).

Contrairement au « je » rousseauiste, mû par une dynamique « testimoniale³⁹ », le « je souffre » (Ibid.) nervalien se trouve mû par une dynamique de réparation, celle qu'impose le besoin d'assouvir un désir d'atténuation et de soulagement (dans l'écriture) de l'instant « du souffrir » (Ibid. : 15), de retourner à un état d'avant le « souffrir », à un état de « non-souffrance ».

Le rythme narratif des *Confessions* est ternaire, de longue haleine, il consiste surtout à étaler l'histoire de la vie de l'auteur depuis sa naissance. Au contraire, le récit d'*Aurélia* s'inscrit plutôt dans un rythme « intercalé » où histoire et narration se trouvent mêlées de telle sorte que la seconde réagisse sur la première. Le « je vis » l'instant du « souffrir » jette le « je souffre » auteur-narrateur dans un état psychique et mental d'instabilité et d'irritabilité, d'inconfort et de mal-être, de gêne et de confusion, affectant sa « reconfiguration temporelle » du récit, là où sa perception des repères temporels se trouve brouillée. À ce moment extrême, la narration tend à devenir un « siège » de rupture biographique, identitaire et existentielle.⁴⁰

2.3. Les relais narratifs dans *Aurélia* : un « je » altéré

Une ligne de clivage avec l'autobiographie rousseauiste apparaît au niveau de l'« intervalle » narratif qui sépare les instances de la narration dans *Aurélia*, par conséquent au niveau de la distance narrative qui sépare chaque instance de l'histoire racontée.

Si l'identité de l'auteur, du narrateur et du personnage, exprimée textuellement au sein du récit de « la première personne » par la forme du « je », est ce qui fait présentement la pierre angulaire du « pacte autobiographique » et la spécificité de l'autobiographie par rapport aux genres voisins, il n'en demeure pas moins vrai qu'une analyse interne⁴¹ du « je » montre, dans le cas d'*Aurélia*, qu'une frontière identitaire et narrative peut s'installer entre ses trois entités.⁴²

Le lecteur, face au récit des *Confessions*⁴³, n'a guère le choix que de traiter le « je » comme une forme « surcomposée⁴⁴ ». Toutefois, l'analyse contextuelle de cette trace,

³⁹ Le récit prend dès lors « la forme d'un simple témoignage, comme lorsque le narrateur indique la source d'où il tient son information, ou le degré de précision de ses propres souvenirs, ou les sentiments qu'éveille en lui tel épisode » (Genette 1972 : 262). Il cherche par cet effet à attester de la véracité de son histoire, de sa certitude vis-à-vis des événements racontés.

⁴⁰ En effet, « l'irruption de la douleur, et son installation dans la durée, marque une rupture biographique, une cassure d'existence entre l'avant et l'après, une radicale redéfinition de soi. L'unité de soi est fragmentée. L'individu a le sentiment de n'être plus que la créature de sa douleur » (Le Breton 2016 : 129).

⁴¹ L'analyse de l'autobiographie effectuée par Lejeune est centrée « surtout au niveau du rapport publication/publié, qui serait parallèle, sur le plan du texte imprimé, au rapport énonciateur/énoncé, sur le plan de la communication orale » (Lejeune 1975 : 44-45).

⁴² Genette écrit à ce sujet : « c'est donc cette instance narrative qu'il nous reste à considérer, selon les traces qu'elle a laissées – qu'elle est censée avoir laissées – dans le discours narratif qu'elle est censée avoir produit. Mais il va de soi que cette instance ne demeure pas nécessairement identique et invariable au cours d'une même œuvre narrative » (Genette 1972 : 226-227).

⁴³ Tout particulièrement dans *Les Confessions*, le lecteur est censé comprendre que les trois articulations du « je » forment une seule trinité.

⁴⁴ Elle accumule et conjugue à la fois les trois identités narratives : auteur, narrateur et personnage.

dans le texte nervalien,⁴⁵ ne permet guère un tel niveau de « texture narrative ». Elle révèle de manière significative que, même dans le cadre d'une autobiographie, une rupture temporelle et narratologique peut contaminer la synthèse du « je » et laisser profiler une zone d'hétérogénéité dans la structure de sa personnalité.

Le « filtrage » et le « modelage » de l'information narrative dans le récit, sa manipulation par les instances de la narration, semblent mettre en exergue trois fonctions narratives (Genette 1972 : 261) différentes que peut assumer le « je » en fonction de son contexte d'apparition. Le « je » *auctorial* prend une posture de *communication* face au lecteur dans le but d'atteindre des finalités communicatives, ancrant par là le récit dans un « présent d'énonciation », comme dans une « situation de communication concomitante », à l'opposition d'un « je » *régulateur* qui, en émanant d'un temps présent dans le passé (celui de la narration), se positionne en posture de *régie*, en manipulant à sa guise les « tranches » de la narration. Enfin, le « je » *actant* prend en charge les événements de l'histoire, il se juge apte à les mener, à les enraciner dans un temps révolu du passé.

Vu son contexte figuratif, la voix de l'« instance d'écriture » (Genette 1972 : 226) fait son intrusion exclusivement dans les premières pages du récit.⁴⁶ Faisant office de préambule ou de préface, le discours préliminaire de l'auteur, signé en « je », est censé poser les premières pierres angulaires fondant l'originalité et l'intelligence de son œuvre. Discours partageant les origines orales du conte: « portes d'ivoire ou de corne [...] monde invisible [...] apparitions bizarres » (Nerval 1927 : 25) et ouvert sur l'intrigue du récit, le commentaire de l'auteur, qui s'apparente à un prologue,⁴⁷ pourrait être compris dans le sens d'une initiation à la « psychologie » du récit.

Sous l'emprise de ce « je » « triomphant » dans son entrée solennelle « à bord » de l'écriture,⁴⁸ les paroles de l'auteur, censées remplir dans ce début du récit des fonctions de présentation et d'exposition, permettent au texte d'être, par la même occasion, un canal de communication direct avec le lecteur (lecteur d'ores et déjà désigné par le « nous » interlocuteur et mis dans la confiance) : « nous ne pouvons déterminer l'instant précis où le moi, sous une autre forme, continue l'œuvre de l'existence » (Nerval 1927 : 25-26). Ainsi, ce « je » « baratineur »⁴⁹ peut faire sa première démarche communicative, en s'adressant directement à son interlocuteur (le lecteur potentiel du texte) pour ses qualités d'« intersubjectif indépendant », dans le but d'établir le contact.⁵⁰

⁴⁵ Le texte purement *diégétique*.

⁴⁶ Exception faite des « correspondances » insérées dans le récit.

⁴⁷ De *pro-logos* qui signifie « avant le discours ».

⁴⁸ Où « se déchaîne le sentiment fantasmé d'être élu pour la souffrance » (Ricoeur 2018 : 9).

⁴⁹ Dans cette optique, le récit devient un cadre formel de communication dans lequel l'énonciation se réalise par excellence.

⁵⁰ *Aurélia* constitue un produit écrit d'énonciation qui émane d'un locuteur-écrivain s'adressant à un interlocuteur-lecteur dans le but d'atteindre des finalités communicatives, en l'occurrence « susciter une autre énonciation en retour » (Benveniste 1970 : 14). En effet, « ce qui en général caractérise l'énonciation est l'accentuation de la relation discursive au partenaire, que celui-ci soit réel ou imaginé, individuel ou collectif » (Ibid. : 16).

En réalité, l'auteur d'*Aurélia* s'arrange pour mettre le pied de son lecteur à l'étrier (lecteur apparemment encore égaré à ses yeux, pas encore suffisamment prêt pour voir la suite). Dans l'espoir de solliciter une « clémente » indulgence, une oreille attentive et compatissante, il n'épargnera plus aucun effort : « je vais essayer, à leur exemple, de transcrire les impressions d'une longue maladie qui s'est passée tout entière dans mon esprit » (Nerval 1927 : 26).

Étant donné l'importance et l'urgence de son projet, il se doit de prendre le temps et les mesures nécessaires afin que le lecteur soit en mesure d'accompagner la marche de cette entreprise novatrice. Le tout est enfin mis en œuvre afin que ce dernier puisse suivre, en plein écran, les événements déroutants du récit, et accorder tout son intérêt aux phénomènes aussi étranges que mystérieux que l'auteur s'apprête à lui révéler : « je n'ai pu percer sans frémir ces portes d'ivoire ou de corne qui nous séparent du monde invisible » (Nerval 1927 : 25-26).

Mais, tout de suite après, le « je » *auctorial*, sans donner aucun signe d'alerte, devra prendre congé. Le récit connaît dès lors une phase de transition et change de « cap », comme pour plonger le lecteur *in medias res*. Désormais, le processus narratif débarque d'un moment de « vérité » assigné à l'auteur à un moment « fictif », assumé cette fois-ci par l'instance narratrice. Seule une phrase « furtive » vient s'intercaler entre les deux fragments du récit : « cette *Vita nuova* a eu pour moi deux phases. Voici les notes qui se rapportent à la première » (Nerval 1927 : 25).

À partir de là, le récit prend une dimension fantastique⁵¹ certaine. La voix du « je » *auctorial* est systématiquement remplacée par celle d'un narrateur omniscient qui se juge apte à s'effacer officieusement devant les événements (à en juger d'après sa position de « rapporteur impersonnel »), en quelque sorte un « dieu caché » dont le foyer du regard est « non-focalisé » (Genette 1972 : 189). Authentifié et affiché en tant que « masque » laissant défiler les événements comme sur un « télécran », ce « je » « maquilleur », tout en restant anonyme, assure les relais narratifs⁵² dorénavant : « une dame que j'avais aimée longtemps, et que j'appellerai du nom d'Aurélia, était perdue pour moi » (Nerval 1927 : 26-27).

Cette première intuition face au récit n'est pas tout de suite trahie, car le lecteur a réellement l'impression d'assister en direct à des scènes de la vie privée du narrateur, d'accéder en temps réel à la mémoire de ses souvenirs, tels que visités au moment où ils surgissent à sa conscience. Des fragments de son passé sont rendus vivants par la dynamique de la narration, de sorte que, dans leur réminiscence, le temps de la narration puisse se fondre complètement dans le temps de l'histoire.

Ce traitement narratif se traduit rapidement sur le plan de l'écriture par un mélange « préoccupant » entre les moments de délires fantasmagoriques⁵³ et les moments de conscience, donnant au récit une allure double. Sur un plan *diégétique*, l'alternance entre les moments de pause et les moments d'action met en évidence deux « déterminations temporelles » (Genette 1972 : 228) à l'œuvre dans le récit,

⁵¹ Des moments de pure fiction accentués par la narration.

⁵² Assumant une fonction narrative.

⁵³ Au sens étymologique : « l'art de faire parler les fantômes en public ».

esquissant deux figures de séparation dans l'identité du « je » : un « je » *actant* impliqué à fond dans les « faits » racontés, se croyant propre à les conduire, qui se trouve par moments transgressé par un « je » *régulateur* assumant les fonctions de « régulation narrative » (Ibid. : 184).⁵⁴

Ainsi, si le « je » *actant* semble totalement impliqué dans les événements, se situant toujours au cœur du « feu » de l'action narrative, constituant par là le moteur principal de son évolution, un catalyseur de sa « tension narrative » précipitant « ses rouages », car son jugement « démesuré » et ses attitudes « irrationnelles » influencent grandement la progression de la « courbe événementielle », le « je » *régulateur*, quant à lui, bat en retraite, restant plus ou moins « objectif ».

Dans son intervention « mesurée » dans le récit, ce « je » « rapporteur » semble prendre suffisamment de recul par rapport aux événements et se placer à une grande distance par rapport aux « agissements », aux « dire » et aux « pensées » du « je » personnage, comme pour chercher à le dénigrer, à le renier.⁵⁵ Il s'agit d'une distance assez large, lui permettant de jeter un regard transcendant sur l'histoire, d'évaluer la « situation narrative » (Ibid. : 227) d'un point de vue supérieur : « seulement mes actions, insensées en apparence, étaient soumises à ce que l'on appelle illusion, selon la raison humaine... » (Nerval 1927 : 35).

Plusieurs « artifices » narratifs, attestés dans le récit, viennent accentuer cet effet de contraste entre les deux « figures » du « je », allant de l'implication voulue dans le discours narratif jusqu'au désir de maintenir ses distances, à la vive réticence. Si les verbes de perception, récurrents dans le récit, donnent à lire la réalité décrite à l'image égocentrique que le personnage se fait du monde, l'usage de modalisateurs vient nuancer cette impression de « subjectivité » par une conscience tout à fait « objective ».

De surcroît, le « discours rapporté » (Genette 1972 : 192) au style direct est un procédé fortement sollicité dans le récit, qui met en évidence la « dualité » du « je », voire sa concurrence rude sur le terrain du « combat » narratif. D'une part, cette technique narrative témoigne du désir accru du « je » « régisseur » de vouloir prendre ses distances par rapport aux « dire » du personnage ; étant resté sur la défensive, il juge non nécessaire de s'en mêler. De l'autre, elle atteste de l'engagement volontairement actif du « je » personnage dans son « récit de paroles » (Genette 1983 : 89) où ses « dire » se rapportent littéralement, comme pour s'élever au rang d'une « citation » ; étant demeuré « intransigeant », ce dernier, comme ayant hâte de s'en mêler, semble déjà prêt à intervenir, à passer à l'offensive.

Toutefois, cet effet de « dédoublement » narratif n'est pas sans incidence sur la cadence du récit, car toute prise de parole, toute marge de liberté accordée au personnage s'accompagne systématiquement d'une « sélection de l'information

⁵⁴ Michel Brix souligne à ce propos : « le dédoublement narratif a aussi pour conséquence - et c'était sans doute son intérêt majeur dans l'esprit de l'écrivain - d'installer une distance entre le héros et le commentateur » (Brix, in Nerval 1999 : 9).

⁵⁵ Dans cette concurrence narrative, « les choses se passent comme si celui-ci [le commentateur] ne prenait pas en charge les propos incohérents de celui-là [le héros] et manifestait, discrètement, son ironie vis-à-vis de son moi passé » (Brix, in Nerval 1999 : 9).

narrative » dans le récit, ce qui entraîne une restriction du champ de la vision par rapport à l'omniscience.

Ainsi, la focalisation interne⁵⁶ peut se jouer dans toute sa « puissance », peut se réaliser pleinement en « monologue intérieur » ou dans des « moments de digression narrative⁵⁷ », là où « le personnage central se réduit absolument à – et se déduit rigoureusement de – sa seule position focale » (Genette 1972 : 209-210), où le monde extérieur comme « horizon de représentation » (Ricœur 2018 : 9) se réduit à apparaître non plus comme « habitable mais comme dépeuplé » (Ibid.), s'efface au profil d'une extrême concentration sur les horizons subjectifs du « foyer » du Moi. Les yeux du personnage deviennent dès lors une sorte de « balcon en forêt » ouvert sur les révélations du monde psychique, un voile qui dévoile au grand jour les tourments de l'âme et de l'esprit, une fenêtre qui donne sur les pensées les plus profondes de « l'être ».

Vu son attitude de grande prudence, son raisonnement infaillible, son jugement modéré, le « je » *régulateur* s'apparente dans le récit à ce moi « arbitre », ce « juge d'instruction », cet « interprète » censé prendre les rôles d'intermédiaire et de traducteur entre le langage complètement insolite – pour ne pas dire insensé – du personnage et le langage apparemment sensé, accessible à la compréhension et à l'interprétation du lecteur.

De temps à autre, ce « je » « pilote », faisant irruption dans le récit, n'hésite pas à suspendre intempestivement les moments d'action ou de parole pour consommer explicitement ou implicitement une explication des comportements « inclinés » du personnage ou encore pour éclairer le lecteur sur certaines de ses visions qui lui apparaissent à la limite du raisonnable⁵⁸ : « l'état cataleptique où je m'étais trouvé pendant plusieurs jours me fut expliqué scientifiquement, et 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 1927 : 54).

Quoiqu'il s'impose en posture « divine » et n'ait nullement besoin d'attendre pour réagir, le « je » narrateur, dans sa perspective narrative, semble se situer à un degré de connaissance moins élevé que le « je » personnage.⁵⁹ Il témoigne plus au moins avec franchise, et son intervention mesurée dans le récit apporte un bonus de réalisme à l'histoire narrée, une touche de vraisemblance. Sa présence assidue aux côtés du personnage a donc une valeur didactique plus que référentielle : « si je ne pensais que la mission d'un écrivain est d'analyser sincèrement ce qu'il éprouve dans les

⁵⁶ Au sens entendu par Genette : « par focalisation, j'entends donc bien une restriction de "champ", c'est-à-dire en fait une sélection de l'information narrative par rapport à ce que la tradition nommait l'omniscience » (Genette 1983 : 47).

⁵⁷ Les moments d'inconscience, de délire ou de rêve poétique.

⁵⁸ Michel Brix écrit ainsi : « le "je" du récit est tantôt le héros rêvant et parfois délirant, prisonnier du passé et de sa folie, ne comprenant pas ce qui lui arrive, et tantôt le narrateur/commentateur, installé dans le présent et analysant les errements du héros, comme s'il s'agissait d'un autre moi » (Brix, in Nerval 1999 : 9).

⁵⁹ À en croire Genette, « le narrateur en "sait" presque toujours plus que le héros, même si le héros c'est lui, et donc la focalisation sur le héros est pour le narrateur une restriction de champ tout aussi artificielle à la première personne qu'à la troisième » (Genette 1972 : 211).

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... » (Ibid. : 37).

À l'encontre de l'instance narratrice qui semble jouer un rôle d'« assistance » dans le récit, incarnant par là la voix de la « raison », de la « mesure » et du « libre arbitre », l'instance du personnage semble pécher par excès de confiance. Dans son champ d'action assez large, débordant de possibilités qui semblent toutes expérimenter la voie de l'imprudence et de l'insouciance, le « je » personnage semble former une « autorité constituée », une « entité » immuable et sacrée digne d'un « Dieu vivant ». C'est ce qui fait d'ailleurs qu'elle s'impose, dans le récit, en posture de monopole, de domination totale, au point de se positionner parfois comme la seule et l'unique source de l'information narrative qui soit capable de faire avancer l'intrigue.

Même s'il semble au bord de la dérive, le personnage, enveloppé d'une aura mystérieuse et mystique, paraît médiatiser une autre réalité du monde grâce à une connaissance ésotérique profonde des êtres et des choses, une forme de connaissance à l'état pur que lui donne la faculté de prévoir et de voir l'invisible, de déchiffrer le mystère, de prédire l'avenir, d'interpréter les signes du monde, de lire dans l'existence comme dans un livre ouvert : « 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... » (Nerval 1927 : 37).

Dans des « royaumes célestes » qui ne sont point de ce monde, échappant totalement à la perception des sens et au prisme du temps, la raison humaine est déclarée inapte – complètement inutile ici –. Outre qu'elle ne fait qu'induire en erreur, elle est défectueuse en tant que moyen de connaissance⁶⁰ : « il ne faut pas faire si bon marché de la raison humaine, que de croire qu'elle gagne quelque chose à s'humilier tout entière, car ce serait accuser sa céleste origine... » (Ibid. : 87). Pour pouvoir appréhender cette autre réalité, seule l'imagination, associée à la sensibilité, peut médiatiser cette autre « âme » du monde, qu'elle arrive d'ailleurs à traduire en langage poétique, fait d'images, de correspondances, de métaphores et de paraboles.⁶¹

En réalité, l'attitude du personnage dans le récit est digne d'un prophète de religion, d'un élu par le « Divin ».⁶² Non seulement, il se voit capable d'entrer en communion spirituelle avec les autres composantes de l'univers, cherchant par là à réinstaurer l'harmonie originelle et universelle de l'enfance du monde, mais il se voit aussi en mesure de s'entretenir avec des puissances ancestrales, là où « toute

⁶⁰ Ce propos est éclairé par cette citation de Gusdorf : « l'intelligence humaine a perdu le sens du réel, en moulant ses formes et configurations sur la réalité matérielle, qui dissimule la présence intime de la vie. L'intelligibilité romantique restaure le primat de l'analogie de la vie sur l'analogie de la matière dans l'interprétation des phénomènes » (Gusdorf 1982 : 541).

⁶¹ À ce niveau essentiel, Gusdorf définit les fondements du savoir romantique comme une « épistémologie de la totalité » : « l'intelligibilité romantique embrasse réel et possible, naturel et surnaturel ; tout est homogène à tout, tout peut agir sur tout ; d'où une nouvelle science, mais aussi un usage nouveau de l'imagination et de la spéculation, puisque toutes les analogies prennent racine dans l'identité fondamentale des êtres » (Ibid. : 568).

⁶² Ici, Nerval affirme : « il me semblait que je savais tout, et que les mystères du monde se révélaient à moi dans ces heures suprêmes » (Nerval 1927 : 33).

connaissance est une co-naissance, est une re-co-naissance, restauration d'une unité originnaire, perdue dans la succession des temps (Gusdorf 1982 : 541).

Bien que l'alternance des voix narratives soit constamment maintenue dans le récit et se fasse de manière plus ou moins subtile, le lien noué avec le lecteur, dans les deux cas de figure, reste toujours basé sur l'authenticité et la sincérité, même si l'information narrative est livrée par degrés, par bribes, selon la version des faits du « je » personnage, au point que l'effort de comprendre le récit et de séparer par la même occasion ses voix puisse s'apparenter parfois au travail de reconstitution d'un casse-tête.

Alors que l'autobiographie rousseauiste cherche à s'imposer comme une « totalité » homogène dont le « je » serait le porte-parole de l'auteur-narrateur-personnage, *Aurélia* se console dans son unicité et sa variété autobiographique par une narration fragmentée. En effet, le « je » nervalien semble altéré dans le récit, brisé au point de prendre la forme d'une coquille vide,⁶³ occupée à chaque fois par une instance narrative différente. Se construisant sa propre « identité narrative » par les chemins de la narration, se mouvant par sa propre charge énergétique, chaque instance de la narration, comme un « électron » libre, se voit incapable de conserver la même distance narrative que les autres instances dans leur rapport à l'histoire et le même degré de connaissance ou d'implication dans les faits racontés.

3. Conclusion

À cause d'une analyse trop centrée sur la publication et d'une appréhension globale du genre faisant une confiance (presque aveugle) au « regard » d'un lecteur-investigateur,⁶⁴ l'autobiographie, dans sa version lejeunienne, condamnée à demeurer cloîtrée dans son « coin littéraire », doit désormais se satisfaire uniquement de la garantie formelle que lui procure l'identité de l'auteur, du narrateur et du personnage, concrétisée textuellement par la signature du pacte autobiographique.⁶⁵

L'autobiographie, dans la « géométrie » lejeunienne, s'offre à lire davantage sur le modèle d'un « casier judiciaire » que sur celui d'un texte littéraire. Hormis le fait de constituer un document officiel, mis à jour avec les données de l'« état civil » renvoyant au titulaire, le casier judiciaire forme un texte référentiel qui implique, par sa nature même, l'engagement moral et la responsabilité civile et sociale de son propriétaire. Son contenu, qui ne peut en aucun cas être discuté ou faire l'objet d'un doute ou d'une controverse, révèle à son juste titre la « vie citoyenne » de son « auteur ».⁶⁶

⁶³ L'identité du « je » est essentiellement linguistique et construite par le discours : « à quoi donc je se réfère-t-il ? [...] c'est un terme qui ne peut être identifié que dans ce que nous avons appelé ailleurs une instance de discours et qui n'a de référence qu'actuelle. La réalité à laquelle il renvoie est la réalité du discours. C'est dans l'instance de discours où je désigne le locuteur que celui-ci s'énonce comme "sujet" » (Benveniste 1966 : 261-262).

⁶⁴ Il s'agit d'une approche de l'analyse littéraire qui s'interroge sur le « fonctionnement du texte en le faisant fonctionner, c'est-à-dire en le lisant » (Lejeune 1975 : 7) ; elle fait du lecteur le seul point de reconnaissance stable dans les critères de définition de l'autobiographie.

⁶⁵ C'est ce que Daniel Oster semble mettre en évidence : « peut-on définir l'autobiographie ? Aucun critère purement linguistique ne semble pertinent. Rien ne distingue *a priori* autobiographie et roman à la première personne » (Oster 2020).

⁶⁶ L'autobiographie apparaît dès lors comme un genre hybride à mi-chemin entre le roman et la biographie.

Loin de se soucier des ingrédients internes du texte de l'autobiographie dans leur apport littéraire, esthétique ou narratif, loin d'amener le lecteur à une réelle expérience d'appréciation de l'« effet littéraire » ou de la « littérarité⁶⁷ » (Todorov 1965 : 37), ou encore de songer à parfaire son « éducation sentimentale », une telle lecture du « phénomène autobiographique », dans ses principales « pistes », n'a que trop tendance à réduire le texte de l'autobiographie à une « vieille carcasse vide », à le vider de son « sang ». D'autant plus que tout déplacement du « regard » porté sur son texte (de l'intérieur vers l'extérieur) rend inaptes ses paradigmes de définition, au point de fausser ses résultats.

En effet, vu ses critères d'unité qui semblent peu convaincants⁶⁸ vis-à-vis du roman ou de la biographie, l'autobiographie, dans sa conception lejeunienne, se montre incapable de s'élever au rang d'une science de la « poétique », comme une discipline constituée qui se propose d'élaborer « une théorie interne de la littérature », de développer « des catégories qui permettent de saisir à la fois l'unité et la variété de toutes les œuvres littéraires » (Ducrot-Todorov 1972 : 106), et ce contrairement aux données de la narratologie et de la linguistique énonciative, dont les grilles d'analyse vis-à-vis du texte littéraire sont toujours d'actualité et d'efficience.

Aurélia, sur le modèle des *Confessions*, s'inscrit dans une veine d'écriture autobiographique. Combinant un point de vue introspectif et rétrospectif dans la narration des événements, le récit semble dévoiler les « tourments » du moi subjectif de l'auteur-narrateur au moment où il décide de raconter, à la « première personne », une crise dans sa vie, l'histoire d'une « descente aux enfers » (Nerval 1999 : 91) où son « je » se pose comme centre du monde.⁶⁹

Bien que l'œuvre nervalienne assimile les codes de l'autobiographie, elle semble, par son projet esthétique fondé dans l'urgence, par sa temporalité narrative inscrite davantage dans l'instantanéité et l'immédiateté, par la distance narrative instaurée entre les instances de la narration, déconstruire à coups de « marteau nietzschéen » les illusions de l'« identité autobiographique » pour reconstruire les vérités de l'« identité narrative⁷⁰ », où par les seules « voies royales » du récit, le moi, sous une forme discursive, peut encore aboutir à la quête de son « identité dynamique » et échapper à l'emprise du temps inaccessible par un temps sans cesse « reconfiguré » et « défiguré ».

Bibliographie

BENVENISTE, Émile (1966), « De la subjectivité dans le langage », dans *Problèmes de linguistique générale*, 1, Paris : Gallimard.

BENVENISTE, Émile (1970), « L'appareil formel de l'énonciation », *Langages*, 5^e année, n°17, 12-18.

D'un côté, elle se pose comme genre pur aux antipodes du profane que constitue le roman ; de l'autre, elle s'installe comme genre médiocre qui ne peut égaler la scientificité des données de la biographie.

⁶⁷ C'est-à-dire ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire.

⁶⁸ L'« identité », attestée textuellement au niveau du « pacte autobiographique », est ce qui permet véritablement d'opposer l'autobiographie au roman personnel et à la biographie. Elle concrétise l'essence même de l'autobiographie en tant que « genre contractuel » (Lejeune 1975 : 44).

⁶⁹ Sujet principal de son propre discours.

⁷⁰ Ricœur écrit à ce propos : « une vie, c'est l'histoire de cette vie, en quête de narration » (Ricœur 2018 : 11).

- COHEN, Jean (1965), « La théorie du roman de René Girard », *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations* 20 (3), 465-466.
- DELON, Michel (1997), « Autobiographie », dans *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris : Éditions du Seuil.
- DELON, Michel (2020), « Les Confessions (Jean-Jacques Rousseau – 1782-1789) », dans *Encyclopædia Universalis*, Édition électronique.
- DUCROT, Oswald – TODOROV, Tzvetan (1972), « Poétique », dans *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris : Éditions du Seuil.
- DUISIT, Lionel (1975), « Les pièges de la narration d'agrément dans *Les Confessions* de Rousseau », *Dix-huitième Siècle* 7, 243-252.
- EL BAHİ, Abderrahim (2022), « Les vertus majestueuses de l'écriture dans *Aurélia* de Gérard de Nerval », *Romanica Olomucensia* 34 (1), 113-132.
- GENETTE, Gérard (1972), *Figures III*, Paris : Éditions du Seuil, Collection « Poétique ».
- GENETTE, Gérard (1983), *Nouveau discours du récit*, Paris : Éditions du Seuil, Collection « Poétique ».
- GUSDORF, Georges (1982), *Les sciences humaines et la pensée occidentale. Tome IX : Fondements du savoir romantique*, Québec : Les classiques des sciences sociales.
- ILLOUZ, Jean-Nicolas (2013), « "Un mille-pattes romantique" : *Aurélia* de Gérard de Nerval », *Romantisme* 161 (3), 73-86.
- LE BRETON, David (2016), « Anthropologie de l'expérience de la douleur chronique », *Anthropologie et Sociétés* 40 (3), 123-136.
- LEJEUNE, Philippe (1975), *Le Pacte autobiographique*, Paris : Éditions du Seuil, Collection « Poétique ».
- LUKÁCS, Georg (1971), *La Théorie du roman*, Paris : Gonthier.
- NERVAL, Gérard de (1868), *Cœuvres complètes V*, Paris : Michel Lévy frères.
- NERVAL, Gérard de (1927), *Aurélia*, introduction de Jean Giraudoux, publiée sous la direction de Charles Du Bos, Paris : Éditions de la Pléiade, Collection « Écrits intimes ».
- NERVAL, Gérard de (1993), *Cœuvres complètes III*, Paris : Gallimard, Collection « Bibliothèque de la Pléiade ».
- NERVAL, Gérard de (1999), *Aurélia*, introduction et notes de Michel Brix, Paris : Le Livre de poche, Collection « Libretti ».
- NERVAL, Gérard de (1999), *Les Filles du feu – Les Chimères et autres textes*, Paris : Le livre de Poche, collection « Classiques ».
- OSTER, Daniel (2020), « Autobiographie », dans *Encyclopædia Universalis*, Édition électronique.
- RICCARDO, Raimondo (2016), « *Aurélia* fable mystique », *Romantisme* 171 (1), 118-128.
- RICŒUR, Paul (1985), *Temps et récit III. Le temps raconté*, Paris : Éditions du Seuil, Collection « L'ordre philosophique ».
- RICŒUR, Paul (2018), *Souffrance et douleur. Autour de Paul Ricœur*, sous la direction de Claire Marin et Nathalie Zaccā-Reyners, Paris : Presses Universitaires de France.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (2002), *Les Confessions*, tome 1 : Livres I à VI, édition établie et présentée par Alain Grosrichard, Paris : Flammarion.
- TODOROV, Tzvetan (1965), *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes*, Paris : Éditions du Seuil.