

LES VERTUS MAJESTUEUSES DE L'ÉCRITURE DANS AURÉLIA DE GÉRARD DE NERVAL

Abderrahim El Bahi

Faculté des Lettres et des Sciences Humaines Sais-Fès
Laboratoire de recherches : « Langue, Représentations et Esthétiques »,
BP 59 Route Immouzer CP 30000 Fès, Maroc
abderrahimelbahi@yahoo.fr

The majestic virtues of writing in *Aurélia* by Gérard de Nerval

Abstract: The present work aims to address, in the light of a critical reading of *Aurelia*, the question of writing, envisaged as an “artistic work” of free imagination, a “sublimatory activity” of the constraints of the world, and which functions as a mechanism of psychological compensation for the author’s reality and as a motor of psychic liberation from individual tensions. To understand the implications of this concept, it has been drawn a critical paradigm from a multilateral concept of literature and literary texts, which are perceived as the point of the intersection of several approaches. To do this, on the basis of certain biographical, narrative, and aesthetic data, two complementary functions of the “pain” at work in *Aurelia* are examined: the function ‘constituent’ and the function ‘instituting’. Indeed, de Nerval’s experience of pain proves to be particularly “fruitful”, “productive”, “suggestive”, even “evocative”, since it seems to have a singular effect on his aesthetic sensitivity to the point of constituting a first vocation of writing and a source of poetic inspiration, and consequently finds a more ardent appeasement in writing. Nevertheless, in addition to being “constituent”, pain acquires a symbolically “subversive” status, “instituting” in the Nervalian narrative: it imposes itself by opposing and is essentially transformative of reality by imagination and the founder of the aesthetic enterprise of the work, shared between the psychosis of the author and the echo that it finds in the fictional universe of the story.

Keywords: *Aurélia*; pain; writing; aesthetic; Gérard de Nerval; suffering; sublimation

Résumé : Le présent travail se propose d’aborder, à la lumière d’une lecture critique d’*Aurélia*, la question de l’écriture, envisagée en tant que « travail artistique » de libre imagination, une « activité sublimatoire » des contraintes du monde, et qui fonctionne comme un mécanisme de compensation psychologique de la réalité de l’auteur et comme un moteur de libération psychique des tensions individuelles. Pour appréhender les implications

de cette notion, nous avons puisé nos paradigmes critiques dans une conception multilatérale de la littérature et du texte littéraire, perçus comme le point d'intersection de plusieurs approches. Pour ce faire, nous avons examiné, sur la base de certaines données biographiques, narratives et esthétiques, deux fonctions complémentaires de la « douleur » à l'œuvre dans *Aurélia* : la fonction « constituante » et la fonction « institutive ». En effet, l'expérience de la douleur, vécue par Nerval, s'avère être particulièrement « féconde », « productive », « suggestive », voire « évocatrice », car elle semble affecter singulièrement sa sensibilité esthétique au point de constituer une première vocation d'écriture, une source d'inspiration poétique, et par conséquent, elle trouve un apaisement de son ardeur excessive dans l'écriture. Néanmoins, en plus d'être « constituante », la douleur acquiert un statut symboliquement « subversif » et « instituant » dans le récit nervalien : elle s'impose en s'opposant, se veut essentiellement transformatrice de la réalité par l'imagination et fondatrice de l'entreprise esthétique de l'œuvre, partagée entre la psychose de l'auteur et l'écho que celle-ci trouve dans l'univers fictionnel du récit.

Mots-clés : *Aurélia* ; douleur ; écriture ; esthétique ; Gérard de Nerval ; souffrance ; sublimation

1. Introduction

De nombreux travaux ont été consacrés à Gérard de Nerval (1808-1855), écrivain prolifique et figure majeure de la littérature du XIX^e siècle, poète romantique, dramaturge, romancier et nouvelliste. Nerval est connu dans le milieu littéraire et critique pour ses crises psychotiques successives et pour son récit *Aurélia* (1855) : roman étrange et déroutant, inachevé, profondément influencé par l'état psychique du scripteur. C'est pourquoi, sans doute, la valeur curative, voire thérapeutique de l'écriture, constitue un thème qui a été abondamment traité dans les études nervaliennes consacrées à *Aurélia*,¹ en particulier sur le plan des rapports entre la littérature et la folie.

Le présent travail espère apporter un nouvel éclairage sur une œuvre déjà très commentée puisqu'elle pousse les limites de la réflexion sur l'« œuvre littéraire » à l'extrême. Il se propose d'aborder, à la lumière d'une lecture critique d'*Aurélia*, la question de l'écriture,² envisagée en tant que « travail artistique » de libre imagination, qu'« activité sublimatoire » des contraintes du monde, qui fonctionne comme un mécanisme compensatoire de la réalité de l'auteur et comme un moteur de libération psychique. Il s'agit de faire apparaître que l'écriture, en tant qu'activité créative soumise au « principe de plaisir », peut fonctionner comme un facteur de libération psychique des tensions individuelles, une sorte de traitement sublimatoire de la douleur, voire une promotion psychique à un monde « compensatoire », tout en rupture avec la réalité de l'écrivain.

Pour appréhender les implications d'une notion aussi complexe que l'écriture dans le texte nervalien – étant donné qu'elle fait déjà appel à divers aspects du psychisme humain –, nous nous fondons sur une conception multilatérale de la littérature en

¹ Nous pensons particulièrement, parmi d'autres, aux travaux de Jean-Nicolas Illouzet et de Hisashi Mizuno.

² Nous prenons appui sur la thèse marcusienne développée dans *Éros et Civilisation* (Marcuse 1963) en ce qui concerne le « travail artistique » et le « domaine de l'esthétique » en tant que pistes lancées vers la libération psychique et l'épanouissement de soi.

général et du texte littéraire en particulier, perçus comme le point d'intersection de plusieurs approches.³

Notre étude se propose d'examiner dans le même cadre conceptuel deux notions traitées d'habitude séparément, à savoir la douleur et la confession, car elles se trouvent intimement liées dans *Aurélia*. Néanmoins, nous nous limiterons ici à explorer les soubassements de la première notion. Nous étudierons ainsi, sur la base de certains éléments biographiques, narratifs et esthétiques présents dans *Aurélia* et à travers une lecture critique de son contenu, deux fonctions complémentaires de la « douleur » à l'œuvre dans le récit nervalien, soit la fonction « constituante » et la fonction « instituante ».

2. *Aurélia* : un empire de la douleur

Dans une acception courante, le mot « douleur » renvoie à un signal physique ou sentimental ressenti de manière consciente comme désagréable par le sujet. Si l'étymologie⁴ ne permet pas, au préalable, de distinguer le mot « douleur » du mot « souffrance » sur un plan strictement sémantique, l'usage laisse néanmoins se profiler une ligne de clivage entre deux utilisations nettement distinctes : on observe une utilisation plus récurrente du mot « douleur » pour désigner tout « effet purement physique » ressenti comme désagréable par un sujet, tandis que le mot « souffrance » renvoie en outre à l'« effet psychologique, mental, voire moral » associé à un ressenti. Les frontières sémantiques entre les deux termes restent toutefois très minimes et sont loin d'être délimitées.

Pourtant, dans une approche clinique, dès que la douleur se fait expérience – par le patient –, elle se voit quitter le domaine physiologique, celui de la douleur, pour incorporer le domaine psychologique, celui de la souffrance. Ainsi, la souffrance, telle qu'elle est par exemple définie par Le Breton, correspond à « la résonance intime d'une douleur » et « sa mesure subjective [...] est le degré de pénibilité de la douleur (Le Breton 2016 : 124). Par ailleurs, Paul Ricœur pousse les limites de cette distinction à un niveau phénoménologique,⁵ car, contrairement à la « douleur » qui se rapporte purement et simplement au corps, la souffrance, selon Ricœur, a des affects ouverts sur la réflexivité, le langage et sur le rapport à soi, à autrui, au sens et au questionnement (Ricœur 1994 : 59):

Suite à cette brève mise au point quant à la notion de « douleur », nous allons désormais analyser les deux fonctions complémentaires de cette dernière dans le texte

³ Nous privilégions surtout les approches *narratologique, poétique et esthétique*.

⁴ Selon la définition du Petit Robert, le mot « douleur » vient du latin classique « *dolor, -oris* » qui signifie « souffrance, douleur ».

⁵ Dans le but d'éclairer la compréhension de l'« humain », Paul Ricœur présuppose, dans son analyse, que la « clinique » et la « phénoménologie » pourraient se croiser dans la « sémiologie ». Il prend ainsi comme appui pour son étude « l'expérience humaine la plus universelle » du « souffrir ». Paul Ricœur parle d'un « souffrir » qui se décline selon deux axes : l'axe soi-autrui qui s'exprime comme altération du rapport à soi tout comme à autrui, et l'axe de l'agir-pâtir où le « souffrir » s'exprime dans la diminution de la puissance d'agir.

nervalien. Avec *Aurélia*, l'empire de la douleur paraît immense et sans frontières et il laisse son souverain désarmé et sans défense.

Nous verrons pour commencer que l'expérience de la douleur est particulièrement « constituante », « suggestive », voire « évocatrice » chez Nerval, car elle semble affecter singulièrement sa sensibilité poétique au point de constituer une première vocation d'écriture. En effet, l'expérience de la douleur, vécue par Nerval, semble être un stimulateur, un catalyseur, une force psychologique agissante sur le monde, mise au service du libre exercice de l'activité d'écriture si chère à l'auteur. Nous explorerons ensuite la fonction « institutive » de la douleur à l'œuvre dans *Aurélia*, là où elle cesse d'être un simple stimulus mis au service de la vocation poétique pour jouir d'un statut particulièrement subversif, celui d'une force « révolutionnaire ». De fait, la douleur, dans le roman nervalien, s'impose en s'opposant. Elle se veut essentiellement transformatrice de la réalité de l'auteur par le biais de l'imagination et fondatrice de l'entreprise esthétique de Nerval, partagée entre sa psychose et l'écho que celle-ci trouve dans l'univers fictionnel de l'œuvre. Ainsi, l'expérience de la douleur conditionne le projet esthétique de l'œuvre, qui vacille entre le goût amer de l'écrivain pour une réalité noyée dans la maladie et le soulagement que lui procure le repli dans l'écriture.

2.1. *Aurélia* : une anthropologie philosophique de la douleur

L'écriture (dont l'œuvre littéraire, en tant que mode d'expression d'une pensée, d'un regard sur le monde, est la forme la plus raffinée et la plus sophistiquée qui soit), s'accouche – comme un nouveau-né qui vient au monde dans la douleur de sa parturiente – dans la douleur de son auteur : un jardin d'Éden où « les penseurs souffrants, précisément parce qu'ils souffrent, sont conduits et transportés » (Nietzsche 1887 : 3650). Cet accouchement douloureux qui accompagne le destin de toute activité artistique fait intrinsèquement partie du processus d'écriture et s'exprime, au plus haut point, à travers cette citation de Nietzsche : « il faut sans cesse que nous enfantions nos pensées dans la douleur et que, maternellement, nous leur donnions ce que nous avons en nous de sang, de cœur, d'ardeur, de joie, de passion, de tourment, de conscience, de fatalité. Nous ne pouvons faire autrement » (Ibid. : 3651).

Suivant le mode de pensée nietzschéen, il semble que la souffrance soit à la fois une caractéristique intrinsèque de la condition humaine et une source vitale de toute forme de vocation poétique, de création artistique. En effet, l'homme, en tant qu'être de chair et de sang, un simple mortel sensible à la douleur et capable de la vivre, de la supporter, d'en reconnaître les symptômes, est condamné à souffrir et à endurer ses blessures à jamais, à les porter avec lui et à les transposer à travers l'art. C'est là le seul moyen possible pour la faire taire, l'enjamber et la jeter dans les décombres de l'oubli. Nietzsche présente une vision philosophique très pessimiste de l'existence humaine.

Aurélia de Nerval constitue bel et bien une concrétisation de cette belle manifestation biologique de la douleur dont parle Nietzsche dans *Le Gai savoir* : une œuvre si rare et si magnifique enfantée dans le « cri » de douleur de son auteur. Dès sa mise

au monde, *Aurélia* – cet enfant de la souffrance – s'est trouvée marquée du sceau de la douleur au niveau même de sa conception esthétique, ce que semble confirmer Jean Giraudoux dans son introduction à l'œuvre :

Il [Gérard de Nerval] n'a été ni méprisé ni orgueilleux, il n'était solitaire que quand il désirait la solitude ; rarement les douleurs ont été traitées ici-bas de cette façon à la fois naïve et royale. Alors que les autres romantiques insistent de façon parfois impudique sur la douleur elle-même, Nerval l'enjambe, la tait, comme il se tait sur l'amour lui-même, pour n'en admettre et n'en éprouver que les effets (Giraudoux, in Nerval 1927 : 14).

L'écriture de ce beau texte poétique est, selon la configuration giralducienne, l'emblème même de l'art de traiter, sur un mode très spécifique, les douleurs de façon « naïve » et « royale », donc, ingénieusement mais avec bon sens, avec noblesse. Si l'on devait emprunter une expression de Nietzsche pour exprimer cette idée, on dirait que *Aurélia* représente merveilleusement bien cette « fête après les privations et les faiblesses [...], cette tyrannie de la douleur, surpassée encore par la tyrannie de la fierté qui rejette les conséquences de la douleur [...] » (Nietzsche 1887 : 3647-3648). C'est à ce moment précis, dans la vie de toute création littéraire, que l'acte d'écrire – comme le définit Malraux – peut devenir cet « acte par lequel l'homme arrache quelque chose de la mort » (Malraux 1989 : 776).

Ainsi, l'écriture ne se définit plus comme un mode d'expression d'une pensée, d'un état d'âme, mais essentiellement comme une lutte acharnée pour et dans l'existence, un moyen de subsistance et de survie, de soulagement, voire de fuite. Malraux affirme dans ce sens :

Le monde-parallèle de la bibliothèque, même romanesque, même fantastique, nous apparaît d'abord comme le monde d'un pouvoir – du pouvoir d'échapper au temps à travers la forme. La littérature forme un monde-parallèle par son essence : sa fiction (et la poésie est fiction) semble avoir pour raison d'être l'intrusion de l'homme dans ce qui lui échappe, ce qui le néglige. Alors entre en jeu tantôt la création des formes, tantôt cette permanente intrusion ; je doute fort qu'un roman soit « la vie plus son auteur », mais non que l'écrivain soit soucieux de mettre son grain de sel dans le cosmos qui l'ignore (Malraux 2014 : XIII).

Le monde des livres que constitue la littérature représente, dans la conception malrucienne, un monde-parallèle et éternel, ayant la force « d'échapper au temps » par ses « composantes formelles », par sa prédisposition à la « métamorphose », et surtout par son ouverture sur l'impossible, l'infini et sa capacité à transformer le rêve en réalité. Il s'agit, selon l'expression même de Malraux, d'un « Musée Imaginaire », à la fois universel et vivant. La littérature constitue en effet une « forme », une « structure » – pour reprendre un terme de Lukács – ouverte sur un monde-parallèle, celui de l'intrusion de l'homme, et qui ne peut être finalement que celui de Dieu, selon les dires du maître Kama, un personnage de *La Condition humaine* :

Le monde est comme les caractères de notre écriture. Ce que le signe est à la fleur, la fleur elle-même, celle-ci (il montra l'un des lavis) l'est à quelque chose. Tout est signe. Aller du signe à la chose signifiée, c'est approfondir le monde, c'est aller vers Dieu. [...] Il pense que l'approche de la mort lui permettrait peut-être de mettre en toute chose assez de ferveur, de tristesse, pour que toutes les formes qu'il peindrait devinssent des signes compréhensibles, pour que ce qu'elles signifient, ce qu'elles cachent aussi, se révélât (Malraux 1946 : 190-191).

La conception malrucienne de la création littéraire, en rapport étroit avec celle de Nietzsche, pose les assises d'une réflexion solide sur le sens et la finalité de l'écriture dont la littérature est la forme la plus parlante. Ainsi, l'homme est, selon Malraux, un être éphémère et précaire à qui la littérature propose un monde possible et parfait qui peut encore répondre à ses besoins, à ses espoirs, car, comme le pense Malraux, « la littérature apporte, au plus haut degré, la substitution du destin dominé au destin subi » (Malraux 2014 : XIII).

Devant la fragilité de sa condition, l'homme ne peut faire autrement que de transposer sa « précarité », tout ce qui lui manque, dans le ciel éclairé de l'écriture. Par cet art de la « transfiguration » et de la « métamorphose », l'être humain, ce roseau pensant de Pascal, peut encore trouver dans l'écriture le moyen de se « divertir⁶ » de son « malheur terrestre », d'échapper à sa mortalité en renouant avec un monde complètement sublime, divin. C'est de cette manière seulement que l'homme peut donner sens à ses actes, faire triompher sa dignité d'« humain », de « trop humain » sur les forces obscures du monde, sur des conditions d'existence inhumaines.

Nous sommes assez proches d'une telle conception anthropologique de l'écriture dans le cas de Nerval. Avec *Aurélia*, l'écriture devient le lieu par excellence où l'homme triomphe de ses douleurs, de ses malheurs les plus abominables, comme semble l'indiquer Giraudoux : « c'est simplement que la nécessité de Gérard de Nerval était si grande que celle de son talent ne l'était pas » (Giraudoux, in Nerval 1927 : 12). Si l'on en croit Giraudoux, l'écriture de ce récit à valeur autobiographique constituerait, pour Nerval, un besoin de première nécessité, un combat journalier mené contre l'existence, et ce dans la mesure où l'auteur n'a guère eu d'autres choix, pour se détourner de son malheur, pour soulager le goût amer de sa maladie, que de se donner au « comptoir de plaisir » que représente l'écriture.

D'ailleurs, durant la période de rédaction de l'œuvre, Gérard de Nerval⁷ souffrait de graves altérations de la personnalité et de troubles psychiatriques⁸ qui l'ont conduit à la folie, et finalement au suicide le 27 janvier 1855. L'écriture d'*Aurélia* a été entamée lors du premier séjour⁹ de Nerval à la clinique du docteur Blanche à Passy et a été achevée lors du second séjour au début du mois d'août 1854, juste après un dernier voyage effectué en Allemagne. À vrai dire, la création littéraire était le seul « temple » encore habitable en temps de désespoir, un « antidotaire » qui peut encore sauver, agir pour étouffer la tyrannie de la douleur nervalienne : cette « douleur qui prend son temps » et qui consume Nerval de l'intérieur, « en quelque sorte comme brûlé au bois vert » (Nietzsche 1887 : 3651). C'est dans ce sens que l'expérience de la maladie, telle qu'elle est vécue par Nerval, devient « constituante », « féconde », « productive », une source d'inspiration poétique, et qu'elle trouve son apaisement le plus ardent dans l'écriture.

⁶ Du latin « *divertere* », au sens de « se détourner de ».

⁷ Les éléments biographiques évoqués renvoient à la Préface de l'édition d'*Aurélia* de 1985 (Paris : Gallimard, Collection « Lachenal et Ritter », 9).

⁸ « Crises de délire violent » et « troubles de l'humeur » si l'on se réfère à la Préface de la même édition.

⁹ Un séjour qui a duré du 27 août 1853 au 27 mai 1854.

Si l'on inscrit l'œuvre nervalienne au cœur des réflexions nietzschéenne et malruccienne, on peut dire sans exagérer qu'*Aurélia* trace le chemin d'une victoire certaine de Gérard de Nerval sur son destin, concrétise la lutte acharnée d'un homme trempé dans la souffrance contre sa propre condition, voire exprime son désir intense de la transcender et sa volonté utopique de changer un monde « qui ne va plus », au profit d'un autre meilleur. On peut même aller plus loin et dire que l'écriture d'*Aurélia* constitue une voie royale vers l'expression de « la résonance intime » de la douleur chez Nerval, un pont vers son soulagement : « l'Éros orphique transforme l'existence : il se rend maître de la cruauté et de la mort. Son langage est chant et son travail est jeu » (Marcuse 1963 : 82).

Par ailleurs, Max Weber, dans une configuration de pensée sociologique, explique ce traitement psychologique de la souffrance au moyen de l'activité artistique par des processus historiques inhérents à l'époque moderne, comme la rationalisation, l'intellectualisation, et surtout le désenchantement du monde. Weber écrit dans ce sens :

Le destin de notre époque caractérisée par la rationalisation, par l'intellectualisation et surtout par le désenchantement du monde, a conduit les humains à bannir les valeurs supérieures les plus sublimes de la vie publique. Elles ont trouvé refuge soit dans le royaume transcendant de la vie mystique soit dans la fraternité des relations directes et réciproques entre individus isolés. Il n'y a rien de fortuit dans le fait que l'art le plus éminent de notre temps est intime et non monumental (Weber 1963 : 83).

La thèse wébérienne sous-jacente est que, suite au développement économique dans sa corrélation avec les avancées scientifiques et technologiques, l'érosion de la religion, à l'âge moderne, a creusé un individualisme exacerbé pour certains, les a laissés dans un état de vide existentiel, un état de « misère » et de « déficit ontologique » – pour utiliser la terminologie de Pascal – qui les a rendus orphelins de Dieu et séparés de leurs semblables. L'humanité, selon Weber, ne trouve plus de refuge, pour combler ce manque, se détourner de son malheur et inventer de nouvelles valeurs, que dans l'exercice de l'activité créatrice par l'art. Le désenchantement du monde au sens wébérien exprime cette image de la solitude humaine, due essentiellement à l'effritement des valeurs religieuses les plus sublimes, cet état de malaise existentiel de l'homme séparé de Dieu, et qui trouve son allègement le plus fort dans les carrefours de l'écriture. C'est ce désenchantement même qui se traduit encore chez les écrivains romantiques par un sentiment de mélancolie profonde, de « mal du siècle », de « mal de vivre », et dont l'illustration parfaite réside dans le spleen baudelairien : « Ô Mort, vieux capitaine, il est temps ! levons l'ancre ! Ce pays nous ennuie, ô Mort ! Appareillons ! » (Baudelaire 2006 : CXXVI).

Toujours selon la pensée wébérienne, le désenchantement du monde est plus angoissant encore à l'époque postmoderne, car le monde ne renferme plus aucun secret, aucun mystère qui puisse échapper à la magie de la science et de la technique ; c'est ce qui fait que le malheur des humains est devenu plus grand encore. Désormais, pour faire sortir les êtres humains de leur terrible désenchantement, les « boissons spiritueuses » ne sont plus à l'ordre du jour : l'homme postmoderne est « trop éprouvé par le feu » (Nietzsche 1887 : 3653).

De son côté, l'œuvre nervalienne est certainement porteuse, elle aussi, des germes du désenchantement du monde au sens wébérien, celui qu'éprouve Nerval face à la maladie. En effet, pour Nerval, la douleur physique est une cause directe de souffrance, la douleur mentale est une source imminente de mélancolie profonde : dans un monde terriblement souffrant et mélancolique, l'écriture demeure, pour lui, le seul havre de paix encore habitable en temps de désenchantement. Elle est tout autant un traitement physique que spirituel, d'abord à ses propres « douleurs », puis à celles du monde, avec comme seule différence que le désenchantement nervalien n'est pas simplement – comme chez la plupart des romantiques – un état de détresse temporaire, mais plutôt une quintessence identitaire, un phénomène révélé au quotidien : « la mélancolie de Nerval est un sentiment d'identité profonde, cette preuve d'existence individuelle que donnent si peu, contre toute attente et contre la promesse de leur appellation, nos écrivains romantiques. La communication avec un monde irréel n'est pas pour lui un événement rare et plein de conséquences, mais un phénomène journalier » (Giraudoux, in Nerval 1927 : 16).

Nerval a donc lutté avec son « mal de vivre » par le doux et mélancolique tranquillisant de l'écriture ; au turbulent « mal de mer » qui lui soulève le cœur chaque jour, à la « nausée » de vivre, il a opposé l'écriture, cette vive mélodie du silence et de la parole masquée. Nerval a eu besoin de toute urgence de son art « soit comme soutien, tranquillisant, médicament, soit comme moyen de salut et d'édification, soit encore pour arriver à l'oubli de soi » (Nietzsche 1887 : 3649). Giraudoux écrit à ce propos : « 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).

Ainsi, les systèmes de pensée philosophique, artistique et sociologique, représentés respectivement par Nietzsche, Malraux et Weber, présentent tous la réalité de l'existence humaine comme douloureuse, mélancolique, désenchantée et sans réelle consolation. La souffrance de l'homme apparaît, dès lors, comme un empire immense et sans frontières. Mais il arrive parfois que le premier cri de douleur d'un enfant soit aussi son premier signe de vie et s'avère synonyme d'une nouvelle naissance, d'une rédemption.

L'écriture est l'écho de ce cri de l'homme. Elle se fait la réponse, sur un mode spécifique, aux frustrations du monde. Elle est le signe absolu du triomphe d'une « poésie individuelle » sur la « prose du monde » – comme l'exprime si bien Foucault au sujet de la folie de Don Quichotte –. Et pourtant, s'il faut un art à nous « autres postmodernistes » désormais, « s'il faut un art à nous autres convalescents, ce sera un art bien différent – un art malicieux, léger fluide, divinement artificiel, un art qui jaillit comme une flamme claire dans un ciel sans nuages ! Avant tout : un art pour les artistes, pour les artistes uniquement » (Nietzsche 1887 : 3653).

Aurélia peut même constituer un modèle de cet art nietzschéen réservé aux « artistes uniquement », cet art qui fait office de triomphe du moi individuel de l'écrivain sur la « prose » du monde. En effet, dans cette « apologie nervalienne » que

fonde *Aurélia*, l'art de l'écrivain, en temps de désenchantement, en temps de mélancolie, de souffrance et de douleur, demeure l'arme la plus puissante et la plus fatale pour une victoire certaine de l'homme sur son destin, une victoire écrasante dont le trophée le plus précieux serait l'exercice de sa liberté créatrice.

Certes, c'est au moyen de l'écriture et dans son espace que l'écrivain arrive à trouver la pleine liberté dont il est privé par les contraintes du monde extérieur, car finalement « l'homme n'est libre que là où il est libre à l'égard de la contrainte extérieure et intérieure, physique et morale, là où il n'est contraint ni par la loi, ni par le besoin » (Marcuse 1963 : 89). Par définition, la toute libération de l'homme équivaut, d'abord et surtout, à sa libération des conditions d'existence inhumaines. Cette libération n'est d'ailleurs possible que par les voies impénétrables de l'imagination créative.

Sans aucun doute, dans l'espace textuel de l'œuvre, l'écrivain-artiste échappe à toute contrainte imposée par la réalité du monde, donne libre cours à son imagination créatrice pour transformer les choses autour de lui, leur donner vie et compenser tout désastre. Dans le calme plat de ce grand « temple bouddhiste », l'écrivain-artiste s'accorde d'instinct des moments de bonheur qui lui font oublier ses frustrations, ses désespoirs, ses angoisses, ses terribles cauchemars. Comme dans 1984, même dans un monde complètement totalitaire, il est encore possible de jouir d'un moment de liberté et de bonheur grâce à l'écriture. Rien que par le simple acte de plonger sa plume dans l'encre et le fait de tracer un trait sur le papier, Winston Smith arrive encore à se sentir en vie, libre comme jamais, mais pour écrire, il a eu besoin avant tout de courage.

Si l'on se penche sur *Aurélia* dans une perspective similaire, c'est de cette liberté « courageuse » que Giraudoux félicite Nerval : « tout ce que l'on raconte de Gérard de Nerval donne l'impression d'une liberté souveraine. Tout ce qui est la caractéristique de la liberté, le souvenir, l'oubli, la douceur, la connaissance de l'allemand, l'amour des prénoms féminins non portés par des saintes, le manque absolu de vanité, c'est la caractéristique même de Nerval » (Giraudoux, in Nerval 1927 : 13-14). De ce fait, l'écriture, en tant que travail artistique de libre imagination, semble se définir, chez Nerval, comme une activité psychologique à la fois libératrice et jouissive : il s'agit d'une activité libératrice du moment qu'elle est libre de toute contrainte extérieure ou intérieure imposée par la réalité du monde, et par conséquent, donne à l'auteur-artiste une grande marge de liberté pour s'exprimer ; il s'agit d'une activité jouissive du fait qu'elle lui procure, au cours de son exercice, un sentiment de très grande satisfaction, un plaisir esthétique que suscite le jeu de l'imagination.

Par ailleurs, toujours dans la même voie, Herbert Marcuse, en étudiant ce processus de libération psychologique qui accompagne l'activité créatrice, place l'écriture sur le même pied d'égalité que l'acte sexuel, et ce du fait qu'ils sont, tous deux, source de jouissance, de plaisir et de satisfaction psychologique. Dans ce sens, Marcuse affirme :

Il y a bien sûr une sorte de travail qui offre une satisfaction libidieuse très forte, et dont l'exécution procure du plaisir. Et le travail artistique, quand il est authentique, semble provenir d'une constellation instinctuelle non répressive et envisager des buts non répressifs, à tel point que le sens du mot sublimation semble devoir être considérablement modifié pour s'appliquer à ce genre de travail (Marcuse 1963 : 43).

Du point de vue marcusien, les pouvoirs de l'écriture semblent n'avoir aucune limite ; à travers l'écriture, l'acte d'écrire lui-même devient un acte de compensation psychologique de la réalité, un « art de la transfiguration », comme dirait Nietzsche, qui fonctionne comme un processus « absorbeur » du mal, des contraintes, des répressions et des tensions de la vie, comme un mécanisme de « sublimation » de la réalité. Marcuse ajoute : « la proposition d'Aristote sur l'effet purificateur de l'art résume la double fonction de l'art qui est à la fois d'opposer et de réconcilier, de dénoncer et d'acquiescer, de faire ressurgir ce qui est refoulé et de le refouler à nouveau, sous une forme purifiée » (Ibid. : 72).

Les effets libérateurs et purificateurs de l'activité créatrice par l'écriture, pour Marcuse, sont certainement d'une telle évidence qu'il ne trouve aucune raison pour les contester. Il suffit, à ce titre, de rappeler un roman très célèbre de Daniel Defoe où l'écriture a réellement produit son effet purificateur. Ainsi, afin que Robinson Crusoé transcende sa condition de naufragé solitaire sur l'île déserte, il s'est livré au rituel d'écriture d'un journal de bord où il a pu confier ses peurs et ses angoisses. Robinson a pu compenser son existence solitaire, faite de perte et d'errance sur l'île du désespoir, par le sentiment d'appartenance que lui procurent l'appropriation et la possession de l'île et le règne sur cette dernière en « maître absolu », « souverain juge » ou « roi légitime » :

Mon île était alors peuplée, je me croyais très-riche en sujets ; et il me vint et je fis souvent l'agréable réflexion, que je ressemblais à un Roi. Premièrement, tout le pays était ma propriété absolue, de sorte que j'avais un droit indubitable de domination ; secondement, mon peuple était complètement soumis. J'étais souverain seigneur et législateur ; tous me devaient la vie et tous étaient prêts à mourir pour moi si besoin était (Defoe 1936 : 365).

L'écriture a également rempli, dans *Aurélia*, l'une de ses fonctions purificatrices : la douleur physique, mentale et existentielle due à la maladie était tellement profonde chez Nerval qu'elle est transcrite dans l'espace textuel du récit par des moments de délire fiévreux. Le récit a réagi comme une sorte de réceptacle vivant qui a pu contenir le mal et absorber les symptômes néfastes de la maladie ; l'écriture y est devenue – comme au théâtre tragique – une sorte de traitement cathartique qui a pu purger les passions destructrices de ces moments difficiles :

Pendant la nuit, le délire augmenta, surtout le matin, lorsque je m'aperçus que j'étais attaché. Je parvins à me débarrasser de la camisole de force, et vers le matin, je me promenai dans les salles. L'idée que j'étais devenu semblable à un dieu et que j'avais le pouvoir de guérir me fit imposer les mains à quelques malades, et, m'approchant d'une statue de la Vierge, j'enlevai la couronne de fleurs artificielles pour appuyer le pouvoir que je me croyais (Nerval 1927 : 120).

Ainsi, *Aurélia*, comme un vêtement mouillé après un effort de transpiration, est imprégnée d'une aura « démoniaque » et « maléfique » qu'occasionne l'enfermement, et reflète – plus que n'importe quel autre mode d'expression – l'effervescence des sentiments de malaise et l'état d'esprit dément dans lequel l'auteur se trouvait au moment de ses crises de folie : de graves instants de souffrance et de douleur que Nerval n'a pas hésité à transcrire en « livre » afin de les apaiser. Il

s'agit certainement là d'un résultat épuratoire qu'une simple séance de cure¹⁰ serait incapable d'obtenir.

Dans le roman de Cervantès, la cure de Don Quichotte¹¹ doit passer, selon le curé, par tout un rituel de prémunition de l'esprit de Don Quichotte et par l'usage de l'eau bénite, et ce contre les démons des livres, ces créatures échappées de l'enfer. En effet, pour être à l'abri du mal et se purifier, Don Quichotte a suivi toute une séance d'exorcisme contre l'enchantement des forces intra-livresques, mais surtout, il a été isolé des livres – il a fallu les détruire et leur faire connaître la « peine du feu » imputée à « Satan » – : « un des remèdes que pour le moment le curé et le barbier trouvèrent au mal de leur ami fut de fermer et de murer la pièce des livres, afin qu'à son lever il ne les trouvât pas, peut-être qu'ôtant la cause l'effet cesserait. Qu'on lui dît qu'un enchanteur les avait emportés, et la chambre, et tout. C'est ce qu'on fit en toute hâte » (Cervantès 2010 : VII). Au contraire, le livre dans *Aurélia* acquiert le statut d'une vraie religion¹², à vrai dire, celui d'une croix du Saint-Esprit¹³. Pour l'auteur-narrateur d'*Aurélia*, le livre est un don divin, un dieu de la guérison et de la paix intérieure, le seul remède encore possible contre l'incurable. C'est alors que le livre devient un antidote au mal, et ce contrairement à ce que pense Georges Bataille :

La littérature est l'essentiel, ou n'est rien. Le Mal – une forme aiguë du Mal – dont elle est l'expression, a pour nous, je le crois, la valeur souveraine. Mais cette conception ne commande pas l'absence de morale, elle exige une « hypermorale » [...] la littérature n'est pas innocente, et, coupable, elle devait à la fin s'avouer telle [...] à la fin la littérature se devait de plaider coupable (Bataille 1990 : 9-10).

Dans la conception bataillienne, les récits littéraires ne sont guère que des empreintes de l'esprit du Mal de l'homme qui marche sur le sable de sa culpabilité, car, et comme dans une tragédie classique en cinq actes, ils ne font que révéler la prédisposition de l'homme au Mal par cinq coups fatals. Or, justement, dans *Aurélia*, le récit semble devenir une « halothérapie » au sens propre, car non seulement l'écriture soulage les moments de douleur atroce qu'inflige à Nerval une maladie morbide, mais elle subjugué aussi, au plus haut point, le destin funeste d'une grave période de sa vie : « les soins de l'art m'avaient rendu à la santé sans avoir encore ramené dans mon esprit le cours régulier de la raison humaine » (Nerval 1927 : 60-61). Tout comme pour ses confrères Don Quichotte et Robinson, l'écriture pour Nerval n'est ni plus ni moins qu'une arme dressée contre le mal du monde, une façon de redresser les torts et de se soulever contre l'injustice.

On peut dire enfin que la douleur, en plus d'être physique et mentale, est aussi chez Nerval une expérience existentielle, car sa prise de conscience, en tant qu'événement angoissant et menaçant dans son existence, le pousse à trouver un soulagement des plus ardents dans l'espace de l'écriture, à se réfugier dans le monde du « livre ». Si l'on applique la lecture marcusienne au récit nervalien, l'écriture n'est

¹⁰ Cure psychanalytique.

¹¹ Don Quichotte est contaminé et possédé par les forces négatives qui peuplent les livres et qui sont les principaux responsables de son comportement anormal, selon le curé.

¹² Le livre garde l'auteur-narrateur sous sa constante protection divine.

¹³ Symbole sacré et talisman qui éloigne les mauvais esprits.

pas uniquement un divan de repos pour l'auteur, mais devient un facteur de sublimation et de purification de la réalité de la maladie, un pressant besoin de délivrance du poids pesant de la vie, du « sans-espoir » et du « sans-issue », voire une forme d'espérance à une longue convalescence et un profond désir de recouvrer la santé.

2.2. *Aurélia* : une écriture de la douleur

À l'image de Jésus de Nazareth qui semble faire de sa flagellation et de sa crucifixion des moments phares dans l'instauration des fondements de la foi chrétienne, Gérard de Nerval fait de son expérience de la maladie et de l'enfermement, de la folie et de la dérégulation une voie royale vers l'affirmation d'un acte de « foi » de nature esthétique. Pour faire honneur à son métier d'écrivain, l'auteur n'a pas hésité, un seul instant, à se convertir en écriture pour prêcher son enseignement artistique et faire régner les préceptes d'une écriture poétique ; il a su parfaitement faire de son cri de douleur, à cause de la maladie, une flamme vive et intense pour l'exaltation de sa sensibilité, une force renaissante au service de l'écriture poétique.

Ainsi, cet acte par lequel l'homme arrive à transcender sa condition de simple terrien,¹⁴ cette révolte sisyphienne par laquelle il est possible de se soulever contre la force funeste du destin, est exactement ce que Todorov appelle l'« héroïsme » :

Mais qu'est-ce que l'héroïsme ? me suis-je demandé en lisant. Par rapport à la grande antinomie qui sous-tend les conduites humaines, celle de la nécessité et de la liberté, ou encore de la loi impersonnelle et de la volonté individuelle, l'héroïsme est clairement du côté de la liberté et de la volonté. Là où, aux yeux des personnes ordinaires, il s'agit d'une situation ne comportant aucun choix, où l'on doit simplement se plier aux circonstances, le héros, lui, s'insurge contre ces apparences et, par un acte qui sort justement de l'ordinaire, parvient à forcer le destin (Todorov 1991 : 9).

Nerval est certainement un héros, un révolté aux yeux de Todorov, car il a choisi d'être du côté de la liberté et de la volonté en temps de nécessité et d'impuissance. En dépit de sa maladie physique et mentale, il est parvenu à forcer son destin tragique par un acte de bravoure sortant de l'ordinaire, celui de la création artistique. À l'exemple d'un héros tragique, il a su faire de son sceau de malheur et de malédiction une force mugissante au service du don artistique. Nerval est probablement le symbole même de cette chandelle enflammée au gré du vent qui se consume lentement de l'intérieur pour faire éclairer les endroits les plus sombres de l'esprit humain.

D'ailleurs, c'est cette image même de l'artiste-créateur que Jean Giraudoux illustre dans son introduction de l'œuvre : « la lecture d'*Aurélia* me paraît plus émouvante par la modestie avec laquelle Nerval a confié son destin à son art, par la confiance qu'il a faite à sa profession, et le souci qu'il a eu de préférer au testament ou à la confidence une forme littéraire » (Giraudoux, in Nerval 1927 : 23). Ainsi, pour Giraudoux, le génie nervalien et son talent de grand écrivain se trouvent marqués avant tout par la démarche originale de l'auteur vis-à-vis de l'œuvre littéraire, appréhendée à la fois comme support et comme mode d'expression authentique de son expérience particulière de la maladie : Nerval, avec son intuition de grand auteur,

¹⁴ L'homme a été créé à partir de la glaise : il est fait de sang et de chair.

a eu une confiance « aveugle » dans la capacité de l'art – en particulier l'œuvre littéraire – à transporter les douleurs les plus profondes de l'être humain, à dévoiler celui-ci dans toute la vérité de sa nature.

Par ailleurs, c'est cette capacité surhumaine qu'a l'œuvre littéraire à dire de manière transparente la vérité de l'homme et sur l'homme que René Girard prône dans sa conception romanesque :

Théorie du roman et théorie de l'homme sont, pour Girard, corrélatives et ne peuvent s'exposer qu'ensemble. C'est que le roman véritable, le roman « romanesque », s'oppose au « romantique » comme la vérité au mensonge. Le roman comme genre littéraire ne se définit pas par sa forme mais par son contenu et plus précisément par la valeur de ce contenu. Il est romanesque s'il dit la vérité de l'homme, romantique s'il la dissimule. Quelle est cette vérité ? Girard croit la trouver chez cinq romanciers d'élection : Cervantès, Stendhal, Flaubert, Proust et Dostoïevsky qui ont tous, malgré leurs différences, dépeint le même visage de l'homme. Tous ont révélé une même vérité et cette vérité c'est, paradoxalement, l'inauthenticité de l'être humain (Cohen 1965 : 465-466).

Tout comme un roman à la girardienne, le récit nervalien apparaît comme une œuvre unique dans son genre, exprimant non seulement au plus haut point l'immense talent de l'écrivain et son sens artistique, mais dévoilant aussi un autre visage « inauthentique » de l'être humain. *Aurélia* dépeint surtout le visage d'un homme précaire, au bout de sa fragilité, un homme qui a les pieds ici et les yeux ailleurs, un homme, sans aucun doute, dans toute sa « grandeur » pascalienne. Mais ce dévoilement de l'« être » par l'écriture dépasse de loin, dans *Aurélia*, le langage romanesque au profit du langage sacré et énigmatique de la poésie. C'est ce que semble mettre en valeur Giraudoux : « *Aurélia* est à mon avis une leçon suprême de poésie. Le poète est celui qui lit sa vie, comme on lit une écriture renversée, dans un miroir, et sait lui donner, par cette réflexion qu'est le talent, et la vérité littéraire, un ordre qu'elle n'a pas toujours » (Giraudoux, in Nerval 1927 : 23). Du point de vue giralducien, *Aurélia* ne serait ni plus ni moins qu'une suite de tableaux « poétiques » cordonnés par la fatalité ; Nerval serait, quant à lui, un « virtuose », un « chef d'orchestre » doué non seulement d'un sens artistique aiguisé, mais aussi d'un vrai don pour la « composition » poétique.

Jean Giraudoux, dans une perspective identique, ajoute : [*Aurélia*], « c'est une suite d'illuminations et d'apothéoses autour d'une âme chancelante, un cadavre éclairé à tous les feux de Bengale, parfois l'observation presque médicale d'un cas désespéré » (Ibid. : 20-21). *Aurélia* serait encore ce dialogue intime de l'auteur avec la poésie, la mort et l'enfer, cet éclatement du moi créateur dans le ciel étoilé de l'écriture, cette sensibilité artistique nourrie, avant tout, de désespoirs, de douleurs et d'amertumes. En effet, dans une écriture de l'hybride et de l'éphémère, cette « *Vita nuova* », ainsi désignée par l'auteur lui-même, semble agencer, comme un morceau symphonique, le douloureux et le plaisant, le ludique et le précaire, l'urgent et le contingent : une hétérogénéité littéraire qui s'exprime via la forme de l'œuvre elle-même qui demeure inachevée, et via une composition fragmentaire et morcelée qui alterne tantôt récit et discours, tantôt discours et lettres.

Toutefois, il ne faut rien exagérer, car dans l'esprit de Gérard de Nerval lui-même, *Aurélia* ne représente guère que de simples « notes » (Nerval 1927 : 26) qu'il a pris soin de rédiger dans une sorte de *carnet thérapie*. Même si, au fond, un support aussi intime qu'un cahier journal demeure plus ou moins révélateur des derniers moments de la vie de l'écrivain, et peut être considéré sous l'angle d'un artefact créé au moment des événements tragiques advenus à l'auteur, qui par conséquent les dépeint directement. Envisagées sous cet angle, les dimensions autobiographique et poétique omniprésentes dans l'œuvre se voient dès lors doublées d'un autre historique dans le sens où ce récit à la première personne constitue une source de première main, un témoignage authentique des dernières volontés de l'écrivain et, en quelque sorte, un testament légué.

Quoi qu'il en soit, en dépit de ses apparences de psychotique, l'auteur, comme un architecte, a su concevoir un « édifice artistique » dans toute la beauté de sa nature ; et, dès les premières pages de l'œuvre, le lecteur est mis dans la confiance des enjeux esthétiques et littéraires qui fondent son intelligence et son originalité, y compris dans sa dimension autobiographique :

Je vais essayer, à leur exemple, de transcrire les impressions d'une longue maladie qui s'est passée tout entière dans 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. En recouvrant ce que les hommes appellent la raison, faudra-t-il regretter de les avoir perdues ?... Cette *Vita nuova* a eu pour moi deux phases. Voici les notes qui se rapportent à la première (Nerval 1927 : 26).

On dirait tout d'abord que Nerval cherche à accomplir un acte rétrospectif offrant le privilège de préserver l'unité temporelle de son récit, et ce en l'inscrivant dans un large programme littéraire, dédié à l'étude de « l'âme humaine ». D'ores et déjà, l'auteur situe son projet de *Vita nuova*¹⁵ parmi les modèles poétiques de *Memorabilia*¹⁶, réunissant ainsi *L'Âne d'or* d'Apulée et *La Divine comédie* de Dante : « Swedenborg appelait ces visions *Memorabilia* ; il les devait à la rêverie plus souvent qu'au sommeil ; *L'Âne d'or* d'Apulée, la *Divine Comédie* du Dante, sont les modèles poétiques de ces études de l'âme humaine » (Nerval 1927 : 26). Au regard de l'auteur, il semblerait qu'*Aurélia* forme une deuxième Bible, un livre de médecine de « l'âme » ; Nerval, quant à lui, semble à l'image d'un « médecin philosophe » qui tombe pour la première fois malade et apporte à sa maladie toute sa « curiosité scientifique » (Nietzsche 1887 : 3649). À la fois malade et impliqué dans le diagnostic de sa maladie, l'auteur-narrateur se place d'office, dans le récit, en position narrative double : il est le malade et le consultant, la victime et le bourreau. Ce dédoublement identitaire narratif façonne d'ailleurs toute l'entreprise esthétique nervalienne dans *Aurélia* qui

¹⁵ L'expression « *Vita nuova* » ou « la Vie nouvelle » est utilisée par référence à la première œuvre authentique de Dante Alighieri, œuvre qui constitue un prosimètre, c'est-à-dire un texte dans lequel alternent vers et prose.

¹⁶ Le terme fait allusion au texte d'Emanuel Swedenborg, publié sous le titre célèbre de *Memorabilia*, dans lequel Swedenborg note ses expériences et ses rêves, dans *Drömmar* (1743-1744) et dans *Diarium Spirituale* (1747-1756).

se voit désormais flotter – comme un grand iceberg – sur cette dialectique du « patient » et du « médecin », de l'« ausculteur » et de l'« ausculté », de l'« affligé » et du « consolateur ».

Ainsi, la vision narrative véhiculée dans l'œuvre combine une vue de l'extérieur, celle du « regard consultant », et de l'intérieur, celle du « regard malade », car, contrairement au « regard malade » qui se voit égocentrique, subjectif, voire catégorique dans son « jugement », impliqué à fond dans l'histoire et concerné directement par les événements, le « regard consultant » épouse, dans l'ensemble, un regard distant et modéré qui trace les voies d'un jugement oisif, assez transparent sur les événements. Ce dernier regard presque « objectif » sur l'histoire témoigne entre autres d'un recul que l'auteur-narrateur a pu prendre par rapport à sa condition très particulière de « patient » dans une maison de santé.

En effet, bien que l'auteur-narrateur soit personnellement impliqué dans l'histoire, son « côté médecin » a su tout de même montrer ses talents, s'extraire de sa propre expérience de la maladie en préservant une distance de sécurité critique et en faisant preuve d'une grande prise de conscience vis-à-vis de sa déréliction : « si je ne pensais que la mission d'un écrivain est d'analyser sincèrement ce qu'il éprouve dans les graves circonstances de la vie, et si je ne me proposais un but que je crois utile, je m'arrêteraï ici, et je n'essayerais pas de décrire ce que j'éprouvai ensuite dans une série de visions insensées peut-être, ou vulgairement malades... » (Nerval 1927 : 36).

Toutefois, si la psychose dont souffre l'auteur-narrateur est conçue, du point de vue psychiatrique, comme une profonde altération de la personnalité et des fonctions intellectuelles supérieures, l'auteur-narrateur dans le récit est tout à fait capable du discernement nécessaire pour évaluer, en toute lucidité, sa condition de « patient », condition à la fois individuelle et sociale ; mieux encore, il sait reconnaître, à son juste titre, son propre « grain » de folie et toutes les extravagances de la pensée susceptibles de se présenter chez lui. L'auteur-narrateur fait preuve au long du récit de raisonnement logique et d'une faculté d'analyse et de synthèse extraordinaire :

Cet état dura plusieurs jours. Je fus transporté dans une maison de santé. Beaucoup de parents et d'amis me visitèrent sans que j'en eusse la connaissance. La seule différence pour moi de la veille au sommeil était que, dans la première, tout se transfigurait à mes yeux ; chaque personne qui m'approchait semblait changée, les objets matériels avaient comme une pénombre qui en modifiait la forme, et les jeux de la lumière, les combinaisons des couleurs se décomposaient, de manière à m'entretenir dans une série constante d'impressions qui se liaient entre elles, et dont le rêve, plus dégagé des éléments extérieurs, continuait la probabilité (Ibid. : 40).

De surcroît, si le psychotique s'inscrit nécessairement en marge du normal et échappe par définition à tout bon sens, la raison de l'auteur-narrateur dans le récit semble raisonnable et son intelligence est suffisamment saine pour faire preuve de vigilance quant au choix même des mots pour son discours. Sa cervelle n'est pas aussi « détraquée » qu'on puisse le croire ; les aiguilles de sa montre, au contraire, indiquent un état de veille quasi constant, voire alarmant :

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 (Ibid. : 54).

La lucidité de l'auteur-narrateur ne s'arrête pas là, il semble aussi tout à fait en mesure de distinguer son état de veille de celui du sommeil, de comprendre le fonctionnement de toutes ses facultés cérébrales au point d'évaluer son propre état mental et psychique. Sur la base de quelques symptômes apparents, il peut aisément établir, avec le recul et la distanciation nécessaires, son propre diagnostic clinique et finalement un pronostic.

Pourtant, la lucidité de l'auteur-narrateur n'est pas toujours « en garde à vue », et ne suit pas non plus un rythme constant dans le récit ; au contraire, elle se trouve, de temps en temps, contrée, excédée, voire transgressée par des moments de délire ou de rêve poétique, là où la perception du moi « malade » aliène complètement la réalité décrite par la force d'un imaginaire fluctuant, d'une fiction toute subjective. Lors de ces moments de digression narrative, l'auteur-narrateur, du fait de l'obsession malade de son esprit, perd presque tout contact avec la réalité scrutée et arrive même à la pervertir dans une divagation de la pensée par l'imaginaire, là où toute conscience recule devant l'imagination farouche et créative :

Puis les monstres changeaient de forme, et, dépouillant leurs premières peaux, se dressaient plus puissants sur des pattes gigantesques ; l'énorme masse de leurs corps brisait les branches et les herbages, et, dans le désordre de la nature, ils se livraient des combats auxquels je prenais part moi-même, car j'avais un corps aussi étrange que les leurs. Tout à coup une singulière harmonie résonna dans nos solitudes, et il semblait que les cris, les rugissements et les sifflements confus des êtres primitifs se modulassent désormais sur cet air divin (Ibid. : 64).

Les notions de rêve et de délire étouffent tellement le récit qu'elles sont transcrites, sur le plan narratif, par une sorte de déformation et de distorsion du tissu textuel, voire une dégradation du processus narratif par des moments de sensibilité « poétique », mais qui laissent néanmoins déceler chez l'auteur-narrateur un évident comportement pathologique. Ces moments d'irritation et de « surexcitation fiévreuse » qui coïncident avec les comportements déréglés de l'auteur-narrateur, donnent naissance, cependant, à des passages d'une très grande dose de sensibilité esthétique et d'une très grande poéticité.

L'auteur-narrateur se plonge dans des moments de rêve – parfois même éveillé – qu'il nous décrit sous forme de visions altérées, pourtant très éclairées : quelquefois, on le voit partir à la découverte des civilisations perdues de l'Europe, de l'Asie et de l'Afrique, ou remonter jusqu'aux origines du monde, à la recherche des vérités de la création, des secrets de la révélation ; d'autres fois, on le voit entamer des voyages mystiques dans les temps les plus reculés de l'enfance de l'humanité en quête d'une harmonie perdue, ou encore, se prendre pour un Jésus des temps anciens dont la dernière mission sur terre serait de parcourir le monde pour accomplir des miracles et combattre le mal et l'injustice, tel un Don Quichotte.

Dans ces moments de grande sensibilité poétique, le moi aventurier de l'auteur-narrateur change son identité narrative en permanence et le vent de son inspiration

poétique souffle à grands flots dans les tourbillons infinis de l'imagination. Parfois, on le voit comme un Ulysse miraculeux, capable de défier le large des océans et la colère des dieux, ou comme un phénix qui renaît de ses cendres, un grand oiseau de la liberté volant et survolant d'autres coins et recoins encore inexplorés dans ce vaste univers, ou encore comme un vaillant chevalier en quête de terres inconnues et dont la principale mission consiste à redresser les torts et protéger les opprimés.

Dans un état psychique de jubilation et d'impatience, l'auteur-narrateur, fébrile et en transe, nous invite à découvrir avec lui les secrets du jamais vu, ces « portes d'ivoire ou de corne » (Ibid. : 25) ; étant donné que son visage est connu et reconnu maintenant, le monde des Esprits s'apprête à nous accueillir :

Les premiers instants du sommeil sont l'image de la mort ; un engourdissement nébuleux saisit notre pensée, et nous ne pouvons déterminer l'instant précis où le moi, sous une autre forme, continue l'œuvre de l'existence. C'est un souterrain vague qui s'éclaire peu à peu, et où se dégagent de l'ombre et de la nuit les pâles figures gravement immobiles qui habitent le séjour des limbes. Puis le tableau se forme, une clarté nouvelle illumine et fait jouer ces apparitions bizarres : - le monde des Esprits s'ouvre pour nous (Ibid. : 25-26).

Afin de tout savoir,¹⁷ de tout comprendre, l'auteur-narrateur nous conduira directement à la « Caverne de Platon », là où nous deviendrons philosophes et franchirons le monde de l'illusion pour regagner définitivement celui de la vérité. Ce voyage initiatique sur son « bateau ivre » serait d'ailleurs pour « nous autres voyageurs » une occasion en or pour cueillir les vertus d'une première leçon de bord dans une mer complètement nouvelle ; une vraie leçon pour cultiver la sculpture de soi.

Ainsi, réalisé dans la jouissance et le bonheur, ce voyage de l'imagination qui accompagne l'acte d'écrire constitue pour l'auteur-narrateur un moment de plaisir intense. Non seulement il donne naissance à une écriture presque enfantine¹⁸, mais il constitue aussi un moment de triomphe extrême où l'auteur-narrateur peut déplacer « les conditions du bien et du mal » (Ibid. : 27) et devenir « maître » du monde : un moment propice à toutes les sensations euphoriques.

La description minutieuse et panoramique de ces moments de très grande poéticité donne au récit l'illusion d'un parfait réalisme, mais la chimie de la perception du scrutateur catalyse et pervertit les sens pour laisser se profiler des épisodes psychotiques, voire hallucinatoires, qui trahissent toute prétention à la vraisemblance :

Je me promenai le soir plein de sérénité aux rayons de la lune, et, en levant les yeux vers les arbres, il me semblait que les feuilles se roulaient capricieusement de manière à former des images de cavaliers et de dames portés par des chevaux caparaçonnés. C'étaient pour moi les figures triomphantes des aïeux. Cette pensée me conduisit à celle qu'il y avait une vaste conspiration de tous les êtres animés pour rétablir le monde dans son harmonie première, et que les communications avaient lieu par le magnétisme des astres, qu'une chaîne non interrompue liait autour de la terre les intelligences dévouées à cette communication

¹⁷ L'auteur-narrateur semble jouir de ce pouvoir de la *réminiscence* dont parle Platon dans *Phédon*. La théorie platonicienne de la réminiscence stipule que notre connaissance de la vérité est le souvenir d'un état ancien où notre âme, avant d'être incarnée dans un corps, vivait au contact immédiat des pures idées dans le monde intelligible.

¹⁸ L'écriture d'une pensée magique, c'est-à-dire, l'écriture d'une façon d'interpréter la réalité selon laquelle tout est possible.

générale, et les chants, les danses, les regards, aimantés de proche en proche, traduisaient la même aspiration. La lune était pour moi le refuge des âmes fraternelles qui, délivrées de leurs corps mortels, travaillaient plus librement à la régénération de l'univers (Ibid. : 124).

Sous le regard de l'auteur-narrateur, le récit se transforme très vite en une boîte de souvenirs géante. Étant donné que celle-ci s'ouvre brusquement et intempestivement, les souvenirs finissent, à un certain moment, par s'échapper un à un et par voler en mille éclats. La perception sensorielle de l'auteur-narrateur, vivante et épisodique comme jamais, fait dès lors irruption et entre en action pour guetter chaque image, faire défiler chaque événement, déguster chaque souvenir et saisir chaque détail, chaque mouvement.

Dans sa progression narrative, le récit peut même se changer en une grande « trésorerie » de la mémoire humaine qui renferme non seulement la mémoire individuelle de l'auteur-narrateur, mais aussi celle de toute l'humanité depuis la nuit des temps. Mise en marche par la force d'un imaginaire fluctuant, cette mémoire en mouvement nous fait revivre avec l'auteur-narrateur l'expérience historique saisie dans sa phénoménologie sous un angle nouveau :

Le sentiment qui résulta pour moi de ces visions et des réflexions qu'elles amenaient pendant mes heures de solitude était si triste, que je me sentais comme perdu. Toutes les actions de ma vie m'apparaissaient sous leur côté le plus défavorable, et dans l'espèce d'examen de conscience auquel je me livrais, la mémoire me représentait les faits les plus anciens avec une netteté singulière (Ibid. : 102).

Dans son fonctionnement narratif, tout le récit pourrait se comprendre comme le produit d'une suractivité mémorielle, d'une faculté qu'a l'auteur-narrateur à arracher des images et des souvenirs à la mémoire et de les visualiser, non sans défaut, en temps voulu, pour ensuite les vivre dans leur intensité extrême par des moments de forte sensibilité.

Le premier résultat de ce traitement mnésique hyperactif des souvenirs est la stimulation des sens de l'auteur-narrateur par une forte dose énergétique, par une puissante surcharge électrique, par un élan cataclysmique de sensibilité et d'émotion. Ensuite, la mémoire, les pensées et les facultés de l'auteur-narrateur se développent dans toute leur puissance et ses mouvements et ses actions, en apparence déréglés, ont encore plus d'ampleur et deviennent si palpitants, si réels et si spectaculaires qu'ils finissent par s'inscrire dans un cadre complètement réaliste.

Avec un peu de recul, on dirait même que l'auteur-narrateur souffre plutôt d'hypermnésie, car, quoique leur enchaînement paraisse d'une cohérence fascinante et souvent le résultat d'un retour sur les traces du passé, les événements liés à ces moments de rêve et de délire sont vécus dans leur intensité la plus extrême, dans leur immédiateté la plus soudaine et la plus fortuite, dans l'instant où ils surgissent à la conscience de l'auteur-narrateur.

À l'instar de ses confrères Emma Bovary et Don Quichotte, l'auteur-narrateur, du fait de sa consommation de livres, est sous l'emprise de la « suggestion livresque » et ne cesse de confondre rêve et réalité. Complètement soumis au pouvoir des livres, paralysé dans leur toile d'araignée, il solde le réel par une imitation constante d'un

modèle de papier tout comme Emma Bovary, et transgresse le réel par des écarts de la perception, par des absurdités de la pensée et de l'intelligence tout comme Don Quichotte : « quelle folie, me disais-je, d'aimer ainsi d'un amour platonique une femme qui ne vous aime plus ! Ceci est la faute de mes lectures : j'ai pris au sérieux les inventions des poètes, et je me suis fait une Laure ou une Béatrix d'une personne ordinaire de notre siècle... » (Ibid. : 27).

Mais, contrairement à Emma Bovary et Don Quichotte, l'auteur-narrateur est ici doté d'un pouvoir incommensurable : non seulement il est tout à fait conscient de son aliénation, celle de l'« être » au profit du « paraître », et de son asservissement, celui du « vrai » au profit du « vraisemblable », mais il est aussi plus ou moins affranchi du pouvoir despotique intra-livresque et sait reconnaître sans hésitation que l'ensemble de ce qu'il raconte n'est finalement qu'une pure invention, comme le confirme d'ailleurs l'usage récurrent du verbe « sembler » dans le récit. En vérité, il est plus que le « roi légitime » de son île, il est juge suprême et dieu vivant.

On peut dire enfin que l'expérience de la douleur est « instituante » pour Nerval, étant fondatrice de l'entreprise esthétique nervalienne dans *Aurélia*, qui oscille entre la psychose de l'auteur-narrateur et l'écho que celle-ci trouve dans l'espace narratif. En effet, en dépit de ses comportements qui s'avèrent être parfois en marge du normal, l'auteur-narrateur, par sa posture dans le récit, reste tout à fait capable de mesurer son degré d'implication dans l'« affaire » de la folie, capable de se situer par rapport à la règle, à la norme et à la culture. Plus encore, il croit savoir – et avec certitude – que ses actes « insensés » relèvent du paranormal au moment où ils sont produits, et sa rupture avec la réalité n'est donc absolument pas catégorique.

3. Conclusion

Somme toute, le roman de Gérard de Nerval reflète, plus que n'importe quel autre mode d'expression, l'effervescence des sentiments de souffrance et l'état d'esprit dément qu'éprouvait l'auteur au moment de ses crises de folie : de graves instants qu'il a transcrits en « livre » pour les apaiser et les subjuguier sur un divan de repos. Dans *Aurélia*, le voyage introspectif de l'auteur-narrateur, entamé à travers les pages du livre, est à comprendre dans le sens d'un mécanisme de compensation psychologique de la réalité, car l'auteur-narrateur, animé d'un réel besoin d'évasion et de fuite de sa maladie, trouve dans l'univers fictionnel un refuge plus sécurisant ainsi qu'un sentiment de sublime et d'oisiveté. Le récit a fonctionné, pour Nerval, comme un processus « absorbant » du mal de la maladie, une sorte de traitement cathartique qui est parvenu à purger les émotions d'angoisse et de douleur d'une période très grave de sa vie.

En effet, les moments consacrés à l'écriture constituent pour Nerval, au-delà de simples moments donnant naissance à une pensée et une histoire, des moments intenses de « plaisir esthétique » et une expérience productive de l'« unique¹⁹ », et ce dans la mesure où l'écrivain échappe, dans le « tombeau sacré » de l'écriture, au temps de la linéarité et de la destinée, celui de la fatalité et de l'irréversible – ce temps

¹⁹ L'œuvre comme produit unique.

que l'homme subit généralement – pour regagner un autre temps, mythologique et enfantin celui-là, du souvenir et du cyclique, de la fugacité et du fugitif – un temps dans lequel l'homme domine. Comme dans *Le Temps retrouvé* de Proust, le temps de l'écriture pour l'auteur-narrateur d'*Aurélia* est un temps suspendu, « renouvelé », « retrouvé », vécu dans un présent éternel et figé, là où se forge un climat propice pour faire naître et fleurir dans l'esprit de l'écrivain d'ardents sentiments de joie, de peine, de remords et de culpabilité : un de ces « jardins délices », une de ces terres verdâtres et lointaines où le rêve, le délire, l'amour et la folie trouvent toute leur fertilité.

Références bibliographiques

- BATAILLE, Georges (1990), *La Littérature et le Mal*, Paris : Gallimard.
- BAUDELAIRE, Charles (2006), *Les Fleurs du Mal*, édition établie et mise à jour par Jacques Dupont, Paris : Flammarion.
- CERVANTÈS SAAVERDA, Miguel de (2010), *Don Quichotte (Tome I-II)*, traduction, présentation et édition de Jean Raymond Fanlo, Paris : Librairie Générale Française.
- COHEN, Jean (1965), « *La théorie du roman de René Girard* », dans « Économies, sociétés, civilisations. 20^e années », *Revue Annales* 3, 465-475.
- DEFOE, Daniel (1936), *Vie et aventures de Robinson Crusoe, écrites par lui-même (Tome premier et second)*, traduction de Petrus Borel, livre enrichi de la vie de Daniel Defoë par Philarète Chasles, Paris : Francisque Borel et Alexandre Varenne.
- LE BRETON, David (2016), « *Anthropologie de l'expérience de la douleur chronique* », *Revue Anthropologie et Sociétés* 3/40, 123-136 [disponible sur <<https://doi.org/10.7202/1038637ar>>, 16 janvier 2017].
- MALRAUX, André (1949), *La condition humaine*, Paris : Gallimard.
- MALRAUX, André (1989), *Ceuvres Complètes*, nouvelle édition de Pierre Brunel, Paris : Gallimard.
- MALRAUX, André (2014), *L'Homme précaire et la Littérature*, textes présentés, établis et annotés par Christiane Moatti, Paris : Gallimard.
- MARCUSE, Herbert (1963), *Éros et civilisation : Contribution à Freud*, traduit de l'anglais par Jean-Guy Nény et Boris Fraenkel (traduction entièrement revue par l'auteur), Paris : Éditions de Minuit.
- NERVAL, Gérard de (1927), *Aurélia*, introduction de Jean Giraudoux, publiée sous la direction de Charles Du Bos, Paris : Éditions de la Pléiade.
- NIETZSCHE, Friedrich (1887), *Ceuvre complète : Le Gai Savoir*, avant-propos n° 1-3, traduit par Henri Albert, Paris : Société du Mercure de France.
- RICŒUR, Paul (1994), « *La souffrance n'est pas la douleur* », *Revue Autrement* 142, 58-69.
- TODOROV, Tzvetan (1991), *Face à l'extrême*, livre publié par Jean-Luc Giribone, Paris : Éditions du Seuil.
- WEBER, Max (1963), *Le Savant et le politique*, Paris : Union Générale d'Éditions.