

Introduction

- 0.1-Problématique

Cette recherche traite deux œuvres de la littérature fantastique française de XIX siècle. Nous abordons le récit *Aurélia* de Gérard de Nerval et *Horla* de Guy de Maupassant.

Le choix des œuvres de Nerval et de Maupassant n'est pas dû au hasard, leurs œuvres représentent une diversité ingénieuse d'images sociales alimentées aux sources de la peur, du fantastique, de l'occulte, mais aussi du réalisme.

Les deux auteurs atteignent par la folie, tous les deux, mais cette folie n'apparaît que dans la dernière période de leur existence.

Pour effectuer ce travail, nous tentons de répondre à notre problématique ainsi que nos questions de recherche :

Quelle relation existe-t-il entre la folie de l'auteur et la narration de l'invisible dans le récit fantastique chez Nerval et Maupassant dans leurs œuvres *Aurélia* et *Horla* ?

Pour répondre à notre problématique, nous posons les questions de recherche suivantes :

- Sous quelle forme l'invisible se manifeste-t-il chez les deux auteurs ?
- Quels sont les similitudes et les divergences entre les deux auteurs Nerval et Maupassant en ce qui concerne le style et l'œuvre ?
- En référant des deux auteurs, il s'agit de savoir si l'écriture serait une manière d'avouer et de dénouer les souffrances vécues ? Si oui, quels types

de souffrances ? Si non, quel est l'intérêt des deux auteurs à aborder un tel monde invisible ?

- D'après les œuvres choisies, il nous semble importante de dégager une relation entre le fantastique et les maladies mentales.

Les réponses proposées à ces questions nous fourniront des cadres conceptuels, et contribueront à notre projet de penser la fiction dans son rapport à la réalité.

- 0.2-Méthode d'analyse

Il s'agit pour nous, de mettre en place deux perspectives, l'une envisageant la production littéraire de nos deux auteurs en rapport avec leurs biographies. C'est la méthode de Saine Beuve qui lie l'auteur avec son oeuvre afin de dégager la vie privée de l'auteur¹. L'autre perspective tente à situer la production littéraire dans *Auélia* et dans *Le Horla*. Cette dernière vise à l'évolution du genre fantastique en général.

Concernant Maupassant, nous analyserons son récit : *Le Horla* 2ème édition 1887. En plus nous servirons par d'autres récits fantastiques de Maupassant comme des corpus supplimantaire. Il nous semble que ces récits peuvent compléter notre tâche d'illustrer l'hallucination et l'obsession de Maupassant vis-à-vis l'invisible.

Les récits que nous avons choisis sont :

- La Peur.
- L'apparition.
- La Chevelure.

¹Vaillant, Alain 2007, Histoire de la littérature française du XIXème siècle. Chapitre 14. P :173. Deuxième édition. Presses universitaires. Rennes.

- Lui ?
- Qui sait ?

Pour Nerval, nous traiterons son récit Aurélia. Nous justifions ce choix, par le fait que ce sont des récits dans lesquels les deux auteurs abordent largement le thème de la folie et du monde invisible. Nous constatons que nous sommes ici, en face d'une des constantes de la littérature fantastique : l'existence d'êtres surnaturels, « *plus puissants que l'homme.*²»

Notre étude portera sur tous les phénomènes définissant le fantastique comme texte pleinement littéraire. L'un des objectifs de notre étude, ne consistera pas seulement à situer les contes fantastiques chez Maupassant et chez Nerval par rapport au genre fantastique, mais à démontrer clairement l'émergence dans le récit fantastique du XIXème siècle, de la dimension de l'inconscient.

Pour effectuer ce travail nous suivrons une méthode thématique, descriptive et psychanalytique. Nous adoptons les définitions de trois théoriciens avec qui nous nous trouvons en accord, dans leur définition du fantastique. Trois approches nous paraissent importantes : une approche structurale, celle de Todorov Tzvetan,³ une approche historique, développée par Pierre -George Castex,⁴ et une approche thématique élaborée par Roger Caillois⁵. Cela parce que nous constatons que nous ne pouvons pas éloigner les thèmes de l'histoire.

Selon Jean-Pierre Richard, un thème serait alors un principe concret d'organisation, un schème ou un objet fixe, autour duquel aurait tendance à se constituer et à se déployer un monde. L'essentiel, c'est cette parenté secrète, cette identité cachée qu'il s'agira de déceler sous les enveloppes les plus diverses.

² Maupassant. G. Horla 1887

³Todorov Tzvetan, Introduction à la littérature fantastique, 1970

⁴ CASTEX, Pierre- Georges 1951, La conte fantastique en France de Nodier à Maupassant, Paris José Corti

⁵ CAIUOIS, Roger 1966 Anthologie du fantastique, Paris, Gallimard 1er et 2ème tome

Le repérage des thèmes s'effectue le plus ordinairement d'après le critère de récurrence : les thèmes majeurs d'une œuvre, ceux qui en forment l'invisible architecture, et qui doivent pouvoir nous livrer la clef de son organisation. Ce sont ceux qui se trouvent développés le plus souvent, qui se rencontrent avec une fréquence visible exceptionnelle. La répétition, signale l'obsession. C'est pourquoi nous abordons le monde invisible et le surnaturel traité largement par les deux auteurs. D'autre part, nous constatons que la psychanalyse Freudienne⁶ est très pertinente dans notre travail puisque nous pénétrerons dans le côté onirique en étudiant Aurélia de Nerval.

0.3- Plan

C'est en fonction des questions que nous nous sommes posé ci-dessus que nous proposons la division suivante pour notre travail :

Ce travail se compose de deux parties, une partie théorique qui contient trois chapitres. Le premier chapitre (A-Etudes précédentes), (B) : offre un survol général de la littérature fantastique en Europe au XIXème siècle. De même, Il aborde l'influence de la France par le genre fantastique venant d'outre frontières de l'Hexagone.

Le deuxième chapitre est consacré à donner un aperçu sur la littérature comparée, ses écoles et son but. De même nous aborderons les biographies des deux auteurs afin de lier leurs vies privées avec leurs écritures littéraires en suivant la méthode de Saine Beuve : l'analyse de biographe. De plus, nous ferons le point

⁶Sugmun. Freud 1901, œuvres complètes, psychanalyse. V. du rêve sur la psychopathologie de la vie quotidienne. PUF, Paris.

sur les ressemblances et les divergences entre les deux auteurs en question. Enfin, nous proposerons un résumé des récits choisis.

Le troisième chapitre a pour but d'identifier les notions centrales et de donner une définition ainsi qu'une distinction entre le couple visible / invisible, Présence/ absence, rêve nocturne/diurne, hallucination/illusion, raison/ folie.

Pour la deuxième partie, elle sera la partie application de notre travail. Cette partie comprend deux chapitres. Nous conduirons une analyse thématique avec des commentaires explicatifs des citations et des passages extraits des œuvres choisies.

Chacun de ces deux chapitres contient trois thèmes divisés selon leur contexte logique, (L'hallucination du personnage- narrateur et l'obsession de l'invisible- La présence / absence de cet être invisible et l'état de dualité/le double chez le narrateur. L'illusion/le rêve-diurne/nocturne qui gagne l'âme du narrateur). Ce sont les éléments qui composent le quatrième chapitre sous le titre (*Etude thématique comparée 1*) tandis que les thèmes de (L'accès au monde des morts/la recherche de rédemption/pardon individuel- La femme/l'amour perdu et le basculement vers la folie et le suicide) sont les éléments du cinquième chapitre (*Etude thématique comparée 2*).

Nous aborderons d'une façon progressive l'œuvre de Nerval : *Aurélia*, parallèlement avec l'œuvre de Maupassant *le Horla*, en divisant l'analyse sous des titres thématiques que nous jugeons illustratifs de notre problématique de recherche.

Suite à cette partie, nous conclurons par certains commentaires en faisant une comparaison globale des thèmes communs et différents abordés par les deux auteurs.

Une conclusion finale pour l'ensemble du travail permettra de synthétiser les résultats obtenus tout au long de cette recherche.

Premier chapitre

A- Etudes précédentes

B- Aperçu historique de la littérature fantastique en Amérique et en Europe de 19ème siècle

A- Etudes précédentes

Nous observons que l'écriture étrange de Nerval et de Maupassant composent des phénomènes inexplicables : manifestations de l'étrange, apparition liée au sommeil et aux rêves, fantômes, figures du double. Tous cela constituant des œuvres posant à la fois deux types de questions : la première touche à la vie psychique des deux auteurs, à leurs pathologies. L'autre porte de manière plus générale sur le rapport entre fiction et réalité.

Suite à cette attention que l'on consacre pour ce domaine fantastique au XIX^{ème} siècle, nous pensons que notre étude tombe dans une perspective comparatiste. Nous proposons de comparer les œuvres fantastiques de deux auteurs qui semblent illustratifs du récit fantastique, Gérard de Nerval et Guy de Maupassant. Deux précisions s'imposent dans ce XIX^{ème} siècle : le développement considérable de la psychiatrie et les progrès de la neurologie, c'est aussi où naquit l'extraordinaire du spiritisme. C'est le temps des esprits frappeurs et de Charcot⁷, le temps des étranges expériences médiumniques et de la découverte de l'inconscient. Le temps de Freud et des recherches entreprises dans le domaine du supranormal.

C'est sur cet horizon scientifique et culturel, aux éléments tantôt contrastés, tantôt convergents que s'inscrivent les très nombreux récits fantastiques composés au cours de cette période. Nous proposons plus particulièrement une étude comparative entre Nerval et Maupassant à travers leurs œuvres en nous appuyant sur les similitudes et les divergences constatées dans leurs biographies.

Un nombre non négligeable de chercheurs dans le domaine de la littérature a traité le sujet de ce monde invisible soit dans les écritures de Guy de Maupassant,

⁷ Salpêtrier avec qui Maupassant assiste la salpêtrière

soit dans les écritures de Gérard de Nerval ou autres. Notons comme un exemple, une thèse de maîtrise sous le titre : *Folie et raison chez Guy de Maupassant*. Suivi de Propriété Privée. Par : Caroline Quesnel, Département de langue et littérature françaises, Université McGill, Montréal, Juillet 1991.

L'étude traite les récits de folie chez Maupassant et dans un autre côté, l'auteur de cette thèse aborde parallèlement les récits réalistes de Maupassant. Il a traité les deux extrêmes du même auteur tantôt plein de raison, tantôt plein de folie.

Une autre étude, Thèse de doctorat, sous le titre : *Nerval, écrivain voyageur : une nouvelle forme de voyage littéraire*. Université Paris Ouest, Langue et littérature. Par Chang Hwa PARK, 2012. Cette étude parle des voyages de Nerval. En effet, ces voyages sont bien effectués par Nerval, sont des voyages réels. A partir de ces voyages, Nerval écrit son roman *Le Voyage en Orient*. Dans cette thèse, le doctorant avait suivi les traces de Nerval pendant son voyage en abordant cette œuvre : *Voyage en Orient*, qui comprend les mœurs et les traditions des orientaux.

Une autre thèse sous le titre : *Littérature et aliénisme : poétique romanesque de l'Asile (1870-1914)*. Thèse du doctorat Littératures comparées. Université Nancy 2. Par : Julie FROUDIERE, 2010.

Cette étude aborde l'évolution historique des asiles et les aliénismes pendant l'époque de 1870-1914.

Les études des thèses que nous avons citées comme titre d'exemple, se concentrent sur la folie dans les récits. L'ensemble des chercheurs font des analyses descriptives en étudiant les phénomènes surnaturels dans la littérature fantastique.

La nouveauté que nous estimons apporter dans notre travail, est d'élargir le concept du fantastique et du rêve. En plus, nous ferons une étude comparative entre Nerval et Maupassant à travers leurs œuvres en nous appuyant sur les similitudes constatées dans leurs biographies. Nous suivons dans l'étude de biographie la méthode de Sainte-Beuve, l'analyse des écritures en liant avec la biographie d'auteur.

D'autre part, nous voudrions pointer le phénomène de l'invisible et du rêve dans ses rapports avec la vie réelle en général ainsi que dans la littérature fantastique en particulier. Nous aborderons précisément la question de la folie et du double en adoptant le choix de mettre en perspective la lecture freudienne et la théorie psychanalytique.

Notre première tâche sera de définir le monde invisible. Existe-t-il vraiment ? Est-il un monde imaginaire. Selon Maupassant : « *le monde imaginaire ne ressemble pas au monde invisible puisque celui-ci a existé*⁸. »

⁸ Maupassant. G. Pierre et Jean

- **B- Aperçu historique de la littérature fantastique en Amérique et en Europe de 19ème siècle**

1-1-Le dix-neuvième siècle et la mode du genre fantastique

Le XIXe siècle est aveuglé par le rêve d'un monde meilleur permis par les avancées spectaculaires de la science et de la technologie. Le positivisme, philosophie qui récuse la religion, la métaphysique et l'imagination pour privilégier la seule connaissance des faits réels, bat son plein et provoque l'émergence de nouvelles théories scientifiques qui cherchent à comprendre le vivant tout en le réduisant commodément à un système rationaliste et fonctionnel. Partout, en ces lendemains de la Révolution industrielle, on célèbre les victoires du Progrès par de nombreuses expositions universelles. Pourtant, une réalité sociale catastrophique sévit dans toute l'Europe : le prolétariat connaît des conditions inhumaines (les ouvriers sont maltraités et mal payés et leurs enfants, dès l'âge de douze ans, travaillent dans les mines et les usines), les conditions d'hygiène sont effroyables, les épidémies se multiplient.⁹ C'est pourquoi, dans cette société qui a tout sacrifié au scientisme, l'Homme en vient à se révolter non seulement contre le fantasme de pouvoir et de contrôle de la science, mais également contre l'idéologie même du Progrès en revendiquant le retour du rêve, du mystère, de l'imagination et même de l'incertitude. Aussi, des écrivains tels qu'Honoré de Balzac, Guy de Maupassant, Théophile Gautier, Edgar Allan Poe et E.T.A Hoffman prêteront leur voix à tous ceux qui, comme eux, sont désenchantés par cette époque contradictoire. Ensemble, ils créeront le fantastique qui, comprend que tout Folie,

⁹ Panorama de la littérature fantastique en Europe

hallucination, diable, dédoublement, vampire. Voilà ce que rencontrent tous ceux qui s'aventurent dans les sombres contrées du fantastique.¹⁰

Au XIXe siècle, nombreux sont les écrivains qui aiment cultiver les expressions de la peur et de l'inconnu pour, d'une part, répliquer aux « certitudes » rationnelles et scientifiques de leur époque et, d'autre part, pour renouer avec l'irrésistible plaisir associé à la transgression des lois de la Raison.

En fait, être immortel, invisible ou autre, c'est fou, mais inhérent à tout homme. Si le fantastique permet de réaliser nos plus folles envies, il peut également servir à diminuer nos angoisses. Par la lecture de ces récits, les amateurs du surnaturel retrouvent ce même besoin d'être confronté à leurs peurs. Cela dit, il ne faudrait surtout pas oublier que la littérature fantastique a aussi cet autre grand mérite d'aider à faire comprendre et accepter tous les exclus de la société (fous, malades, monstres, opprimés, etc.) qui, manifestement, sont autant de figures de l'Autre que de Soi. Mais, il est vrai que le fantastique part toujours de ce que l'on connaît : dans le miroir que souhaite nous faire traverser l'écrivain, il y a d'abord l'image de soi !

Il est bien noté que le XIXe siècle reste pour la littérature française un âge d'or de la poésie et du roman, avec de très nombreux chefs-d'œuvre qui laissent percevoir, au-delà des courants littéraires qui se succèdent, des créateurs aux fortes personnalités artistiques¹¹.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Panorama de la littérature française, dix siècles de la littérature française tome 2, XIX et XXe siècles, Pierre Deshusses, Léon Karlson, Paulette Thornarder.P.10

Les contes de fées, les récits fantastiques à la mode du XIXe siècle, le développement actuel de la science-fiction semblent autant d'issues largement ouvertes à la fantaisie la plus arbitraire.¹²

En effet, par le fantastique l'auteur avait tous les atouts en main. Ce dernier peut réaliser ses désirs, au moins dans la vie irréelle si la réalisation dans la vie réelle est impossible. En plus, par le fantastique, les auteurs traitent des sujets que la société du dix-neuvième siècle juge tabous. Par la technique de faire héros le Diable, l'auteur peut avouer tous les sujets sans honte puisque c'est toujours la surnaturelle qui compte.

La littérature foisonne d'exemples de ce genre ; pensons au personnage de Guy de Maupassant, dans le récit (*Le Horla*), pris dans un féroce face-à-face avec la schizophrénie. Le lecteur sensible comprendra par ces modèles que le héros fantastique n'aura bien souvent d'autre rival que sa propre vérité. Nous ne tentons pas d'affirmer cette formule mais étant donné que l'écriture de Nerval et Maupassant est un miroir de leurs propres angoisses ainsi que nous l'observerons dans les chapitres consacrés à l'étude des œuvres de Nerval et de Maupassant.

Parlons de Maupassant, nous voyons qu'il ne fait partie d'aucune école, il donne une coloration toute personnelle à l'héritage qu'il doit à Flaubert. Il cherche sans cesse une création plus large que celle associée au simple réalisme. Il représente un des meilleurs exemples de mélange du fantastique et du réalisme. D'autre part nous trouvons que les écritures de Nerval au début de sa carrière, n'étaient pas marquées par le fantastique. C'est dans les dernières années de sa vie

¹² Roger Caillois, Anthologie du fantastique, tome 1, Gallimard, 1966

qu'il commence à écrire des récits fantastiques dont Aurélia est un bon exemple, et il entame « *l'épanchement de la vie du rêve dans la vie réelle*¹³ ».

Nous remarquons que les deux écrivains ont la même attirance à l'occulte, aux forces surnaturelles. Cependant, la passion pour l'invisible ne leur interdit nullement de demeurer raisonnables, de conserver un esprit rationnel, leurs romans réalistes sont de bons témoignages.

Nous constatons que Lovecraft assure que le cerveau ne fait pas de différence entre les images collectionnées des objet réels et celles de nos rêves : « toute vie dans notre cerveau n'est qu'une collection d'image... il n'y a pas de différence entre celles qui naissent des objets réels et celles qui naissent de nos rêves intimes pas plus qu'il n'y a de raison de considérer les unes comme supérieures aux autres¹⁴ »

En refusant de distinguer onirisme et réalité, Nerval livre la deuxième clé de son univers. Un univers dans lequel le créateur(l'écrivain) comme son narrateur ne cesse de trouver dans le rêve la source de leur inspiration ou de leur comportement. Plus intéressant est le recours au rêve comme l'expression d'une très réelle identité seconde.

Nous observons que le rêve chez Nerval est intimement mêlé à la vie privée de l'auteur, à ses souffrances et à ses désirs inassouvis dans sa vie réelle. Sigmund Freud explique que le rêve complète les désirs inachevés. Cette fonction révélatrice du rêve se trouve plus terrifiante, nous voyons que le héros peut avoir ainsi connaissance de prémonition, de danger, de matérialisation des forces occulte ou secrets qui lui seraient inaccessible à l'état de veille¹⁵.

¹³ Nerval. G. Aurélia 2005

¹⁴ Lovecraft, le monde du rêve parodies et pastiches, Bouquins Robert laffont. Paris 1992.P.4

¹⁵Ibid. Lovecraft

Tandis que chez Maupassant, nous estimons que le fantastique qui recouvre la plupart de ses récits est aussi mêlé à sa vie privée.

Nous jugeons important d'aborder l'évolution d'un genre littéraire traité largement depuis sa naissance jusqu'aujourd'hui.

Il nous semble donc logique de parler de tendance générale de caractéristiques globales de chaque période ou courant, davantage que de détails sur le genre fantastique en France.

A savoir, le XIX siècle est le temps de l'alphabétisation généralisée des français. A partir de la Révolution, ce la devient l'enjeu de débats politiques, l'éducation doit être dispensée par l'Etat ou par les institutions religieuses.¹⁶

Nous pouvons noter que l'éducation dispensée aux lycées privilégie l'enseignement littéraire ; mais le XIXème siècle voit une expansion générale de la notion même de science. Le développement des sciences influe sur la pensée philosophique où les systèmes matérialistes et scientifiques se renforcent. Plus largement, il influe sur tous les mouvements intellectuels.

Nous trouvons que les besoins de ce nouveau public seront comblés par une diffusion massive (création de collections romanesques de grande série), ajoutons que la place des écrivains dans la société est néanmoins loins d'être négligeable, qu'ils soient considérés comme des faiseurs d'opinion, des leaders politiques (LAMARTINE), voire des symboles vivants comme HUGO, une collectivité de reconnaître en eux¹⁷.

¹⁶ M. M. Fragonard, Précis d'histoire de la littérature française, Didier 6e édition, paris 1981.

¹⁷ . Ibid.M. M. fragonard, Précis d'histoire de la littérature française, Didier 6e édition, paris 1981

1-2- Le fantastique

Il est inévitable de commencer par une petite introduction sur le genre fantastique, avant de parler de récit fantastique sujet de notre recherche.

Nous trouvons sous la plume de Nodier l'expression concernant le fantastique, « *Pour intéresser dans le conte fantastique, il faut d'abord se faire croire, et une condition indispensable pour se faire croire, c'est de croire. J'en avais conclu que la bonne et véritable histoire fantastique ne pouvait être placée convenablement que dans la bouche d'un fou.* »¹⁸

Ainsi que Todorov Tzveten donne au fantastique la définition suivante : « *Dans un monde qui est bien le nôtre, dans notre monde actuel, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier*¹⁹ ». Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est parti intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. Ou bien le Diable est une illusion, un être imaginaire ; ou bien il existe réellement, tout comme les autres êtres vivants avec cette réserve qu'on le rencontre rarement.²⁰

Selon Todorov, le fantastique occupe le temps de cette incertitude. Dès que nous choisissons l'une ou l'autre réponse, nous quittons le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation

¹⁸ Le fantastique en littérature, Charles NODIER

¹⁹ Introduction à la littérature fantastique, Todorov TZVETEN, 1970

²⁰ Ibid Introduction à la littérature fantastique, Todorov TZVETEN, 1970

éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel.²¹

Nous pouvons estimer que le propre du récit fantastique est de faire hésiter le lecteur, de le placer dans une situation où il ne peut que douter et où il lui est impossible de savoir avec certitude si les événements surnaturels qu'il vient de lire ont réellement eu lieu ou non.

Ce sentiment fait que certains éléments du récit favorisent l'interprétation par exemple le narrateur dit lui-même qu'il ne peut qu'avoir rêvé. Nous voyons par exemple que le narrateur de Maupassant dans le récit *la Chevelure*, se demande s'il rêvait lorsqu'il a vu le spectre d'une femme qui lui demande de la peigner.

Les exemples que nous les avons cités tombent dans le genre fantastique. Il faut être prudent de ne pas confondre le fantastique avec les autres genres qui sont proches de lui. Selon Roger Caillois, il faut distinguer entre ces trois notions : le fantastique, le merveilleux et l'imaginaire. Il fait un parallèle dans son *Anthologie* entre le fantastique et le féerique :

« Le féerique est un univers merveilleux qui s'ajoute au monde réel sans lui porter atteinte ni en détruire la cohérence [...] Le fantastique au contraire, manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel. »²²

Le monde merveilleux ou féerique et le monde réel s'interpénètrent sans heurt ni conflit. Pourtant que ces deux mondes s'obéissent à des lois différentes. Les uns sont tout-puissants, les autres désarmés, mais ils se rencontrent presque sans surprise. Un homme courageux peut combattre et vaincre un dragon crachant des flammes mais sa vaillance ne lui sert de rien devant un spectre. Même logique

²¹ Ibid.

²² Roger Caillois, *Anthologie du fantastique*, t (1) 1966.

chez les personnages de Maupassant, son narrateur dans le récit *la peur* a mentionné que « *la peur n'est pas ce qu'on rencontre quotidiennement mais autre chose effrayante devant une apparence inattendue* ».

Tandis que Jean Bellemin-Noël, dans son *Histoire littéraire de France*, définit le fantastique ainsi : « *Le fantastique vit d'ambiguïté. En lui, le réel et l'imaginaire doivent se rencontrer, voire se contaminer ; de plus, contrairement à tant d'autres fictions, il n'exige à ses mystères aucun éclaircissement, même s'il refuse toute solution rationnelle ou technique* ». ²³

Nous pouvons parler aussi, selon les mots de Nerval de « *l'épanchement du songe dans la vie réelle*. ». Il faut que le lecteur doute toujours de la réalité des événements ou des êtres mis en scène, sans pouvoir à aucun moment affirmer qu'il se soit vraiment passé quelque chose de surnaturel.

Au XXe siècle, des auteurs comme Lovecraft ou Stephen King ²⁴ chercheront ouvertement à effrayer leurs lecteurs. Mais un siècle plus tôt en France, les auteurs préfèrent inquiéter, troubler, angoisser leur public sans jamais basculer dans l'effroi, la limite est posée.

Il est clair que le récit fantastique exprime l'angoisse et le doute du personnage, au moyen de l'indécision de perceptions et de la suspension des significations trop nettes. Cela amènent le lecteur à éprouver un sentiment semblable à celui des personnages, qui peut aller de l'ambivalence devant des interprétations contradictoires jusqu'à une radicale indétermination. Presque tous les écrivains de fantastique l'interprètent à la même façon. Ainsi dit Lovecraft :

²³ Jean Bellemin-Noël, « Notes sur le fantastique » (textes de Théophile Gautier), *Littérature*, n°8, décembre 1972.

²⁴ Pierre-Georges Castex, *Le conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant*, éditions José Corti. 1951

« *L'émotion la plus ancienne et la plus forte chez l'homme est la peur, et la peur la plus ancienne et la plus forte est la peur de l'inconnu* » constate H. P. Lovecraft, un des maîtres américains de la littérature horrifique. Pour Guy de Maupassant, « *la vraie peur, c'est quelque chose comme une réminiscence des terreurs fantastiques d'autrefois* »²⁵ .

D'autre côté, Louis Vax et Roger Caillois perçoivent la peur dans la perspective plus laïque et déprécient sa valeur spirituelle. Tandis que pour Louis Vax : « *l'art fantastique doit introduire des terreurs imaginaires au sein du monde réel* ». Caillois, quant à lui, souligne l'aspect ludique du fantastique et estime que le genre s'appuie sur le jeu avec la peur²⁶.

La psychanalyse a considérablement contribué à l'essor de la littérature d'épouvante en reconnaissant en l'Homme une source principale de terreur moderne et en explorant l'inquiétante étrangeté du quotidien²⁷.

La peur exprime « le retour du refoulé », le retour de ce qui est enraciné profondément en l'homme et qu'il a besoin d'extérioriser. Ainsi certains thèmes récurrents du fantastique illustrent un certain nombre d'angoisses macabres.

Le fantastique comble donc un besoin fantasmatique de peur inscrit dans l'âme humaine.

Nous remarquons que le nom de Todorov revient sans cesse dans les écrits consacrés au fantastique, il n'est pas pour autant le premier à avoir tenté de théoriser le genre en France. Dès les années cinquante, Roger Caillois notamment, s'était attelé à la tâche en abordant une variété de domaines artistiques qui autant enrichit son approche qu'elle ne la rendue plus diffuser. Le conte fantastique se

²⁵ Guy de Maupassant, *la Peur et autre contes fantastiques*.

²⁶ Cité in Roger Caillois, *Anthologie du fantastique*, t. 1. 1966.

²⁷ Freud, *l'inquiétante étrangeté*

défini en France comme un genre autonome aux environs de 1830, sous l'influence d'Hoffmann ²⁸.

L'expression littérature fantastique se réfère à une variété de la littérature ou à un genre littéraire. Nous distinguons différence entre le fantastique et le merveilleux traditionnel : le fantastique se caractérise par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle « *il est généralement lié aux états morbides de la conscience qui, dans les phénomènes de cauchemar ou de délire, projette devant elle des images de ses angoisses ou de ses terreurs.* »²⁹

En 1830 firent leur apparition de nombreux textes qui prenaient parti pour ou contre une production littéraire que l'on nommait fantastique. C'est à cette année-là que le fantastique a trouvé sa place en France. La littérature fantastique, comme le démontrent de nombreux articles parus sur les journaux de l'époque, devenait de plus en plus un sujet de discussion et d'analyse.

Le 2 août 1828 le « *Globe* » publiun article de J. J. Ampère dédié à Hoffmann, dont l'œuvre avait selon le rédacteur, l'unique capacité de savoir concilier les peurs profondes d'homme avec son environnement de tous les jours, déplaçant de cette manière le fantastique des mondes lointains à la réalité commune et parvenant ainsi à une nouvelle hybridation³⁰.

D'ailleurs, pour Walter Scott la croyance au merveilleux a eu son origine dans la condition même de l'Homme : « *tout nous rappelle sans cesse que nous ne sommes dans un monde inconnu dont l'imperfection de nos sens ne nous permet pas d'apercevoir les formes et les habitants.* »³¹

²⁸ Pierre-Georges Castex, *Le conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant*, éditions José Corti.1951

²⁹Ibid.

³⁰Ibid.

³¹Ibid. Castex

Il est intéressant de remarquer que l'article de Nodier paru dans la « *Revue de Paris* » 1830, Représente l'une des premiers exemples d'une apologie de la production littéraire fantastique, fit son apparition la même année que la publication de la version française du texte de l'écrivain écossais Walter Scott : Du merveilleux dans le roman.

Nodier découvrait que sa véritable vocation était vers le mélancolique et la féerie. Dès lors, il affolé par cette nouveauté suit cette voie mystère, Dans *la fée aux miettes*, l'auteur s'écrit :

« *O fantaisie ! Mère des fables riantes, des génies et des fées ! Enchanteresse aux brillants mensonges, toi qui tu balance d'un pied léger sur les créneaux des vieilles tours, et qui t'égares au clair de lune avec ton cortège d'illusions dans les domaines immenses de l'inconnu ; toi qui laisse tomber en passant de délicieuses rêveries sur les veillées du village, et qui entoures d'apparition charmantes la couche virginale des jeunes filles...* »³²

Nous observons que cette fantaisie n'apparemment rien à voir avec le fantastique que l'entend de nos jours. Todorov Tzvten définit cette fantaisie de Nodier par cette formule : « *C'est plutôt d'imagination qu'on peut parler, en tant que création illimitée de mondes et de personnages.* »³³

De fait, la littérature fantastique utilise ainsi les fantômes pour incarner la terreur universelle et laisser planer le doute. En tant qu'éventuelle explication, l'hallucination, si elle n'est pas mentionnée, est très souvent suggérée par les auteurs fantastiques.

Dans ce passage, nous citons quelques définitions de fantastique. Selon Todorov Tzvten, le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne

³² Nodier, préface de la fée aux miettes.1832

³³ Todorov Tzvten, introduction à la littérature fantastique, 1970

connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel entre l'illusion et l'existence d'une autre réalité.

Le concept de fantastique se définit donc par rapport à ceux de réel et d'imaginaire.

Dans le fantastique, il y a un phénomène étrange que l'on peut expliquer de deux manières différentes : cause naturelle : « *La possibilité d'hésiter entre les deux crée l'effet fantastique* »³⁴. Ou surnaturelle : « *L'hésitation du lecteur est la première condition du fantastique* »³⁵.

Quant à Sartre, il fait appel à une autre image pour dégager l'essence du fantastique : « *l'essence du fantastique est d'offrir l'image inversée de l'union de l'âme et du corps* »³⁶ il ajoute : « *l'âme y prend la place du corps et le corps celle de l'âme* ».

Cela signifie, selon Sartre que « *l'esprit n'est jamais tout à fait esprit, puisqu'il tombe dans l'esclavage et que la matière l'imprègne et l'empâte* »³⁷.

Pour Roger Caillois, le fantastique c'est : « *la démarche essentielle du fantastique est l'apparition, ce qui ne peut pas arriver et qui se produit pourtant en un point et à un instant précis au cœur d'un univers parfaitement repéré et d'où on estimait le mystère à jamais banni. Tout semble comme aujourd'hui et comme hier, tranquille, banal, sans rien d'insolite et voici que lentement s'insinue et que soudain se déploie l'inadmissible* »³⁸.

³⁴Ibid. Todorov Tzvetan, introduction à la littérature fantastique, 1970

³⁵Ibid.

³⁶ Cité in le fantastique, textes choisis et présenté par Michel Viegnès publié sous la direction de Marc Escola

³⁷Ibid.

³⁸ Roger Caillois, Anthologie du fantastique tome I Gallimard 1966 P. 11

En observant *le Horla* de Maupassant et *Aurélia* de Nerval, cette hésitation est bien claire, le héros est un être hésitant. Il doute du fait qui a été produit devant ses propres yeux. Si qu'il était vrai ou c'était une illusion des organes.

De notre côté, nous sentons cette hésitation tout au long de la lecture de ces récits fantastiques. Tout cela nous laisse penser que tous les indices composant les œuvres choisies sont fantastiques.

1-2-2 Le fantastique et les théoriciens

Le fantastique, selon la définition communément admise de nos jours inspirés par les recherches de Pierre-Georges Castex, Roger Caillois et Tzvetan Todorov, est un genre littéraire fondé sur la fiction, racontant l'intrusion du surnaturel dans un cadre réaliste. Autrement dit l'apparition de faits inexplicables et théoriquement inexplicables dans un contexte connu du lecteur.

En cela, le fantastique est situé entre les genres du merveilleux (et son incarnation contemporaine, la fantaisie), dans lequel le surnaturel est accepté et justifié car le cadre est imaginaire et irréaliste. Et de l'étrange, dans lequel les faits apparemment surnaturels sont expliqués et acceptés comme normaux. Contrairement à ces deux genres, dans le fantastique. Le héros comme le lecteur a presque systématiquement une réaction de refus des faits surnaturels qui surviennent. Cette réaction de refus peut être mêlée de doute, de rejet et/ou de peur.

Le fantastique est très souvent lié à une atmosphère particulière, une sorte de crispation due à la rencontre de l'impossible. La peur est souvent présente, que ce soit chez le héros ou dans une volonté de l'auteur de provoquer l'angoisse chez le lecteur. Selon certains théoriciens de la littérature, le fantastique ne serait présent que dans l'hésitation proprement dite entre acceptation du surnaturel en tant que tel

et tentative d'explication rationnelle. Le fantastique ne serait alors plus qu'une transition ou un savant équilibre entre le merveilleux et l'étrange, et plus réellement un genre à part entière.

On considère souvent le fantastique comme très proche de la science-fiction, Néanmoins, une différence importante les distingue : la science-fiction situe son récit dans un contexte qui n'est pas contemporain au lecteur et dans lequel les événements qui semblent irrationnels à un lecteur actuel sont censés être rationnels dans ce cadre (en général, des faits qui seraient découverts par la science future).

Le fantastique est également apparenté au réalisme magique, genre propre à la littérature latino-américaine, basé sur l'insertion d'éléments surnaturels dans un récit réaliste. Les faits surnaturels y sont considérés comme normaux, ce qui fait du réalisme magique une branche du merveilleux et non du fantastique. Par extension, le fantastique indique également un genre cinématographique dont la signification est sensiblement la même³⁹.

1-2-3 Écriture fantastique

Etant donné que le fantastique permette de franchir certaines limites : inceste, homosexualité, amour à plusieurs, nécrophile, etc. Le fantastique a donc une importante fonction sociale.

La plupart des auteurs qui s'intéressent au fantastique sont des auteurs sensibles qui donnent une attention toute particulière au progrès d'action.

La narration est la rupture d'une situation stable. L'élément merveilleux se trouve être le matériel narratif qui remplit au mieux cette fonction précise : apporter une modification à la situation précédente et rompre le déséquilibre établi.

³⁹ Roger Caillois, anthologie de la littérature fantastique, tome 1. 1966

Le fantastique proprement dit est apparu au XVIII avec Cazotte. Alors que les nouvelles de Maupassant marquent la fin du genre au XIX^{ème} siècle.

Par l'hésitation⁴⁰ qu'elle fait vivre, la littérature fantastique met précisément en question l'existence d'une opposition entre réel et irréel. Loin d'être un éloge de l'imaginaire, la littérature fantastique pose la plus grande partie d'un texte comme appartenant au réel, ou plus exactement comme provoqué par lui.

De notre point de vue, la mise en scène du fantastique, quant à elle, repose sur des signes caractéristiques tels que :

1-2-4-L'entrée dans le récit fantastique

Le récit fantastique est le plus souvent mené à la première personne, le narrateur se présente comme ayant réellement vécu les faits qu'il raconte, il fait partie de l'histoire et établit une sorte de pacte de vérité avec son lecteur.

Ainsi, le lecteur a l'impression que les faits racontés se sont réellement déroulés et semble partager les sentiments du narrateur-personnage. Selon Todorov Tzvetn, le récit fantastique est généralement à la première personne car il permet ainsi l'identification du lecteur au personnage souffrant. Aussi, le « je », qui représente un point de vue unique et contestable, fait en sorte que le témoignage du personnage est toujours mis en doute, ce qui plonge le lecteur dans la plus grande incertitude.

Nous comprendrons par conséquent pourquoi la confession et le journal intime seront de modes d'expression privilégiés par les écrivains de ce genre, par exemple *le Horla* de Maupassant prend la forme d'un journal intime. De même, le narrateur dans *Aurélia* raconte son rêve en série comme un journal intime, et fait

⁴⁰ Todorov Tzvetan, introduction à la littérature fantastique.1970

une confession en déclarant sa recherche de la rédemption. Le récit fantastique se distingue ainsi du merveilleux qui plonge d'emblée le lecteur dans un monde présenté comme imaginaire.

Dans le merveilleux surviennent des événements étranges qui peuvent s'expliquer par les lois de la raison mais qui apparaissent en même temps singuliers et inquiétants.

Un certain nombre de récits fantastiques progresse par graduations : l'événement fantastique est préparé par différents détails qui peuvent faire une situation inquiétante. Au contraire dans d'autres récits, le fantastique peut surgir brutalement.

Le genre fantastique offre des thèmes variés :

- La peur
- L'angoisse de la mort.
- Les morts vivants.
- La folie.
- la nature qui se venge la métamorphose ou bien encore les objets doués de vie (statue, meuble, carafe).

1-2-5 La fin du récit

À la fin du récit fantastique, le narrateur se trouve dans l'incapacité de trancher entre une explication surnaturelle des faits et une explication rationnelle. Très souvent, le mystère reste intact. C'est le principe d'hésitation ou d'ambiguïté.

Tel est le cas de nos deux auteurs Nerval et Maupassant dans les œuvres choisies, l'hésitation, les événements inexplicables et le bouleversement brutal dans un contexte qui semble commencer de façon banale.

1-2-6 Le Décor/ contexte

Etant convenu que les écrivains fantastiques aiment produire leurs histoires dans des endroits insolites et peu rassurants : qu'il s'agisse de châteaux abandonnés, de caves, de cimetières ou de forêts ensorcelées. Le personnage surgit dans un lieu qui ranime ses angoisses les plus archaïques. Seul, vulnérable, exclu du monde, il ne peut compter sur personne pour venir à son secours. C'est le cas du héros de Maupassant, dans *la Peur*, *l'Apparition* ou *Qui sait ?* nous trouvons toujours un personnage seul, dans un endroit isolé. Nous pouvons alors dire que ce personnage est bien préparé à être en proie à un événement effrayant. Certains écrivains choisissent des endroits communs, tels une chambre à coucher ou un salon, pour prouver que l'étrangeté nous entoure quotidiennement.

1-2-7 Le Temps

La nuit, dit-on, tous les chats sont gris. Ce vieux dicton veut rappeler que, dans l'obscurité, tout se confond : le doute, tout comme l'effacement des limites, est un des thèmes récurrents du fantastique, c'est pourquoi la nuit tout comme les jours de brouillard sont privilégiés. Aussi, l'automne, saison triste qui annonce la mort symbolique de la verte nature, servira de miroir aux états d'âme du héros. D'ailleurs, nous pouvons supposer que l'ensemble des éléments spatio-temporels sert de mise en abyme et de métaphore des troubles du personnage.

1-2-8 La Musique /la Tonalité et le Regard

Évidemment que La tristesse, la mélancolie, la nostalgie, la mort font une tonalité triste du fantastique qui se termine par une fin inattendue du récit. Le héros croit bien souvent que tout est décidé d'avance, que les idéaux ont disparu pour le laisser sans le moindre désir de vivre dans un monde voué à l'ennui. Sans doute, si nous avons à choisir une musique pour ce genre littéraire, nous opterions certainement pour un style classique, car le personnage, foncièrement nostalgique, aime plonger dans le passé pour raconter son traumatisme. Comme dans *Qui sait ?* De Maupassant.

Ce type de récit fantastique privilégie le pan-déterminisme⁴¹, c'est-à-dire que tout doit avoir une cause ; le recours au surnaturel est habituellement un bon moyen de pouvoir tout expliquer.

Nous pouvons supposer que ce pan-déterminisme est au fondement de la foi des croyances aux religions du ciel. Pareille rupture des limites entre matière et esprit était considérée, au XIXe siècle, par les psychiatres, comme la première caractéristique de la folie.

D'autre côté, il y a un lien entre les thèmes du fantastique et les recherches psychologiques. Si la littérature fantastique admet le « pan-déterminisme », la psychanalyse reconnaît précisément ce même déterminisme sans faille : « *Dans la vie psychique, il n'y a rien d'arbitraire, d'indéterminé* », écrit Freud dans *Psychopathologie de la vie quotidienne*.

Le psychotique était défini comme incapable de distinguer le perçu et l'imaginaire. Cette abolition des frontières entre visible et invisible se rencontre aussi chez les humains ayant ingéré de la drogue. Elle a pour conséquence l'effacement des limites entre sujet et objet, le temps est souvent suspendu, comme

⁴¹Une expression de Todorov et Tzvetan dans l'introduction de la littérature fantastique.

le déclare le narrateur d'*Aurélia* : « *Le temps est mort : désormais, il n'y aura plus ni années, ni mois, ni heures* ».

Etant donné, le phénomène surnaturel ne se laisse pas observer facilement, lorsqu'il se manifeste, il laisse fatalement son spectateur pantois. Se targuant secrètement d'être élue par le hasard, la victime du fantastique ne peut trouver les mots justes pour partager avec autrui ce qu'elle a découvert.

En effet, qu'il s'agisse de ce qu'elle a vu, de ce qu'elle aurait dû voir ou même de ce que les autres auraient vu de cette victime. Celle-ci est généralement seule à connaître la menace de cette indescriptible expérience.

Le dicton « *Il faut le voir pour le croire* » trouve, ici, toute sa force et sa valeur. Le regard, qui a toujours symbolisé la conscience, est doté par le personnage fantastique d'un pouvoir obscur : de même, le regard est surtout reconnu pour permettre le contact avec l'autre, ce qui, chez ce type de héros esseulé, semble être fort problématique.

1-2-9 Les sentiments du narrateur dans le récit fantastique

- La peur

La lecture de textes fantastiques provoque souvent mais non nécessairement, un sentiment de peur ou d'angoisse. Sigmund Freud explique ce sentiment par l'inquiétante étrangeté propre à la littérature fantastique. Le terme allemand utilisé par Freud est (*unheimlich*) qui signifie « non-familier » mais aussi « non-caché ». Ainsi, le propre du fantastique serait de révéler des choses habituellement cachées, des choses que nous ne voulons pas voir : le sang, les cadavres, la nuit, les ruines.

- **Le Mal**

Les manifestations du surnaturel dans la littérature fantastique sont généralement néfastes : pas de place pour les bons anges, les bonnes fées ou les bons génies.

Le fantastique fait la part Bien au Mal et à ses incarnations. C'est aussi une littérature de la souffrance, de la folie, de l'échec.

En ce sens, elle marque une rupture profonde avec l'optimisme du siècle des Lumières. Cet aspect trouvera un écho au XXe siècle chez les surréalistes.

Ainsi le symbole du Double peut signifier l'isolement d'un individu qui n'a plus de contact avec le monde extérieur.

Par ailleurs, la sexualité intervient explicitement et non plus symboliquement dans de nombreux récits fantastiques. Un désir amoureux très violent est souvent la cause qui amène le héros à basculer dans un univers fantastique (par exemple *la Chevelure* de Maupassant ou encore *le diable amoureux* de Cazotte).

Le fantastique a souvent été utilisé par des auteurs pour contourner la censure. Les romantiques allemands ont ainsi pu glisser des critiques politiques sous les dehors de la fiction.

- **Des faits inexplicables et terrifiants**

Le récit fantastique fait intervenir des événements inexplicables qui peuvent recevoir une double interprétation : réelle (naturelle, réaliste) et surnaturel (fantastique). Le surnaturel peut apparaître sous différentes formes : créatures fantomatiques, voix, animaux.

Les deux auteurs en question nous semblent entendre des voix dans le vide, autrement dit dans leur espace imaginaire.

Le personnage dans le récit fantastique est souvent en proie à des états seconds (ivresse, endormissement) ou bien se trouve dans l'obscurité, souvent seul. Autant d'éléments susceptibles de modifier sa perception des événements et de favoriser l'ambiguïté. Il ne comprend pas totalement ce qui est en train de se passer, ce qui crée un climat angoissant. Il éprouve des sentiments troublant et confus. Ne maîtrisant plus ce qui l'entoure. La peur et plus encore la terreur s'emparent parfois de ce personnage-là.

Comme chez le personnage, la remise en question de la logique rationnelle, l'intrusion d'éléments maléfiques peuvent également susciter chez le lecteur des sentiments de malaise et d'angoisse.

1-3-Le Merveilleux

Suite de cette discription de l'état morbide du narrateur dans le récit fantastique, passons d'un autre genre tout proche du fantastique :

Contrairement au fantastique qui dérange et angoisse l'homme par la présence d'un surnaturel qui conteste la réalité, le merveilleux fait en sorte que, dans son monde : « *celui-ci n'y est pas épouvantable, il n'y est même pas étonnant, puisqu'il constitue la substance même de l'univers, sa loi, son climat. Il ne viole aucune régularité : il fait partie de l'ordre des choses, il est l'ordre ou l'absence d'ordre des choses.* »⁴².

⁴² Roger Caillois : 1966, anthologie du fantastique t 1 édition Gallimard

Qu'il s'agisse d'animaux qui parlent, d'objets qui s'animent ou de princes charmants qui se transforment en grenouilles, le merveilleux se nourrit de toutes ces figures de l'imaginaire qui incarnent des forces symboliques telles que le Bien et le Mal. Les contes de fées, qui constituent l'expression privilégiée de ce genre littéraire, rappellent qu'il faut accepter que les apparences soient trompeuses et que la vie est remplie d'épreuves imprévues et injustes : la « merveille », la racine étymologique du mot « merveilleux », ne signifie-t-elle pas avant tout admiration et effroi ? Par la lecture de récits tels que *Le Petit Chaperon rouge*, *Le Mille et une nuits*, *Gilgamesh* ou *L'Odyssée*, les enfants apprennent la vie en s'identifiant aux héros qui, souvent sont récompensés de leur courage par une conclusion heureuse annoncée par la formule consacrée : « *ils se marièrent et eurent beaucoup d'enfants* ».

1-4-Evolutions et contradictions des sensibilités

Dans cette partie, il nous semble important de citer quelques indices qui poussent à cette contradiction dans le 19^{ème} siècle.

Dans ce siècle où domine la bourgeoisie, une contradiction entre les écrivains et ce monde s'établit. Une contradiction violemment ressentie par ceux qui refusent de se conformer à l'idéologie bourgeoise établie.

Ce mal de vivre que l'on appelle mal du siècle, trouve sa pleine expansion chez les Romantiques tels que (Musset, Nerval P.ex.) Ces auteurs se prolongent dans de rêves décevants et ils se trouvent dans un état de désespoir.⁴³

Ainsi le XIX^{ème} siècle est marqué par des contradictions qui s'affrontent parfois dans la conscience d'un même individu. On a le sentiment de vivre une

⁴³ M. M. Fragonard, Précis d'histoire de la littérature française, Didier 6^e édition, Paris 1981

époque de bouleversement sociaux riche d'espoir en progrès collectif technique, économique, politique. Cependant, les déceptions et l'ennui devant la platitude de la réalité quotidienne poussent les artistes et une partie du public à se tourner vers le passé historique ou individuel (thème de l'enfance), l'idéal, la religion, ou les tréfonds du psychisme (goût pour le rêve, obsessions morbides). A savoir, cette quête de valeurs où l'individualité peut trouver son épanouissement et ces inquiétudes sont perceptibles tout au long de cette époque. Elle se font encore sentir au XXème siècle.

Nous pouvons noter qu'une manifestation de l'inquiétude d'une génération est née à cette époque-là : *sentiment, inquiétude, étude du moi*. De même, nous pouvons remarquer un retour aux valeurs nationales et religieuses qui est manifesté par la redécouverte des littératures nationales anciennes, surtout celtiques. Par celles-ci s'amorce un retour aux valeurs historiques nationales et aux mythologies. Dû à cette littérature aussi, un retour à l'épopée et un engouement pour toutes les sources nordiques.

Outre, le renouveau catholique, accentué par les débuts de la restauration qui se veut un retour à l'ancien Régime, se développent de nombreuses formes de religiosité marquées de tradition, d'occultisme. Un vague de passion antirationnel qui peut satisfaire un appétit de mystère et de mysticisme (succès de Swedenborg, de Saint-Martin etc...)

Nous remarquons que l'expression du mal de vivre est claire ; le malaise de sensibilité obscurcit toutes les valeurs⁴⁴.

Nous osons nommer le XIXème siècle, le siècle du mal de vivre mais aussi d'un espoir fou dans la science et le progrès de l'humanité. Ce siècle est une

⁴⁴ Ibid.

époque d'incertitude, de crises et de bouleversements dont la littérature enregistre, amplifie critique ou prolonge les mouvements accélérés.

Il est important de mentionner que l'on effectue une étude sociologique qui montre que les écrivains de cette période sont enfants de militaires, de marins, de commerçants. Cela représente un ancrage social dans la moyenne bourgeoisie, dans la petite noblesse. A noter que le métier d'écrivain ne donne guère d'assurance matérielle ni même la certitude de gloire.

1-4-1- Les influences étrangères

La France est influencée par les autres pays Européens qui la précèdent par l'écriture de ce genre littéraire. Nous citons dans cet épisode quelques pays pionniers dans ce genre fantastique.

1-4-2- L'influence de l'Allemagne romantique, La naissance du véritable fantastique : E.T.A. Hoffmann

C'est en Allemagne au début du XIXe que naît la littérature fantastique proprement dite, avec Adelbert von Chamisso (Peter Schlemihl) puis Achim von Arnim et E.T.A. Hoffmann (*Fantaisies à la manière de Callot, Contes nocturnes*).

Le fantastique de Hoffmann se caractérise par l'exaltation, le chaos, et la frénésie. Le roman *Les Élixirs du Diable*, qui revendique la filiation du Moine de Lewis, accumule de façon souvent incohérente des épisodes de natures très différentes : histoire d'amour, méditations esthétiques ou politiques, aventures picaresques, épopée familiale, extases mystiques, etc. Le thème de la folie et de la solitude est central dans l'œuvre de Hoffmann comme dans celle de Chamisso⁴⁵.

Hoffmann a eu une influence universelle et pratiquement continue sur le genre. Ses contes forment un véritable répertoire du fantastique, décliné par la suite par d'autres auteurs et dans d'autres arts (opéra, ballet, cinéma).

Le goût pour l'Allemagne naît en France à la parution en 1810 d'un livre qui deviendra vite célèbre : (*De l'Allemagne* de Mme de Staël.) Deux ans après la

⁴⁵ <https://fr.wikipedia.org/wiki/Fantastique>.

parution du *Faust*, Nerval publia une traduction des poésies allemandes. Il s'enthousiasme pour cette poésie nourrie des « vestiges de la mythologie d'Odin et des vieux bardes saxons », qui a su trouver son inspiration dans une tradition nationale, dans les légendes et contes populaires. Il découvre les vertus d'une « imagination fantasque et vagabonde », un univers onirique, peuplé de figures féeriques ou maléiques (*Lorelei*, *Roi des Aulnes*), hanté par les superstitions, les malices et les pouvoirs surnaturels⁴⁶.

1-4-3- L'influence anglaise

La découverte des gothiques anglais donne lieu en France à une profusion d'œuvres dites « frénétiques » (On parle aussi de « roman noir »). Encore très marquées par le merveilleux, ces œuvres introduisent dans le roman français le goût pour l'horreur et le macabre.

William Beckford était anglais, pourtant c'est en français qu'il a choisi d'écrire *Vathek* (1786), l'un des principaux romans de tendance frénétique. Il situe l'action en Orient, et donne au roman l'aspect d'un conte oriental qui rappelle *Mille et Une Nuits*. L'histoire est celle de la descente aux enfers d'un calife ayant cherché à obtenir des pouvoirs surnaturels en concluant un pacte avec le Diable.

Après ces deux œuvres imposantes, le roman frénétique,⁴⁷ atteint son apogée avec les « petits romantiques ». Pétrus Borel, dans *Champavert, contes immoraux* (1833) et surtout dans *Madame de Putiphar* (1839), est encore plus provoquant que les anglo-saxons, en particulier dans sa complaisance pour l'horrible.

⁴⁶ Ibid. <https://fr.wikipedia.org/wiki/Fantastique>.

⁴⁷ « Le Romantisme frénétique (ou frénétisme) est un courant littéraire français de la première moitié du XIXe siècle, inspiré en partie par le roman gothique anglais (Horace Walpole, Ann Radcliffe, Lewis, Maturin) et par le mouvement Sturm und Drang allemand (Les Souffrances du jeune Werther de Goethe en particulier, qui fit du suicide un sujet littéraire à la mode), dans le rejet de l'esprit des Lumières et de la rigueur classique du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle. » (https://fr.wikipedia.org/wiki/Romantisme_fr%C3%A9n%C3%A9tique)

La cruauté des récits de Champavert annonce Auguste de Villiers de L'Isle-Adam. De plus, Borel a écrit un véritable récit fantastique, *Gottfried Wolfgang* (1843).

Parmi les œuvres marquantes du gothique français, il faut aussi évoquer des romans qui, ayant été écrits dans le but de parodier les récits de Lewis et Radcliffe, sont devenus d'authentiques romans noirs. Dans ce registre, le critique littéraire Jules Janin a notamment écrit *L'âne mort et la femme guillotinée* (1829). De même, *Les mémoires du Diable* de Frédéric Soulié utilise tous les ressorts du roman gothique, et ne cache pas sa dette envers *le Marquis de Sade*.

Nous observons que l'Angleterre Victorienne n'a suscité que peu d'auteurs fantastiques à proprement parler, les subtiles ambiguïtés propres au genre ne trouvant guère d'écho dans la tradition littéraire anglaise. Ainsi les nouvelles de Thomas de Quincey, s'inscrivent plus nettement dans la tradition du roman gothique que dans celle du fantastique.

L'Irlandais Sheridan Le Fanu est l'auteur de *Carmilla* (1871), un roman gothique dont l'originalité réside dans le personnage de la femme vampire homosexuelle. Il a inspiré le célèbre *Dracula* de son compatriote Bram Stoker (1897), chef-d'œuvre incontesté des histoires de vampires.

Oscar Wilde écrit également l'un des plus célèbres romans fantastiques anglo-saxons, *Le Portrait de Dorian Gray* (1891), dans lequel le personnage principal voit son portrait vieillir et prendre chaque marque de ses vices, tandis que lui possède la jeunesse éternelle et se livre à tous les excès. Wilde développe dans ce texte sa réflexion sur l'esthétisme et met en scène le conflit entre les déchéances physique et morale. La sensualité et l'homosexualité parcourent également l'ouvrage en filigrane. Dépassant largement le cadre du fantastique, ce roman a

exercé une forte influence sur la littérature française, en particulier sur les écrivains décadents⁴⁸? De même, Oscar Wilde a écrit une parodie d'histoire de fantômes telle que *Le Fantôme de Canterville* (1887⁴⁹).

D'autres écrivains de grande renommée ont signé quelques textes fantastiques, que ce soit Robert Louis Stevenson (*Markheim, Olalla*) ou bien Rudyard Kipling.

L'écrivain anglo-américain Henry James a régulièrement abordé le Fantastique au cours de sa carrière littéraire, et plus précisément des histoires de fantômes⁵⁰.

Le plus abouti de ses textes est *Le Tour d'écrou* (1898), une référence dans l'art de l'hésitation entre explication rationnelle et irrationnelle. Le style allusif de James amène le lecteur à douter de chacun des protagonistes tour à tour. De sorte que la vérité ultime sur cette histoire n'est pas révélée à la fin du récit. Le choix est laissé au lecteur. Ce livre est aussi remarquable pour le caractère fantomatique de ses personnages.⁵¹

Cette période vit aussi la naissance de nouveaux genres de littérature populaire : le roman policier avec Wilkie Collins, la science-fiction avec H. G. Wells et Mary Shelley. Bien plus tard, c'est encore en Angleterre que naîtra le genre Fantasy, avec Bilbo le Hobbit de J. R. R. Tolkien (1937)⁵².

⁴⁸Le décadentisme est un courant littéraire qui s'est développé en France pendant le dernier quart du XIX^e siècle. On trouve aussi l'expression « fin-de-siècle » pour désigner le mouvement décadent. L'idée de décadence est liée au déclin de la société, dont l'apogée est la défaite française face à la Prusse en 1871 (<https://fr.wikipedia.org/wiki/Décadentisme>)

⁴⁹ Jean-Baptiste Baronian

⁵⁰ Cf. Jacques Finné, présentation de Henry James dans l'anthologie *L'Amérique fantastique*, éditions Marabout, 1973.

⁵¹ Edmond Jaloux, préface au *Tour d'écrou*, collection Marabout Fantastique n°412

⁵²[Http://wikipedia.org/wiki/fantastique#note-7](http://wikipedia.org/wiki/fantastique#note-7)

1-4-4- Le fantastique américain

(Edgar Poe)

À sa naissance au début du XIXe siècle, la littérature américaine est fortement marquée par le roman gothique anglais et le fantastique. Nathaniel Hawthorne, puis Washington Irving et surtout Edgar Allan Poe imposent la nouvelle et le conte comme formes d'expression privilégiées. Poe joue un rôle particulier en élaborant une théorie esthétique personnelle. Enfin, il fait aussi partie des pionniers de la science-fiction et du roman policier.

Nous voyons que Washington Irving, l'un des premiers grands écrivains américains, a écrit de nombreux contes qui se rapprochent plus de la légende que du récit surnaturel à proprement parler. Il se caractérise par son réalisme, ainsi que par le ton ironique qu'il emploie. Son recueil le plus connu est *le Sketch Book* (1819), qui contient le conte *Rip Van Winckle*, l'une des deux premières œuvres fantastiques américaines vraiment originales, avec *Peter Rugh, le disparu de William Austin* (1824)⁵³.

Nathaniel Hawthorne a rédigé quelques textes faisant appel au surnaturel. Ces textes sont marqués par l'oppression dans une Amérique puritaine, et ont pour thème récurrent la malédiction, en référence aux légendes de sorcellerie.⁵⁴

Quoique le fantastique occupe peu de place dans son œuvre abondante, Francis Marion Crawford est l'auteur d'un recueil de grande qualité dans le genre, *Wandering Ghosts* (1891). Nous estimons que tout en s'inspirant de cette tradition, H. P. Lovecraft lui donne un tour particulier, plus proche de l'horreur. Lovecraft inspirera de nombreux auteurs au XXe siècle, notamment Stephen King.

⁵³Ibid. Edmond Jaloux, préface au *Tour d'écrou*, collection Marabout Fantastique n°412.

⁵⁴ Cité in : Jacques Finné, *L'Amérique fantastique*.

1-4-5-Les précurseurs d'un nouvel espace poétique européen

Nous observons que Chateaubriand et Mme de Staël ont contribué, dès le début du siècle à un élargissement de l'horizon esthétique et culturel de la France. En faisant partager au public français leur enthousiasme pour les littératures anglaise et allemande, ils donnent naissance à un courant de sympathie entre les différentes cultures européennes et ils rendent hommage aux véritables fondateurs du Romantisme.⁵⁵

Il est noté que l'entreprise des frères Grimm qui rassemblent les vieux contes germaniques (les « *Märchen* ») rejoint les préoccupations de Macpherson et illustre l'attrait du merveilleux pour les romantiques allemands.

À l'échelle individuelle, c'est dans la conquête par l'écriture des rêves qu'ils tentent de restaurer l'harmonie entre l'Homme et la nature. la rêverie est donc selon l'écrivains est un moyen d'accéder au monde invisible, d'échapper à l'angoisse du temps⁵⁶.

Suite à l'échec de la révolution de 1848, vient le temps des illusions perdues : l'heure n'est plus à l'action politique mais plutôt aux tentations de la forme et de l'absolu, à un retrait à l'intérieur de l'art dont seule la souveraineté est reconnue. Le héros n'a plus l'ambition de rendre compte de l'état de la société mais c'est une sorte de médecin qui en donne un aperçu clinique et qui en découvre les plaies : l'ignorance, l'aliénation, la corruption. Le mal de vivre, toujours présent, prend des formes nouvelles et s'invente d'autres remèdes : contestation du rationalisme, quête tragique d'un idéal inaccessible.

N'oublions pas que le courant surnaturaliste s'épanouit dans la première moitié de XIXème siècle. Ses représentants sont Nodier, Aloysius Bertrand et

⁵⁵ Itinéraires littéraires xix siècle 1er tome, Hatier. Sous la direction de Georges Décote et Joël Dubosclard

⁵⁶ Ibid.

Nerval, en qui les Symbolistes reconnaîtront des précurseurs. Les recherches de ces pionniers, portent en effet sur l'imaginaire et les rêves. Ceux-ci, ouvrent la voie à l'exploration du monde complexe qui échappe à l'être conscient. C'est la raison pour laquelle nous désignons ce mouvement qui ne constitue pas une école officielle par les termes de Surnaturalisme ou de Symbolisme romantique.⁵⁷

Chose remarquable que l'insatisfaction correspond au mal de vivre et s'explique par l'incertitude du contexte politique. L'homme de cette époque cherche des compensations dans un ailleurs de rêve. Biblique, Médiéval, ou Exotique. *Espagne ou Italie*, d'Aloysius Bertrand, *le voyage en Orient*, de Nerval, ou *Samarra* de Nodier, témoignent de cette passion pour un monde différent.

Comme les Romantiques, les Surnaturalistes font de la sensibilité l'instrument privilégié de la connaissance du monde. Pour eux, l'appréhension de l'environnement se fait par les perceptions avec une prédominance pour l'ouïe et la vue. « *Ainsi j'ai vu, ainsi je raconte [...] Ainsi j'ai entendu, ainsi je raconte*⁵⁸ » dit Bertrand dans « Un rêve ». Si ces deux mouvements se rejoignent dans des thèmes communs, nous imaginons que la démarche surnaturaliste est différente. Nodier, Nerval et Bertrand, tentent de pénétrer dans le monde incertain des forces irrationnelles de l'âme.

Les surnaturalistes s'efforcent de dépasser l'émotion pour explorer les domaines mystérieux où elle a pris naissance. Ils pénètrent la vie intérieure dans ses relations complexes avec les forces secrètes du monde. Dans cette exploration, le rêve joue un rôle essentiel.

Le genre narratif est aussi, tout au long du Siècle, largement représenté par la Nouvelle qui exploite aussi bien l'approche réaliste que la veine fantastique. Les

⁵⁷Itinéraires littéraires, xix siècle 1er tome, Hatier. Sous la direction de Georges Décote et Joël Dubosclard

⁵⁸Cité in Itinéraires littéraires, xix siècle 1er tome, Hatier. Sous la direction de Georges Décote et Joël Dubosclard

grands romanciers ont laissé des traces importantes. Le conte est aussi un mode d'expression, surtout le conte fantastique dont la mode est lancée en France dès 1829 par la traduction des textes de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann publié en France en 1829 par Honoré de Balzac.

Honoré de Balzac s'en inspire, entre autres, pour : *Maître Cornélius, l'Élixir de longue vie*.

L'influence d'Hoffmann se fait sentir également sur Théophile dans : *les Contes fantastiques*.

Prosper Mérimée par : *La Vénus d'Ille* et *Colomba*.

Guy de Maupassant poursuivra dans la même veine, mais avec un autre style dans : *Les Contes de la bécasse* et *Le Horla*.

Barbey d'Aurevilly dans : *Les Diaboliques*.

Villiers de l'Isle-Adam dans : *Contes cruels*.⁵⁹

1-5- Naissance et essor du fantastique en France

Le précurseur de la littérature fantastique est le français Jacques Cazotte dont le court roman, *Le Diable amoureux* (1772), est considéré comme le premier récit fantastique de langue française. Il relate l'histoire d'un jeune homme, Alvare, qui tente de convoquer le Diable. Celui-ci lui apparaît sous les traits de la charmante Biondetta. Teinté d'influences ésotériques, ce roman aura une influence directe sur Charles Nodier et ses successeurs français.

⁵⁹ Gisèle Sapiro, *La Responsabilité de l'écrivain. (Littérature, droit et morale en France, XIXe-XXIe siècle, Seuil, 2011*

Dès les années 1830 les contes d'Hoffmann sont traduits en français par Loève-Veimars et rencontrent un succès spectaculaire. Après *Le Diable amoureux* de Jacques Cazotte, Nodier est l'un des premiers écrivains français à écrire des contes fantastiques⁶⁰.

Pourtant, Nodier ne voit dans ce genre qu'une manière nouvelle d'écrire des récits merveilleux, le fantastique lui est prétexte au rêve et à la fantaisie. Il écrit d'ailleurs une étude sur le fantastique, qui montre que pour Nodier la frontière entre merveilleux et fantastique est assez floue. Peuplés de fantômes, de vampires et de morts-vivants, ses textes possèdent cependant ce qui caractérise le fantastique : l'ambiguïté, l'incertitude, l'inquiétude. Ses contes les plus connus sont *La Fée aux miettes* (1832), *Smarra ou les démons de la nuit* (1821) et *Trilby ou le lutin d'argail* (1822). Puis plusieurs des plus grands de la littérature française s'essayent au genre.

Nous pouvons citer en premier lieu, Honoré de Balzac, auteur d'une dizaine de contes et de trois romans fantastiques, a été lui aussi influencé par Hoffmann. Outre *L'Élixir de longue vie* (1830) et *Melmoth réconcilié* (1835), sa principale œuvre fantastique est le roman *La Peau de chagrin* (1831), dont le personnage principal a conclu un pacte avec le Diable : il achète une peau de chagrin qui a le pouvoir d'exaucer tous ses souhaits mais qui, symbolisant sa vie, se réduit à chaque fois qu'il y a recours. Malgré la composante fantastique, ce roman est inscrit dans le réalisme : Balzac utilise la description pour peindre les lieux de Paris ; il fait intervenir la psychologie et la situation sociale de ses personnages. Toutefois dans l'ensemble, l'œuvre fantastique de Balzac n'est pas conçue comme une finalité, tout du moins, Balzac ne cherche pas à effrayer ou à surprendre le lecteur, et ne fait pas intervenir de quelconques vampires ou loups-garous. Il s'agit plutôt d'une œuvre de

⁶⁰Itinéraires littéraires, XIXème siècle, 1er tome, Hatier. Sous la direction de Georges Décote et Joël

réflexion, inscrite dans le cadre de la Comédie humaine. À travers la puissance allégorique des personnages et des situations, Balzac écrit avant tout des contes philosophiques.

Grand admirateur de Hoffmann, Théophile Gautier est un auteur incontournable de la littérature fantastique. Habités par la fantaisie et le désir d'évasion, ses contes sont parmi les plus aboutis sur le plan de la technique du récit. Gautier brille à tenir le lecteur dans le doute tout au long de ses histoires avec le surprendre au moment de la chute. Il est l'auteur de quelques chefs-d'œuvre que l'on retrouve régulièrement dans les anthologies dédiées au fantastique, telle *La cafetière* (1831) et *La Morte amoureuse* (1836).

Prosper Mérimée en revanche n'a écrit qu'un nombre très restreint d'œuvres fantastiques, mais celles-ci sont d'une grande qualité. *La Vénus d'Ille* (1837), en particulier, est l'une des plus célèbres nouvelles du genre. Mérimée a également traduit *La Dame de pique* de Pouchkine, et qu'il a publié une étude sur Nicolas Gogol, considéré comme le maître du fantastique russe.

Après avoir écrit des textes fantastiques sous l'influence du romantisme allemand de Goethe et d'Hoffmann, Gérard de Nerval a produit un ouvrage majeur, *Aurélia* (1855), dans un style plus poétique et personnel. Nous traiterons cet ouvrage inédit *Aurélia* dans les chapitres qui suivent. Nous pouvons signaler qu'il a également rédigé un autre texte dans un style similaire, *La Pandora* (1854).

Laissons parler de Guy de Maupassant qui est à l'évidence l'un des plus grands auteurs de littérature fantastique. Son œuvre est marquée par le réalisme, genre dans lequel il a bâti sa renommée. Les thèmes récurrents du fantastique sont la peur, l'angoisse et surtout la folie, dans laquelle Maupassant va d'ailleurs sombrer peu avant sa mort, thèmes que l'on retrouve dans son chef-d'œuvre, *Le*

Horla (1887). Sous forme de journal intime, le narrateur relate ses angoisses dues à la présence d'un être invisible. L'hésitation repose sur la folie possible du narrateur. Nous traitons certaines œuvres de Maupassant dans cette présente étude.

Ainsi, dans les représentations fantastiques que nous venons d'évoquer, se pose ouvertement la question cruciale de la folie éventuelle du personnage, confronté à une expérience située au-delà de toute preuve.

Le XIX^{ème} siècle est désigné comme un siècle où les aliénistes résument leurs expériences de spécialistes de la folie. Citons Jacques Moreau de Tours, l'un des aliénistes les plus représentatifs de son temps, qui évoque en ces termes les maladies mentales :

« Elles ont un caractère merveilleux qui au premier aspect excite l'étonnement et déroutent l'observation »⁶¹

Cette étrangeté fascinante des aliénistes vis-à-vis de la folie, est à l'origine de la curiosité que cette folie inspire. Et de la séduction qu'elle exerce depuis que les spécialistes ont commencé à la considérer comme un objet d'investigations scientifiques.

Or précisément, à l'époque où naît une science qui entreprend de considérer la folie dans une perspective exclusivement psychopathologique, a eu lieu l'avènement de la littérature fantastique. Ce genre de littérature lui-même est fondé sur une appréhension radicalement nouvelle de l'ensemble des phénomènes irrationnels⁶².

Nous observons que cette parenté ou, tout au moins, cette similitude entre le développement respectif de la psychopathologie et la littérature fantastique ont été

⁶¹ De l'identité de l'état de rêve et de la folie. Cité in la folie dans la littérature fantastique, Gwenhaël PONNAU.

⁶² Ibid.

soulignés avec fermeté dans plusieurs ouvrages d'une grande importance : nous parlons ici de P-G. Castex dans sa thèse sur *le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant* qui montre comment, historiquement, le fantastique est « *lié généralement aux états morbides de la conscience* »⁶³.

À partir d'analyses stimulantes et circonstanciées de ces œuvres critiques, cette thèse, entreprend d'étudier les relations entre la folie et la littérature fantastique. Nous pouvons noter que, J. Decottignies et J. Pierrot ont traité plusieurs aspects liés à l'ensemble de ces problèmes dans leurs thèses respectives. Tous deux ont montré avec précision les relations qui se font jour entre les investigations de la médecine, en particulier romantique, et l'élaboration d'une poétique nouvelle. Ces deux ouvrages traitent essentiellement la littérature française, même s'il leur arrive d'analyser des faits appartenant aux lettres et aux sciences de l'Allemagne et de l'Angleterre⁶⁴.

1-5-1-les aliénistes et la folie dans la seconde moitié de XIXe siècle

La notion de la folie est abordée largement dans la seconde moitié de XIXe siècle. Une question se pose ; qu'appelle-t-on folie dans les années 1850 ? à cette question les médecins et les hommes de science s'efforcent de répondre avec une précision et une rigueur nouvelles. Ils voient que ce problème ne saurait être tenu pour secondaire : il reflète les différents modes d'approche de la vie psychique dont les manifestations insolites donnent lieu à des théories parfois contradictoire et à des échanges presque toujours passionnés. Ces théories révèlent que la notion même de folie ne se laisse pas enfermer dans une définition

⁶³ Pierre-Gorge. Castex, *le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Corti, 1er édition 1951.

⁶⁴ La folie dans la littérature fantastique, Gwenhaël PONNAU 1997.

exhaustive, elles sont aussi le signe de la richesse et de la vitalité de la science psychiatrie⁶⁵.

L'ère des pionniers de médecine d'aliénation est passée. Citons Pinel en France, Reil en Allemagne, Tuke en Angleterre. Elle a donné une impulsion décisive aux premières recherches scientifiques consacrées aux aberrations mentales.

« D'une certaine manière, la folie est pour chacun de nous une tentation et un danger permanents, et si elle nous effraye tant chez autrui, c'est sans doute qu'elle réactive notre propre refoulé. Aussi préférons-nous exclure plutôt que d'être exclu. (...) À propos de l'exclusion, du rejet social, il conviendra de se demander si toute collectivité n'a pas besoin de fous, de déviants, de délinquants pour y inscrire sa négativité. Les victimes sacrificielles, les rôles maudits ne sont-ils pas nécessaires pour qu'une ligne de partage puisse être tracée entre la raison et la déraison, entre le permis et le défendu, entre le convenable et l'indécent, entre ce qui rassure et ce qui menace ?⁶⁶ »

Il apparaît donc clairement que dans les années 1850 la folie désormais appréhendée et étudiée avec les méthodes de la science, ne s'est cependant pas complètement dépouillé de cet appareil magique qui la caractérisait avant qu'elle ne devînt objet de recherches systématiques. A une approche psychiatrique qui se veut avant tout intellectuelle et qui s'efforce de demeurer à l'intérieur des limites rigoureuses propres aux sciences exactes, continue de s'allier dans une certaine mesure, une attitude irrationnelle⁶⁷.

⁶⁵ Ibid. La folie dans la littérature fantastique, Gwenhaël PONNAU 1997.

⁶⁶ Roland Jaccard (Texte Alain Cherbonnier/Question Santé, éditeur responsable Patrick Trefois – 72 rue du Viaduc – 1050 Bruxelles D/2014/3543/1)

⁶⁷ Cité in La folie dans la littérature fantastique, Gwenhaël PONNAU 1997. P. 17

Ce curieux mélange de science et de croyance se dévoile dans les innombrables comptes rendus nosologiques de cas aberrants, qui traités sont parfois involontairement parfois les reflets de l'étrangeté psychique.

Ces médecins à la fois modernes et anciennes, positives et légendaires seront également amenées à prendre place à l'intérieur de l'univers fantastique qui sera constitué par certains écrivains.

1-5 -2-La relation entre le fantastique et les maladies mentales

Il est à noter que c'est au XIXe siècle qu'apparaissent la psychiatrie et la psychanalyse, deux disciplines ayant pour objet l'étude et le traitement de la maladie mentale⁶⁸. Avant la naissance des cliniques psychologiques, on aimait se représenter l'homme comme un être cohérent, rationnel et maître de sa personne ; par la suite, on identifie le fou comme un être fuyant et habité par des forces inconnues. Le fantastique, véritable miroir de son époque, traduira bien les angoisses associées à cette nouvelle image de l'être humain. Il soulèvera, entre autres, la question qui nous concerne tous comme le cite l'auteur de thèse sur les aliénés : « *La normalité existe-t-elle réellement ?* »⁶⁹

Le phénomène de démence a été examiné par Alphonse Esquirol, écrivain du XIXème siècle et auteur d'articles sur les « Maisons de fous » dans la Revue de Paris, où il donne une analyse profonde des causes de la folie. Causes qu'il cherche dans l'héritage génétique, dans le chagrin d'amour ou dans la sensibilité profonde aux arts. Esquirol constate que la folie, depuis la Révolution française, a un caractère plus individuel : à mesure que chacun retire de la foule, ses croyances,

⁶⁸ Laure Murat, *la maison du docteur Blanche*, édition Jean-Claude Lattès, 2001

⁶⁹ Cité in *Littérature et aliénisme : poétique romanesque de l'Asile : 1 870-1914*). Thèse du doctorat Littératures comparées. Par Julie FROUDIERE.2010

ses opinions, sa manière de voir, et se crée une existence morale à part, l'aliénation porte moins sur la société et plus sur l'homme⁷⁰.

Cette explication s'accorde bien avec l'esprit du romantisme centré sur l'individu et son intérieur.

Il paraît évident, si nous considérons la définition d'Esquirol, que Nerval avait un chagrin d'amour, d'abord maternelle : la perte de la mère puis le chagrin renouvelé par la perte de la bien-aimée. En revanche, Maupassant, il avait cet héritage d'angoisse et de la folie de la part de sa mère⁷¹.

Considérons le témoignage d'Alphonse Esquiros dans son enquête sur la maison de santé à Paris, qui évoque Nerval à mots couverts :

« On nous a montré à Montmartre dans l'établissement du Dr Blanche, des traces de dessins au charbon imprimées sur un mur ; ces figures à demi effacées, dont l'une représentait la reine de Saba, et l'autre un roi quelconque, sortaient de la main d'un jeune écrivain distingué, aujourd'hui rendu de la raison ; la maladie avait développé chez lui un nouveau talent qui n'existait pas dans l'état de santé ou qui du moins jouait à peine un rôle insignifiant »⁷²

Dans la réalité sociale, au XVIIIème siècle, les fous dans des asiles sont encore traités comme des bêtes sauvages, enchaînés, douchés à l'eau glacée. Le XIXème siècle voit des maisons de santé s'ouvrir pour les malades, C'est le docteur Pinel qui, pendant la Révolution Française, nommé médecin chef de Bicêtre en 1793,⁷³ décide malgré l'hostilité des gardiens, d'abolir les chaînes. Grâce à lui, celui que l'on qualifiait d'« insensé » devient un sujet et un citoyen

⁷⁰ Ibid. Laure Murat, la maison du docteur Blanche, édition Jean-Claude Lattès, 2001

⁷¹ Voir la biographie de Maupassant au deuxième chapitre

⁷² Laure Murat, la maison du docteur Blanche, édition Jean-Claude Lattès, 2001. P 78

⁷³ Ibid.

mental, et l'on se souviendra au moins de la Maison du docteur Blanche, fondée en 1821 à Montmartre, qui verra Nerval y séjourner à deux reprises.

Il produira suite à ses séjours et à ses visions, le texte extraordinaire qu'est *Aurélia* avant de se suicider.

Guy de Maupassant est mort dans le même asile. Gounod, (l'écrivain de *Roméo et Juliette*), Vincent Van Gogh ont aussi fait de courts séjours dans cette Maison de Santé⁷⁴.

Le Dr Blanche aurait pu constituer au cours de sa carrière, une collection aussi riche de rapports sur le geste criminel que sur les liens entre l'art et la folie. Ce Dr a soigné dans son asile des musiciens à la renommée plus confidentielle comme Louis Auguste Coedès qui dans son délire ambitieux, devient fils de Dieu ou bien Dieu lui-même. Le docteur Blanche reçut aussi dans sa Maison de Santé, Madame Musard, une riche américaine. Ou bien encore Madame de Stendhal.

Nous pouvons ajouter au rang des fous, « *Hoffmann, le premier écrivain fantastique. Ce dernier comme nous l'avons vu, prend sa place dans le catalogue des fous de génie établi par Moreau de Tours qui a cité que Walter Scott présentait Hoffmann comme un fou atteint de dipsomanie et dont les créations fantastiques étaient le reflet des hallucinations produites par l'action de l'alcool* »⁷⁵.

Des amateurs d'art venus le consulter, le Dr Blanche n'a livré aucune réflexion sur le génie et la folie à l'instar de ses collègues⁷⁶.

Les romantiques, Nodier en particulier, ont souvent comparé le fou au rêveur ou au poète. Ce dernier est visité, lui-même par l'inspiration. La découverte de ses plus belles inventions effectuées par le biais du sommeil. Le fou serait un rêveur

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ La folie dans la littérature fantastique GWENHAËL PONNAU, PUF.1997. P.35

⁷⁶ Laure Murat, la maison du docteur Blanche, édition Jean-Claude Lattès, 2001.

qui ne réussirait pas à émerger de son rêve. Nodier pointe « *le prolongement infini des perceptions du sommeil qui fait le monomane* »⁷⁷.

À noter, qu'une critique littéraire rejoint ainsi la littérature psychiatrique du XIX^{ème} siècle dans ses observations cliniques sur les cas d'aberration mentale décrits par les auteurs. Dans *Aurélia*, Nerval se présente comme « *enchanté* » par des ordres venus d'ailleurs. Visions qui sont de même sorte que celles que narre le Docteur Schreiber dans ses *Mémoires d'un Névropathe*.⁷⁸

Cette ambiguïté du personnage du « fou » à cette époque romantique, permet de nombreuses variations que Nodier se hâte exploiter dans ses textes, qu'il qualifie à la fois de « fantastiques » et de « féériques » comme dans *La fée aux miettes*.

D'autre côté Etymologiquement, le mot aliéné signifie « qui appartient à un autre. » Pour le XIX^e siècle le fou, c'est donc l'autre à l'intérieur de soi. Cette définition n'aura mieux convenu à Gérard de Nerval, érudit à la délicatesse légendaire que de très graves troubles psychiques, accompagnés de fureur, enfermeront à plusieurs reprises dans une camisole de force.

L'histoire de l'origine de la psychiatrie, née d'un récit fantaisiste et d'images officielles, repose donc sur un mythe, une construction mentale. En 1876, le peintre Tony Robert-Fleury proposait une variante de ce grand moment, il se trouve au milieu des folles en convulsion de la salpêtrière- l'hystérie est à la mode⁷⁹.

⁷⁷ Ibid.

⁷⁸ Roger Bozzetto : *Écrire comme un fou, mémoires d'un névropathe*, in *Littérature et interdits*, Interférences, PU de Rennes, 1998, pp. 257-268.

⁷⁹ Laure Murat 2001

Longtemps expulsé des villes au même titre que le lépreux, exclu de la société, le fou est le paria dont l'horizon se borne aux barreaux d'une cellule ou aux murs d'une loge. Commence alors une série d'enquêtes sur sa situation, tandis qu'on aborde de nouvelles théories sur les thérapeutiques à adopter, à *l'image du fou* traité de Joseph Daquin dont le titre permet de mesurer l'enjeu :

« *Philosophie de la folie, où l'on prouve que cette maladie doit plutôt être traitée par les secours moraux que par les secours physiques, et que ceux qui en sont atteints éprouvent d'une manière non équivoque l'influence de la lune* »⁸⁰.

Suite de cette affirmation et à ce bouleversement du statut de la folie, Philippe Pinel va jouer un rôle déterminant en institutionnalisant le traitement moral des aliénés jetant les bases de l'asile moderne.

Nous remarquons qu'une lourde ambiguïté pèse sur la naissance de l'asile. Dans sa magistrale Histoire de la folie à l'âge classique, Michel Foucault montre que le travail philanthropique de Pinel correspond en réalité à une nouvelle étape décisive du grand renfermement mis en place dès le XVIIe. C'est-à-dire qu'aux yeux de Philosophe, la révolution n'apporte qu'une rédemption illusoire puisque la folie libérée de ses chaînes, tombe sous le coup d'un emprisonnement plus grave encore sa réduction au silence⁸¹.

Nous constatons que beaucoup d'Hommes de la littérature ont été internés dans la maison du Dr Blanche comme Nervalet Maupassant.

Nous voyons suite de ce panorama, qu'il y avait un liant très étroit entre l'homme de lettre et la folie.

⁸⁰Ibid. P.20

⁸¹Ibid.

1-6- Conclusion du chapitre

En somme, le fantastique est le symptôme d'une époque troublée par le progrès fulgurant de connaissances qui imposent une redéfinition de l'homme et de la société. Comme le XIXe siècle, les XXe et XXIe siècles sont aux prises avec une science qui se veut omnipotente dans un monde qui a perdu manifestement ses assises : religion, famille, figures d'autorité, identité, valeurs. Par le flou et l'incertitude qui les traversent, ces époques ont provoqué de grands bouleversements idéologiques et existentiels. En effet, depuis la modernité, le monde occidental ne cesse de se transformer à une vitesse folle : aussi, pour avoir le sentiment de vivre, l'homme d'aujourd'hui recherche à sa manière la transgression des limites et l'expérience de sensations fortes telles que la peur. Jeux symboliques avec la mort, les sports extrêmes et les conduites à risque (abus de drogues, flirt avec le danger, etc.) témoignent du désir de vivre dans une perpétuelle quête de soi. Comme le disait si bien le philosophe Georges Bataille, « *c'est l'état de transgression qui commande le désir, l'exigence d'un monde plus profond, plus riche et prodigieux, l'exigence en un mot d'un monde sacré.* » Il se pourrait que le fantastique aurait été, à sa manière, cette exigence d'un monde sacré.

Chapitre 2

- **A/ Quelques traits sur la littérature comparée et ses écoles.**
- **B/ Biographie des deux auteurs : Gérard de Nerval (1808-1855), Guy de Maupassant (1850- 1893) et leurs œuvres choisies**

Il est clair que cette étude tombe dans le champ des études comparatives, la chose qui nous oblige d'aborder quelques traits de la littérature comparée et les écoles intéressées aux études comparatives.

Nous tenterons de même, dans ce chapitre de donner au lecteur quelques indices relatifs aux biographies des deux auteurs Gérard de Nerval et Guy de Maupassant. Il nous semble qu'il existe des traits communs entre les deux auteurs depuis leur enfance jusqu'à leur fin de vie.

Nous suivrons leurs itinéraires et leurs parcours terrestres en les accompagnant jusqu'au jour de leurs funérailles. Nous trouvons important de mettre l'accent sur ce qui les pousse à donner jour à des œuvres inédites.

À savoir, la littérature comparée s'est caractérisée au début du XIX^e siècle, par le fait qu'on compare des œuvres littéraires écrites dans des langues différentes.

En fait, la littérature comparée est à entendre comme la science comparative de la littérature, une branche des sciences humaines et sociales qui se propose d'étudier les productions humaines signalées comme œuvres littéraires, sans que soit définie au préalable quelque frontière, notamment linguistique, que ce soit. Il ne s'agit pas tant de « *comparer des littératures* » que de questionner la littérature (au sens de collection d'œuvres) en plaçant chaque œuvre, ou chaque texte, dans des séries élaborées par les chercheurs, qui interrogent la singularité relative des œuvres. Les comparatistes construisent ainsi des espaces où ils se heurtent volontairement à des œuvres venues de pratiques et de cultures « *autres*⁸² ».

Nous pensons que la littérature comparée, comme discipline, enseigne l'analyse comparative des œuvres littéraires appartenant à des aires linguistiques et

⁸² Littérature comparée — Wikipédia.mht

culturelles différentes. Appliquée plus spécifiquement aux littératures en langues européennes, la démarche comparative révèle la capacité des cultures européennes de produire des variations complexes à partir d'héritages communs et de les intégrer dans des cohérences nouvelles. Sont abordées plus particulièrement les problématiques de l'orientation générique, du dialogue intertextuel, des récritures des mythes antiques et des contes, de la traduction et de l'historiographie littéraire comparative.

Dans cette thèse, nous traitons deux œuvres qui sont apparues dans une même culture et une même langue mais qui sont bien liées l'une à l'autre par des points communs, soit en termes de sens soit en termes d'aspects généraux.

Dans notre recherche, nous ne tenterons pas de comparer tous les points et les thèmes qui sont abordés par les deux auteurs, Gérard de Nerval et Guy de Maupassant, sujets de notre étude, mais plutôt d'opérer un commentaire détaillé qui traite les thèmes abordés dans les deux œuvres.

Etudier la production littéraire peut se faire de diverses manières : certains prennent comme point de départ le texte lui-même, d'autre s'intéressent à l'auteur et son milieu. Un nouveau point de vue est apparu dans l'étude du lien entre plusieurs textes, plusieurs auteurs ou littératures, c'est la littérature comparée, sujet de notre étude. Cette thèse fait la présentation de la littérature comparée, de son histoire, de ses buts, et ses écoles, puis discute la problématique de sa désignation

« *La littérature comparée* » dans laquelle beaucoup de chercheurs voient un lapsus.

Pour la littérature comparée, J.J. Rousseau lui donne un rôle central dans la connaissance :

« *La réflexion naît des idées comparées, et c'est la pluralité des idées qui porte à les comparer. Celui qui ne voit qu'un seul objet n'a point de comparaison à faire. Celui qui n'en voit qu'un petit nombre, et toujours les mêmes dès son enfance, ne les compare point encore, parce que l'habitude de les voir lui ôte l'attention nécessaire pour les examiner : mais à mesure qu'un objet nouveau nous frappe nous voulons le connaître ; dans ceux qui nous sont connus nous lui cherchons des rapports. C'est ainsi que nous apprenons à considérer ce qui est sous nos yeux, et que ce qui nous est étranger nous porte à l'examen de ce qui nous touche*⁸³ »

En tant que méthode, la comparaison n'est pas nouvelle, elle était déjà utilisée pour expliquer ou pour distinguer certains états. Dès l'Antiquité, on distingue deux sortes de comparaisons :

La comparaison simple (*comparatio*), qui n'est pas une image, mais qui met en rapport deux éléments appartenant au même système référentiel ("Jean est aussi grand que Paul")

La comparaison par analogie (*similitudo*), qu'elle est une image, et qui fait appel à un univers référentiel différent de celui de l'élément comparé (*La terre est bleue comme une orange*⁸⁴)

Dans ces deux cas, la ressemblance syntaxique est totale, puisque la comparaison comporte trois éléments : le comparé, le comparant et l'outil de comparaison : comme, aussi... que, tel, plus...que, moins... que, semblable à, etc.⁸⁵

En regard de qui précède, la littérature comparée comporte deux éléments sur trois : le comparé et le comparant mais ce qui manque l'outil de comparaison

⁸³ J.-J. ROUSSEAU, Essai sur l'origine des langues, C. Kintzler, éd. Flammarion, GF, 1993, p84.

⁸⁴ Eluard, L'Amour, la poésie, "Premièrement

⁸⁵ Lexique des Termes Littéraires. Sous la direction de Michel Jarrety, Librairie Générale Française. 2001. p. 91

car dans l'étude comparative le vrai outil est l'investigation d'une relation ou d'un rapport qui existe entre le comparé et le comparant que ce soit une certaine influence de l'un sur l'autre, selon l'école française ou une méthodologie de la théorie selon l'école nord-américaine, ou bien encore une approche historique de la théorie et de la critique selon l'école de l'Europe de Est.⁸⁶

Nous pouvons dire que la comparaison, « *n'est qu'un des moyens de ce que nous appelons, (...), littérature comparée.*⁸⁷ », comme le dit Etiemble.

2-1 -Le rôle de la littérature comparée et son but

Dans son fameux livre : *Comparaison n'est pas raison*, Etiemble a résumé tout ce que l'on peut dire sur l'objectif de la littérature comparée dans une formule titre : « *La littérature comparée, c'est l'humanisme*⁸⁸ »

On pourrait garder, également de la littérature comparée ce que Sartre a dit de l'existentialisme : qu'elle est un « *nouvel humanisme*⁸⁹ ».

Ce qui explique le choix de certains écrivains d'une autre langue que leur langue maternelle pour s'exprimer. Même si nous sommes tout à fait en accord avec Etiemble qui affirme que « *l'homme est partout le même.* », mais chacun garde sa particularité, son tempérament, sa différence.

Nous supposons que l'objectif d'une étude comparée peut aussi être l'identification des similitudes et des divergences dans les domaines de l'art et de

⁸⁶<http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=f1ARTf0001820>

⁸⁷ Cité par Etiemble, *Comparaison n'est pas raison*, La crise de la littérature comparée. Les essais six. Nrf. Gallimard. Paris. 1963.P.73

⁸⁸ Etiemble. *Comparaison n'est pas raison.* p.20.

⁸⁹ P. Brunel, Cl. Pichois, A.-M. Rousseau. *Qu'est-ce que La Littérature comparée ?* Armand Colin. Paris. 1983. P.12.

la connaissance, d'identifier les facteurs responsables de ces similitudes ainsi que de ces différences.

2- 1-2-Les écoles de la littérature comparée

La France est le berceau de la littérature comparée, car elle a été la première à apprécier la valeur de l'héritage commun entre elle et les autres pays européens, ce qui crée la base du comparatisme.⁹⁰

À partir des années soixante, des idées américaines qui se caractérisent par l'ouverture vers l'autre, commencent à submerger la littérature comparée. René Wellek et H. Remak ont proposé des théories qui réclament l'étude des relations entre la littérature et les autres domaines de la connaissance comme l'art (peinture, sculpture, architecture et musique), la philosophie, l'histoire ainsi que les sciences humaines telles que la politique, la gestion, la sociologie, etc. On compare la littérature avec d'autres champs de l'expression humaine.

Dans son premier manuel sur la littérature comparée, Marius-François Guyard annota, en 1951, que la littérature comparée était en fait l'histoire des relations littéraires internationales *«la littérature comparée n'est pas une comparaison. Celle-ci n'est qu'une des méthodes d'une science mal nommée qu'on définirait plus exactement : l'histoire des relations littéraires internationales⁹¹»*.

Marius-François Guyard, utilise le mot "science" en parlant de la littérature comparée. Ce terme est utilisé, également par Robert Escarpit qui définissait la

⁹⁰<http://ibrawa.coconia.net>

⁹¹ Marius-François Guyard. La littérature comparée. Que sais-je ? P.5

littérature comparée comme « *la science de la différence*⁹² ». Ou encore « *la science de l'autre* » comme le définit Daniel-Henri Pageaux⁹³.

Nous remarquons que si certains considèrent la littérature comparée comme une science, d'autres la voient comme une branche de la connaissance et du savoir⁹⁴.

Il faut rappeler qu'il n'y a pas de différence sans ressemblance. Puisque Etiemble trouve que « *L'homme est partout le même* », l'étude comparée reste toujours, dans l'étude de textes nationaux ou internationaux, à la recherche de certaines différences ou bien de certaines ressemblances.

Pour A. Peyronie « *La Littérature comparée est l'étude du fait littéraire par sa mise en question à travers une frontière linguistique ou culturelle.*⁹⁵ » Cette étude qui cherche les différences et les ressemblances dans la littérature nationale et à l'étranger devient selon Etiemble « *la littérature générale* ». Goethe, Par sa part a été le premier à utiliser l'expression de « *la littérature internationale* ». Il rêvait toujours de réunir toutes les littératures du monde dans une seule « *littérature internationale* ».

« *Toute littérature, disait Goethe, éprouve périodiquement le besoin de se tourner vers l'étranger*⁹⁶ ».

Après avoir présenté quelques traits de la littérature comparée, il semble important de parler des deux auteurs Nerval et Maupassant avant d'aborder leurs œuvres *Aurélia* et *Horla*.

⁹² ETIEMBLE. Essais de littérature générale. 3e Editions. Nfr. Gallimard. Paris. 1975. P.21

⁹³ Cité in <http://www.revuerectoverso.com/spip.php?article47>.

⁹⁴ René Wellek. Op.cit.

⁹⁵ Marius-François Guyard. La littérature comparée. P. 10.

⁹⁶ Ibid. Marius-François Guyard. La littérature comparée. P. 10.

2-2-Les clefs de la personnalité de Nerval et de Maupassant se trouveraient dans l'enfance

La naissance de Nerval datée du 22 mai 1808 précède de 42 ans celle de Maupassant qui est né le 5 août 1850. Ce demi-siècle qui sépare les deux, ne fait pas grande différence entre la pensée des deux figures que nous tentons d'aborder via leurs écritures fantastiques.

Gérard de Nerval, de son vrai nom Gérard Labrunie, ne connut jamais sa mère, morte en Allemagne deux ans après sa naissance en 1810. « *Je n'ai jamais vu ma mère, ses portraits ont été perdus ou volés* » (Gérard de Nerval, promenade et souvenirs, IV.) cette perte maternelle fait de Nerval, une personne qui cherche inlassablement la figure de sa mère dans toute femme qu'il rencontre. Il passe ses premières années dans le Valois à Mortefontaine auprès de son oncle Antoine Boucher. Parcourant les forêts et en écoutant les récits légendaires de sa province, il prend l'habitude de la rêverie. Les paysages du Valois servent de cadre réaliste, folklorique et idéalisé à la plupart de ses récits de fiction.

Maupassant, pour sa part, était le fils de Laure Le Poittevin, une Normande dont Armand Lanoux, s'appuyant sur les témoignages de ceux qui la connurent, nous dit que c'était « *une névropathe de charme* » qui aurait d'ailleurs tenté de suicider avec sa longue chevelure. Ses fils allaient hériter une forte tendance à la dépression. Cela vu une raison pour laquelle Maupassant se comporterait comme sa mère.

Entre Nerval et son père, il n'y eut jamais qu'une profonde incompréhension ; le fils accumule les reproches : de n'avoir pas, comme son père, suivi la voie de la médecine, d'avoir choisi la littérature. De s'être ruiné dans des publications dispendieuses... De son côté, malgré la froideur de son père, Nerval lui voue une

piété filiale dont témoignent ses lettres mais son désir d'affection restera sans retour et son désir pathétique de se faire reconnaître demeurera vain. La perte d'affection pour Maupassant c'est aussi le père, qui a laissé seule une mère veillant sur ses deux enfants.

Nerval voue un véritable culte à la mémoire de sa mère qu'il n'a pas connue. A Paris, où il fait ses études au collège Charlemagne, il se lie d'amitié avec Théophile Gautier. Il se montre un élève studieux. Ses premiers textes littéraires sont des élégies inspirées par l'épopée napoléonienne (*Napoléon et la France guerrière, élégies nationales, 1827*). En 1828, imprégné de culture germanique révèle à ses contemporains les maîtres qu'il aime et qu'il imite comme Goethe dont il traduit *Faust*. A la même époque, il se fait journaliste, se lie avec les principaux écrivains romantiques du Cénacle (Hugo, Nodier, Petrus Borel, etc.) Il se mêle à la bohème littéraire de l'époque qui donne bals, soupers, fêtes costumées, Petits châteaux de Bohème. Il prend une part active, aux côtés de son ami Gautier, à la fameuse bataille d'Hernani.

Quant à Maupassant, en 1854, sa famille s'installa au château de Grainville-Imeuville près du Havre. En avril 1856 naquit un second fils, Hervé. Celui-là était volage et que Laure (mère de Maupassant) n'acceptait pas qu'on lui manque. Les parents de Maupassant commencèrent à se déchirer dans des scènes violentes. Cette mésentente donna très tôt à Guy une vision pessimiste de la vie. Les parents de Maupassant se séparèrent à l'amiable en 1857. Laure se retire avec ses enfants à Étretat, à la villa des Verguies, tandis que son mari alla s'établir à Paris où il dut prendre un emploi dans une banque. Elle reporta toute l'énergie de son amour sur

son fils aîné Maupassantvis-à-visduquel était possessive et ambitieuse et sur qui elle eut un très fort ascendant⁹⁷.

Il semblerait que l'enfance des deux auteurs, donne son effet sur tous les deux, Nerval cherche l'abri sous la douceur maternelle, Maupassant, lui, trouve tout ce qu'il veut de la part de sa mère, femme cultivée qui se consacra seule, jusqu'à ce qu'il ait treize ans, à son éducation libérale et littéraire : elle fit lire Shakespeare à son fis Maupassant, lui donna le virus de l'écriture, avec l'ambition de faire Maupassant le disciple de Gustave Flaubert.⁹⁸Maupassant fit avec sa mère de longues promenades. Elle lui permit de courir les champs et les grèves d'une contrée dont l'âpre poésie le frappa pour toujours, de jouer librement dans la campagne, de se lier avec des enfants de paysans et de pêcheurs. Cette enfance libre et heureuse dans cette Normandie qui était plus spécialement le pays de Caux marqua profondément dans les écritures de Maupassant et lui fournit le décor d'un grand nombre de ses textes.

2-2-2- le goût pour l'écriture

En nous focalisant sur le parcours de Maupassant, nous voyons qu'en 1859-1860, il fit à Paris une année scolaire primaire au lycée impérial de Napoléon (l'actuel lycée Henri-IV). Puis il revint à Étretat, s'adonnant aux plaisirs de l'eau dans laquelle il allait toujours chercher l'oubli de ses angoisses. Un prêtre, l'abbé Aubourg, lui donna des rudiments d'instruction. En 1863, sa mère l'inscrivit en classe de 6e à l'Institution ecclésiastique d'Yvetot, école dirigée par des jésuites. D'âme très peu religieuse, rationaliste et libertin, il étouffait dans cette triste atmosphère ; il déclara à un de ses amis : « *Si loin que je me souviens, je ne me*

⁹⁷ www.comptoir litteraire.com, André Durand présente Guy de MAUPASSANT

⁹⁸ Quid de Guy de Maupassant, contes et nouvelles 1875-1884. édition Robert Laffont, S.A. Paris, 1988

*rappelle pas avoir jamais été docile sur ce chapitre. Tout petit, les rites de la religion, la forme des cérémonies me blessaient. Je n'en voyais que le ridicule*⁹⁹ ».

Revoir Nerval, nous constatons que la lecture du second *Faust*, qu'il traduit en 1840, le persuade que comme *Faust* il a chéri sous une apparence humaine, l'incarnation fragile d'un éternel féminin. Son exaltation aboutit en 1841 à une crise très grave. Il est soigné pour troubles mentaux pendant 6 mois dans une maison de santé : la clinique du docteur Blanche. Momentanément guéri, il apprend la mort de Jenny Colon, en 1842, une actrice avec qui Nerval avait eu une passion malheureuse, puis le souvenir de la morte s'estompe mais elle lui apparaît désormais.

Il nous semble que Maupassant initie ses ambitions d'écrivain en commençant à écrire des vers romantiques médiocres ainsi que de petites pièces irrévérencieuses. Il lut passionnément Laclos, Prévost, Richardson, mais dédaigna Dumas dont la lecture lui inspirait « *un invincible ennui* ».

Grand amateur de canotage, durant les vacances de 1864, il porta secours à l'éminent et étrange poète anglais A.C. Swinburne qui était en train de se noyer. Pour le remercier, le poète l'invita dans la demeure énigmatique et macabre de son ami, Powell, une chaumière de Dolmancé. Guy remarqua, pendue au mur, une main d'écorché qui l'impressionna, le fascinant et l'horrifiant à la fois. Powell offrit la main à Maupassant. Cette main d'un criminel qui avait été supplicié allait lui inspirer trois de ses nouvelles « *L'Anglais d'Étretat* », « *La main d'écorché* » puis « *La main* ».

De son côté, Nerval a été influencé par ses voyages effectués dans les pays d'Orient : (Égypte, Liban, Rhodes, Syrie, Turquie) qu'il a visité en 1843. Il poursuit

⁹⁹ Ibid. Quid de Guy de Maupassant, contes et nouvelles 1875-1884. édition Robert Laffont, S.A. Paris, 1988

des chimères ainsi que des aspirations religieuses. Ce mélange de sentiments se mêlent au rêve sentimental. Il étudie *les mythologies, la Vénus grecque, l'Isis égyptienne*. Suite de cela, une nouvelle crise survient en 1851 et il doit être interné à plusieurs reprises. Il publie : *L'artiste, La Bohème galante, Lorely* et *Les nuits d'octobre* (1852). A partir de 1853 les périodes d'équilibre alternent avec les périodes de délire. Après sa dernière hospitalisation (mai à octobre 54), il traîne une existence misérable.

Concernant Maupassant, en octobre 1868, entra à la rhétorique au lycée de Rouen. Il a pour correspondant le poète Louis Bouilhet, ami de Gustave Flaubert. Le poète le conduisit auprès de lui, à Croisset, à proximité de Rouen, résidence ordinaire de l'écrivain. Il lui fit de fréquentes visites. Chaque dimanche, Flaubert lui apprit à regarder les choses et fit son apprentissage d'écrivain. Flaubert incite Maupassant à délaisser la poésie pour la prose. En fait Flaubert tente de lui enseigner la lente patience du métier, la sobriété, la froideur sensible, la méfiance à l'égard des émotions. En plus, ce dernier lui inculquait les exigences de l'esthétique réaliste, le souci du petit détail vrai et précis et de la phrase bien chevillée. La recherche de « *la vérité choisie et expressive* », il empêchait Maupassant de s'emballer, l'encourageant à aller dans sa propre voie : celle de la nouvelle, enfin, corrigeant ses essais, lui faisant « des remarques de pion », l'incitant à supprimer ses lourdeurs, à se méfier des abus d'une rhétorique trop scolaire. Le grand écrivain Flaubert retenait Maupassant pendant dix ans de ne rien publier. Maupassant rappela son maître dans l'un de ses romans : « *Je fis des vers, je fis des contes, je fis des nouvelles, je fis même un drame détestable. Il n'en est rien resté. Le maître lisait tout, puis le dimanche suivant, en déjeunant, développait ses critiques.*¹⁰⁰ »

¹⁰⁰ Encyclopédie Larousse en ligne-Guy de Maupassant.

Le Maître, Flaubert allait se lier à lui d'une affection quasi filiale et devenir son factotum. Laure de Maupassant, mère de Guy, remercia Flaubert : « *Je sais combien tu te montres excellent pour mon fils. Aussi comme on t'aime, comme on croit en toi, comme le disciple appartient au maître !* » Puis Laure imposa à Flaubert même des devoirs à son fils « *Puisque tu appelles Guy ton fils adoptif, je m'imagine à présent que [cette parole de tendresse] t'impose des devoirs aussi paternels* »¹⁰¹.

2-2-3- Chemin vers le fantastique

Après avoir connu quelques traits sur l'enfance des deux auteurs, Nerval et Maupassant, nous considérons importante d'aborder le fantastique dans leur écriture.

Nous pensons utile de commencer par cette diction d'André Breton en ce qui concerne les deux notions folie et non-folie : « *L'absence bien connue de frontière entre la non-folie et la folie ne me dispose pas à accorder une valeur différente aux perceptions et aux idées qui sont le fait de l'une ou de l'autre.* » André Breton, Nadja, Paris, Gallimard, 1991.

Familier du romantisme allemand, Nerval est le seul romantique français à avoir accordé une place aussi grande au rêve et à l'irrationnel. Celui-là se palançait entre sa vie tourmentée et son œuvre écrite suite d'un rêve. Il existe une fusion qui donne à l'ensemble une intensité bouleversante, Nerval ouvre la voie à l'analyse psychanalytique et au surréalisme du XX^{ème} siècle.

Chez Gérard de Nerval le rêve est intimement mêlé avec tous les instants de la vie, c'est pourquoi il était indispensable de connaître sa biographie pour pouvoir

¹⁰¹ Ibid.

décomposer son œuvre et découvrir ses aspects chimériques, c'est -à-dire le chemin du rêve.

Quant à Maupassant, le délire habite son âme dès l'an 1870, à la déclaration de guerre. Il s'engagea comme garde mobile, et fut versé à l'intendance divisionnaire de Rouen. L'avance prussienne fut foudroyante et ses lettres à sa mère furent de véritables bulletins de défaites. Cependant, toujours et jusqu'au bout, même s'il assista à l'invasion de la Normandie, il espéra une victoire finale. Pendant la débâcle, il manqua être fait prisonnier. Quelques mois après l'armistice et la Commune, il fut libéré, la tête remplie de souvenirs qui allaient former la trame de quelques-unes de ses meilleures nouvelles qui témoignent de sa répulsion mêlée d'horreur devant l'absurdité et les atrocités de la guerre. En toute sa vie durant, il allait chercher à concilier son pacifisme et sa soif de revanche contre les prussiens¹⁰².

C'est sans doute la raison pour laquelle un timbre sombre recouvre ses écritures, suite à cette expérience sanglante.

2-2-4- La femme dans la vie de deux écrivains

Nerval est très sensible dans sa relation aux femmes. Tous ses textes font en effet le récit de la quête d'une figure féminine perdue, femme, déesse, fée ou sainte, qui finit par s'incarner dans l'Isis mystique des cultes ésotériques. Le recueil *les Chimères* regroupe des sonnets « *El Desdichado* », « *Myrtho* », « *Delfica* », « *Artémis* », « *le Christ aux oliviers* ») enchâssant, dans une métrique presque classique, des images et des symboles hermétiques. A ce titre, ce recueil est exemplaire de la recherche mystique du poète, recherche marquée par un

¹⁰²<http://WWW.larousse.fr/encyclopedie/personnages/Guy-deMaupassant/1>.

syncrétisme religieux qui combine christianisme et paganisme dans une mystique personnelle. Nous remarquons l'échec de ses tentatives avec les femmes symboles de Vierge, Mère et amante. Il cherche sans cesse image idéale de la femme auprès de laquelle trouver la tendresse perdue.¹⁰³L'écriture de son chef-d'œuvre, *Aurélia* qui lui sert de thérapie, et en fait l'histoire de sa vie intérieure depuis sa rupture avec l'actrice Jenny Colon de laquelle Nerval était follement épris.

Nous voyons le deuxième auteur, ayant bonne allure, Maupassant se promenait le nez au vent. Il préférerait trouver le plaisir auprès de femmes faciles avec lesquelles il n'avait que de courtes liaisons. Seul l'amour physique lui paraissant respectable. Il était sensuel, il confirme de lui-même : « *Je suis sensuel, j'ai l'imagination froide et réaliste, j'ai ce que je vois après y avoir goûté, parce qu'alors je suis sûr que c'est bon. Je n'ai point l'âme sentimentale, je suis un garçon simple qui vit comme un ours* ¹⁰⁴ ».

Il demeura célibataire car il rejette toute chance sentimentale :

« *Mes idées et mes convictions n'ont pas changé. Je considère l'accouplement légal comme une bêtise, la fantaisie nous pousse sans cesse à toutes les femmes plus que jamais, je me sens incapable d'aimer une femme parce que j'aimerai toujours trop toutes les autres* ¹⁰⁵ »

L'œuvre de Maupassant est pleine d'un appétit de vivre, d'un élan pour sentir la nature a pour goûter l'amour physique, qui donne une vigueur poétique et sensuelle aux choses et aux êtres. Maupassant saisit le monde avec une force de primitif, c'est-à-dire naturel. C'est ainsi qu'il parle de lui-même : « *Je suis une*

¹⁰³ Dix siècles de la littérature française, tome 2 XIXe et XXe siècles. Bordas, Paris 1991

¹⁰⁴ Quid de Guy de Maupassant, contes et nouvelles 1875-1884. édition Robert Laffont, S.A. Paris, 1988 lettre à Gisèle d'Estoc, janvier 1881.

¹⁰⁵ Ibid.

espèce d'instrument à sensations [...] J'aime la chair des femmes, du même amour que j'aime l'herbe, les rivières, la mer¹⁰⁶ »

2-3- Étrange, angoisse et folie chez Nerval et Maupassant

Influencé par les contes fantastiques de Hoffmann et de Poe, Maupassant est hanté par le démon de la peur (*le Horla*). Ayant suivi les cours de Jean Martin Charcot à la salpêtrerie, il étudie si bien les diverses aberrations de l'esprit, qu'on dira de lui qu'il brosse dans ses contes un tableau complet de nosographie psychiatrique.

La psychiatrie intéresse Maupassant, qui au départ considère le sujet délicat tel un nouveau divertissement qui lui permet de créer des situations aussi diverses que possible. Les leçons de l'éminent professeur Charcot à la Salpêtrière, mettent un terme à l'amusement. L'auteur change catégoriquement d'opinion et prend conscience de la gravité des pathologies nerveuses.

Les personnages de Maupassant dans ses contes partagent le goût de la solitude et de la nuit et apparaissent comme des sages désenchantés et sereins, que l'angoisse va lentement ravager. Les angoisses de Maupassant sont cependant bien réelles : « Il Souffre de migraines nerveuses de la Syphilis ».

L'évolution du fantastique de Maupassant s'achève avec le personnage d'un fou dans *le Horla*. Il fait preuve d'un véritable esprit scientifique il décrit les étapes qui conduisent à la folie du narrateur : « *sentiment d'étrange, nervosité, fatigue, hallucinations, pulsion suicidaire et enfin mort ou internement.* »

¹⁰⁶ Maupassant, à Gisèle d'Estoc, janvier 1881.

Abusant de l'éther pour combattre ses maux de tête, l'écrivain alterne périodes de grande fatigue et dépressions. A partir de 1891, il cesse d'écrire, en proie à des hallucinations visuelles qui le conduisent à la folie.

Palons de Nerval, le narrateur d'*Aurélia*, que nous estimons qu'il représente son narrateur, rêveur isolé du reste de l'humanité et très sensible. Cet isolement nous semble être la raison qui l'amène vers la recherche de l'inconnu. Nous remarquons que Nerval soulevé en cherchant vers l'idéal inaccessible. Cet idéal lui laisse une apparition endurable. D'ailleurs le charme le remplit et le fait brusquement replonger dans le passé.

Nerval dans cet étrange récit nous fait évoluer dans un monde de ses hallucinations. Cet univers est régi par d'autres canons que les notre. Les êtres, le temps, y subissent de singulières déformations comme dans des visions de fièvre qu'on appelle des hallucinations.

D'après Albert Béguin, Nerval représente ce que nous appelons communément : le hasard, la chance : « *Il reprend pour étayer son argumentation une phrase d'Erckmann-Chatrian : Le hasard, qu'est-ce, après tout, sinon l'effet d'une cause qui nous échappe ?*¹⁰⁷ ».

Pour Nerval, dans *Aurélia*, rien n'est l'effet du hasard, l'heure à laquelle on est né, le nom de la chambre, tout est chargé de sens. On trouve généralement aussi un effacement des limites entre l'existence d'ici-bas et la demeure prévue d'au-delà. A Nerval d'ajouter : « *Mais, selon ma pensée, les événements terrestres étaient liés à ceux du monde invisible*¹⁰⁸ ».

¹⁰⁷ Albert Béguin, *l'âme romantique et le rêve*.

¹⁰⁸ Nerval. *G. Aurélia* 1855

2-4- Technique d'écriture chez les deux auteurs

Maupassant avait un art du conteur et ses contes illustrent ses préoccupations esthétiques simplicité, équilibre, concision. Maupassant fixe d'abord un décor en quelques touches rapides. Il campe ensuite ses personnages par quelques traits, quelques mots, puis il entame le récit : « *D'abord banal, le fait divers devient bientôt par quelques indices imprévus un drame.* »¹⁰⁹.

Nous observons que la technique de Maupassant est éblouissante et d'une habileté étonnante.

- Le récit encadré

Maupassant utilise le genre d'écriture « *encadré* » dans la plupart de ses récits, c'est-à-dire : un récit dans un autre récit. Nous voyons très clairement que le narrateur de Maupassant emprunte un autre narrateur parmi les auditeurs, afin de raconter une histoire étrange. Dans le récit de (*la peur*) le premier narrateur parle des choses qui font peur et évoque l'intention de ses auditeurs à raconter chacun son histoire étrange.

Un premier narrateur intervient dans un cadre spatio-temporel donné, puis il laisse la parole à un deuxième narrateur qui assume le récit principal, situé dans un autre lieu et à une autre époque. On parle de récit « *encadrant* » pour le premier et de récit « *encadré* »¹¹⁰ pour le second. Nous avons donc deux narrateurs, deux lieux et deux moments différents.

¹⁰⁹Dix siècles de littérature française.T.2. Bordat Paris 1991.P.116

¹¹⁰ <https://fr.wikipedia.org/wiki/Récit-cadre>.

En ce qui concerne l'organisation du récit, Maupassant utilise le plus souvent une narration linéaire avec éventuellement quelques retours en arrière explicatifs, limités comme par exemple dans « *la chevelure* ».

Nous pouvons en effet repérer des récits à la troisième personne destinés directement au lecteur et des récits dans lesquels le narrateur, témoin, acteur principal ou secondaire, raconte un souvenir présenté comme personnel « *Qui sait ?* ». Il peut aussi s'adresser à un auditoire collectif ou individualisé et raconter un événement de sa vie, par exemple « *L'Apparition* ». Ce qui justifie l'appellation de conte parfois utilisée par Maupassant, comme pour les récits à la première personne enchâssés dans un récit plus vaste où un personnage raconte au narrateur principal implicite ou en prenant la parole devant un auditoire, une histoire qui lui a été racontée précédemment à laquelle il aurait pris part¹¹¹.

Nerval, utilise le principe d'épisodes racontés suite d'un rêve vécu par le narrateur. Nous pouvons observer que cela est comme une histoire racontée par un narrateur solitaire. Parce qu'il s'agit d'un chemin onirique. Dans ce genre épisodique, le narrateur utilise la première personne pour assurer sa parole.

L'entreprise de Nerval, lors qu'il écrit *Aurélia*, est clairement justifiée. L'œuvre porte sur un itinéraire de l'âme au travers d'un chemin unique du rêve. Nous pouvons donc parler de récit de rêve voire de récit thérapeutique, si nous nous référons au contexte d'écriture. Nous pouvons dire aussi qu'*Aurélia* est la recherche de l'identité du Moi de son auteur.

Il est intéressant à noter que le rêve est une réalisation inconsciente du désir. L'écriture d'*Aurélia* serait donc le récit d'un désir déréglé ; d'abord réticent, le narrateur se laisse emporter par le désir de franchissement des limites. « *En*

¹¹¹ Encyclopédie Larousse en ligne-Guy de Maupassant. [WWW.larousse.fr/encyclopédie/Personnage/Guy de Maupassant/1](http://WWW.larousse.fr/encyclopédie/Personnage/Guy_de_Maupassant/1))

recouvrant ce que les hommes appellent la raison, faudra-t-il regretter des délices infinis avoir perdues ?¹¹²»

2-5- Caractéristiques du fantastique chez Maupassant et chez Nerval

Maupassant ne fut longtemps réputé que pour ses contes réalistes et ses contes normands en particulier. Aujourd'hui, ses contes fantastiques retrouvent une nouvelle audience, « *car, s'ils sont dans la lignée de ceux de xix siècle, s'ils s'en distinguent cependant par leur modernité¹¹³»*

Le fantastique chez Maupassant est bien plus un reflet de ses propres angoisses de son imaginaire que la peur, en tant que menace, constitue l'élément essentiel. Elle ne naît pas d'un danger visible et rationnel mais échappe au contraire à tout processus de rationalisation. Ainsi, dans le récit *la peur* Maupassant écrit : « *On a vraiment peur de ce qu'on ne comprend pas¹¹⁴».*

Dans *la peur* le narrateur donne la définition suivante :

« A mesure qu'on lève les voiles de l'inconnu, on dépeuple l'imagination des hommes. Vous ne trouvez pas, Monsieur, que la nuit est bien vide et d'un noir bien vulgaire depuis qu'elle n'a plus d'apparition. On se dit : "Plus de fantastique, plus de croyances étranges, tout l'inexpliqué est explicable. Le surnaturel baisse comme un lac qu'un canal épuise ; la science, de jour en jour, recule les limites du merveilleux¹¹⁵ »

Dans la plupart des récits, la nuit et la solitude créent les conditions d'émergence du fantastique. Il suffit alors d'un événement inattendu, d'une erreur

¹¹² Nerval. Aurélia. 1855

¹¹³ Encyclopédie Larousse en ligne-Guy de Maupassant. [WWW.larousse.fr/encyclopédie/Personnage/ Guy de Maupassant/1](http://WWW.larousse.fr/encyclopédie/Personnage/Guy_de_Maupassant/1)

¹¹⁴ Guy de Maupassant, *la Peur* 1884

¹¹⁵ Ibid. Guy de Maupassant, *la Peur* 1884

de perception, d'une altération des sens auditifs mais surtout visuels, pour que la raison chancelle et que le récit bascule tout d'un coup dans l'étrange et l'angoisse. Nous pensons que la peur est causée par un dysfonctionnement des sens auquel succède la terreur et la folie comme en témoigne la progression dans les récits (*Lui ?*) dont *Le Horla* est la conclusion : « *l'illusion obsédante d'une présence mystérieuse qui prend le visage inquiétant et hostile d'un autre que soi-même et qui aboutit à la confirmation de cette existence*¹¹⁶».

Contrairement à ce qu'on pourrait penser, le talent de Maupassant n'est pas dû à sa folie, qui n'apparaît que dans les dernières années de sa vie en effet, par les remarquables observations sur lui-même (autoscopie) qu'ils contiennent, ses récits sont la preuve d'une grande lucidité et ne peuvent pas être considérés comme l'œuvre d'un fou. On peut à ce propos citer René Daumesnil :

*« On a dit : à cause qu'il était déjà fou, Maupassant a écrit son œuvre. Il faudrait dire au contraire : malgré la maladie dont il redoutait qu'elle aboutît à la folie, il est parvenu à écrire. On a fait de ses ouvrages une conséquence, un résultat d'un état mental morbide qui n'existait pas encore, alors qu'ils sont le fruit d'une révolte, alors qu'au lieu d'être le produit inconscient d'un malade, ils sont un témoignage de volonté et d'énergie lucide, parfois une espèce d'exorcisme*¹¹⁷»

Par ailleurs, le fantastique inspire très tôt Maupassant, dès ses premières récits (*La main d'écorché* et *Le docteur Héraclius Gloss*) dans les années 1870. Il n'y a pas un accroissement du nombre de contes fantastiques au cours des dernières années. Il faut voir plutôt dans cette inspiration fantastique, l'influence du grand-père maternel de Maupassant, Paul le Poitevin, qui s'est adonné aux sciences occultes au climat de l'époque Maupassant voit le développement de l'hypnotisme et de tout ce

¹¹⁶ Guy de Maupassant, *Le Horla* 1887

¹¹⁷ [Http://www.amis-arts.com/poetes/guy de Maupassant/1_cotes_nouvelles_ordre_chronologie/linutil_beaute/4_le_noye.htm](http://www.amis-arts.com/poetes/guy_de_Maupassant/1_cotes_nouvelles_ordre_chronologie/linutil_beaute/4_le_noye.htm)

qui touche au psychisme et à son dérèglement. Enfin la rencontre, dans sa jeunesse, du mystérieux poète Swinburne chez lequel il découvre une main squelettique d'écorché, lui inspirera deux contes, *La main d'écorché* (1875) et *La main* (1883)¹¹⁸.

Il apparaît que pour Nerval, le fantastique se traduit par la remise en question de la confiance que nous accordons au monde rationnel ou plutôt à la conception rationnelle du monde. Nerval se livre donc à une expérience réelle de l'imaginaire. Son esprit s'empare des images du réel et les fragmente, les déforme, sa plume leur donne sens. Dans *La Lettre perdue, écriture et folie dans l'œuvre de Gérard de Nerval*, Michel Jeanneret entend Aurélia « *comme le fruit d'un équilibre entre folie et lucidité*¹¹⁹ ».

En effet, le fantasme ne peut acquérir de pertinence qu'une fois fixée dans le discours. Nerval voit avec l'âme et non pas avec les yeux, ce qui signifie que le texte ne peut, théoriquement, être soumis à la dualité réel-irréel. Dante avait déjà émis cette vérité : « *qui a vu de ses yeux ne vit pas mieux que moi.*¹²⁰ ». Ce qui signifie que l'âme prétend à des perspectives supérieures. L'âme ne peut être que représentée. Elle est vraie mais elle n'est pas palpable et chaque réalisation, en particulier celles dont l'objet est esthétique, n'ont rien, dans l'instant de leur conception, de rationnel. « *Le rêve est un asile* », pour reprendre la formule de Villiers de l'Isle-Adam, qui accueille tout esprit fatigué du réel.

« *J'avais nourri mon esprit de croyances bizarres, de légendes et de vieilles chansons.* ¹²¹ » dit Nerval, qui a connu des crises récurrentes pour contrer la désolation qui l'envahit, en se réfugiant dans ses souvenirs d'enfances jalonnés

¹¹⁸ Littérature de XIX et XX siècle Tome 2 sous la direction de H. Prat et M. Avérions.

¹¹⁹ Michel Jeanneret in *La Lettre perdue : écriture et folie dans l'œuvre de Gérard de Nerval*. Paris : Flammarion, 1978.

¹²⁰ Ibid.

¹²¹ Gérard de Nerval, *Aurélia*, 1855

de légendes. « *Le sommeil occupe le tiers de notre vie. Il est la consolation de nos peines*¹²² ».

Ainsi qu'il le constate lui-même avec une certaine lucidité, les souvenirs renvoient à une terre mythifiée (Le Valois). Nerval y a passé son enfance, il a construit ses mythes dans la solitude, la rêverie et la nuit. Il devint ainsi un homme cultivé, curieux de magie et d'occultisme. Ses voyages littéraires, ou errances, prennent tous des directions multiples, à la recherche de cet horizon lointain qui n'est que la zone de l'esprit, là où les inventions de l'esprit se forment.

Dans le réel, l'hallucination se traduirait par ces mêmes inventions, à l'état imparfait de simples apparitions. La frénésie imaginative se déploie dans l'enfermement d'une double isolation. D'abord Nerval est isolé du reste du monde, dans la clinique du docteur Blanche. Mais il est aussi dans une phase d'isolement dans laquelle il ne peut communiquer. C'est à la source du rêve et de sa déraison qu'il puise les éléments de la création poétique. Nerval avait, depuis longtemps déjà, admis l'idée que le rêve était une seconde vie : « *le rêve est une seconde vie, je n'ai pu percer sans frémir ces portes d'ivoire ou de corne qui nous séparent du monde invisible.*¹²³ » ainsi qu'il le rappelle dans la toute première phrase d'*Aurélia*.

L'écriture est là pour rappeler qu'il y a cet autre monde dans lequel germent les idées qui parfois donnent lieu à de grandes réalisations. Le rêve « *ouvrant à l'homme une communication avec le monde des esprits*¹²⁴ ».

Nerval, pourrait éclairer la réalité et son absurdité, au travers d'une galerie de visions dont le sens obscur et paradoxal traduit l'absence de sens du réel. Cet itinéraire psychique auquel nous invite *Aurélia* est un véritable parcours, à l'image

¹²² Ibid. Gérard de Nerval, *Aurélia*, 1855

¹²³ Nerval, *Aurélia les nuits d'octobre*. Panadora. Promenades et souvenirs. Folio classique, édition Gallimard 2005. P.123

¹²⁴ Ibid.

de la vie elle-même. Cette perte, dans un au-delà de la pensée, se manifeste par le dédoublement. Selon l'étude thématique intitulée *Visages du double*, le dédoublement « *tend à enfermer encore plus le sujet en lui-même, à le séparer du reste du monde.*¹²⁵ » Cet enfermement conditionne la transition, comme nous la verrons dans notre étude sur *Aurélia*. La thématique du double est récurrente dans les textes de Nerval et répond à une esthétique de la dualité réalité-imaginaire, corps esprit, raison-folie... Cet au-delà peut être symbolisé par un miroir dans lequel Nerval aperçoit Aurélia en compagnie de son double idéal. Un miroir ordinaire ne reflète pas l'image des morts. C'est l'écriture qui transcrit l'existence de ces invisibles.

La psychiatrie nomme ce syndrome le cas des « personnalités multiples » ou la cohabitation de deux ou de plusieurs personnes ou personnalités. Mais cela ne s'applique pas tout à fait au cas de Nerval qui attribuait une connotation esthétique au dédoublement. Nerval a construit son « autre » parce qu'il avait succombé à la tentation de l'autre monde, le siège de la création.

Pour la Psychologie, avec l'entrée en scène de la psychanalyse, le Moi n'est plus considéré comme maître. Selon Freud, « *c'est la conscience relayée au second plan qui prédomine*¹²⁶ ». C'est-à-dire le Moi inconscient, siège du désir.

¹²⁵ Michel Jeanneret in *La Lettre perdue : écriture et folie dans l'œuvre de Gérard de Nerval*. Paris : Flammarion, 1978.

¹²⁶Freud. *Intérprétation du rêve*.

2-6- ressemblance entre deux auteurs : Guy de Maupassant et Gérard de Nerval

Nous remarquons que ces deux auteurs se ressemblent beaucoup. Tout d'abord les deux sont français et appartiennent au même siècle. Ils se ressemblent aussi dans leurs vies privées comme on peut le remarquer selon leurs biographies respectives.

Mais c'est surtout le fait que les deux auteurs sombrent dans la folie à la fin de leur vie et que tous les deux ont été internés dans la même clinique du Dr Blanche qui les rends proches, même si Nerval est mort lorsque Maupassant n'avait que cinq ans.

Il y a d'autres facteurs de ressemblance dans les œuvres des deux auteurs, et ce que nous allons approfondir dans ce qui suit.

- L'approche du temps est le premier point commun entre ces deux écrivains.

Ce temps n'est pas linéaire mais il s'agit d'un temps cyclique qui se répète et dont on ne peut trouver ni le commencement ni la fin, ainsi que Maupassant a dit : *« je voudrais arrêter le temps, arrêter l'heure, mais elle va, elle passe, elle me prend de seconde en seconde, un peu de mois pour le néant de demain »*.

C'est pourquoi dans tous les œuvres des deux auteurs, le souvenir devient important. En effet, par le souvenir Nerval tente de revivre le passé, chez lui les rappels du passé sont tout à fait autobiographiques et personnels. Le narrateur de Maupassant, fait lui aussi allusion à son passé. Les deux auteurs croient à des existences antérieures. Par exemple, dans (*Le Horlà*) le narrateur sent qu'il avait vécu autrefois avec un être invisible qui boit sa vie. Dans *Aurélia*, aussi le narrateur vivait une vie imaginée avec sa bien-aimée qui est morte, fait qu'il nie.

Ces existences antérieures sont, en fait, en rapport direct entre les deux auteurs et de leurs personnages imaginés.

- Comme nous l'avons déjà signalé, le narrateur de Nerval se plonge dans **le rêve. Son existence était intimement mêlée au rêve.** Par le rêve, il cherchait à se connaître et à élucider son destin et son passé. Ce genre de rêve, est ce que l'on appelle « le rêve lucide ».

Les rêves lucides sont ceux que nous faisons lorsque nous sommes conscients que nous rêvons. La plupart des rêveurs se réveillent une fois qu'ils se sont aperçus qu'ils étaient en train de rêver. Cependant, certains développent la faculté à rester dans cet état de rêve lucide et deviennent ainsi des membres actifs de leurs rêves : ils peuvent alors agir à leur guise sur le cours ou la finalité de leur rêve, prendre les décisions qui s'imposent, changer la fin d'un rêve si celui-ci est angoissant, par exemple, pour exorciser la source de l'angoisse. Le rêve lucide est un bon moyen de maîtrise de soi qui permet de résoudre d'une manière pragmatique les problèmes quotidiens.

Ce rêve lucide, nous semble, ressembler au *temps du rêve* chez les aborigènes de certaines tribus d'Australie. *Le temps du rêve* (Tjukurrpa en langue anangu)¹²⁷, aussi appelé « le rêve », est le thème central de la culture des aborigènes d'Australie. « *Le temps du rêve* » explique les origines de leur monde, de l'Australie et de ses habitants.

Le temps du rêve désigne l'ère qui précède la création de la Terre, une période où tout n'était que spirituel et immatériel. Selon les aborigènes le temps du rêve existe toujours et peut être atteint pour des besoins spirituels. Au travers du

¹²⁷https://fr.wikipedia.org/wiki/Temps_du_r%C3%A0ve

temps du rêve, il serait possible de communiquer avec les esprits et de déchiffrer le sens des mauvais présages, maladies et autres infortunes¹²⁸.

Il nous semble que le narrateur de Nerval dans *Aurélia* a vécu ce genre du rêve. Il est en conscience qu'il rêve, c'est pourquoi il aime la nuit en attendant un rêve qui l'emportera de l'existence diurne vers une existence nocturne.

Nous remarquons aussi dans les œuvres de Maupassant, que les délicates frontières qui se trouvent entre le monde invisible, créés par l'auteur lui-même, et la réalité se brisent. L'imaginaire et la réalité se succèdent momentanément, et se complètent. Ainsi, l'hallucination de la veille devient un instrument pour la découverte de la vérité.

- Chez ces deux écrivains nous pouvons dégager l'idée d'**un amour surnaturel et inaccessible**. La femme aimée se révèle tour à tour sous des visages multiples et différents. Dans cette révélation nous trouvons deux faces opposées de la femme aimée : L'une qui est angélique et l'autre qui est perfide. Chez Nerval, Adrienne l'héroïne de son œuvre *Sylvie* est la représentante de la douceur alors qu'*Aurélia* est la femme infernale. Nous retrouvons aussi cette dualité chez Maupassant. D'abord, c'est la fille angélique et éthérée qui se présente puis c'est le visage de la femme mégère et malhonnête qui intervient, comme on le voit clairement dans le récit de *la morte*. Chez les deux auteurs cet amour reste inassouvi et le personnage-narrateur n'aura pas accès à la femme aimée.
- Chez Nerval, **Le dédoublement de la personnalité** est non seulement présente dans son œuvre mais aussi dans sa vie réelle : « *Je suis Autre.* » c'est ainsi qu'il se définissait dans ses écrits. Dans *le Horlà*, comme nous l'avons vu, il existe aussi le dédoublement du narrateur, ainsi que le

128 Ibid. https://fr.wikipedia.org/wiki/Temps_du_r%C3%AAve.

dédoulement de la femme aimée. Les deux narrateurs, qui nous semblent les portes-parole de leurs auteurs, mènent une vie double.

Le dédoublement selon la définition d'un article extrait de l'ouvrage LarousseMédical est « *un trouble de l'unité de la conscience de soi, caractérisé par l'apparition en alternance d'une personnalité première et d'une ou de plusieurs personnalités secondaires chez un même sujet* ¹²⁹ ».

Le dédoublement de la personnalité peut avoir diverses causes et se manifester sous différentes formes :

*« Le syndrome des personnalités multiples se manifeste par la succession, chez un même patient, de plusieurs personnalités imaginaires, revêtues par le jeu d'une substitution de l'expérience rêvée à l'expérience réelle. Cet état peut se rencontrer au cours de certaines névroses ainsi que chez les sujets hyper imaginatifs qui supportent mal les frustrations et fuient la réalité »*¹³⁰.

L'article a ajouté que « *le dédoublement manichéen se traduit par la conviction du sujet que deux personnages à la fois complémentaires et opposés existent en lui et vivent à tour de rôle, ou même simultanément, une vie totalement différente* »¹³¹. Un tel état, proche de celui que les deux écrivains Nerval et Maupassant ont décrit dans *Aurélia* et *Horla*, peut-être dû au délire chronique : « *Désordre des facultés intellectuelles, caractérisé par l'élaboration d'idées erronées, manquant d'évidence et ne tolérant pas la critique. Un délire peut avoir comme thème la persécution, le mysticisme, la grandeur, la passion* »¹³² ou bien, à la schizophrénie : « *est un trouble psychique sévère et chronique appartenant à la classe des troubles psychotiques, la schizophrénie se manifeste*

¹²⁹http://www.larousse.fr/encyclopedie/medical/d%C3%A9doublement_de_la_personnalit%C3%A9/12398

¹³⁰ Ibid.http://www.larousse.fr/encyclopedie/medical/d%C3%A9doublement_de_la_personnalit%C3%A9/12398

¹³¹ Ibid.

¹³² dictionnaire.doctissimo.fr/definition-delire-chronique.htm.

par une perte de contact avec la réalité et une anosognosie, c'est-à-dire que la personne qui en souffre n'a pas conscience de sa maladie »¹³³ ou à l'automatisme mental: « défini dans les années 1920 par le psychiatre français Gaëtan Gatian de Clérambault (1872-1934) qui en a fait le titre d'un de ses ouvrages, se caractérise par un ensemble d'hallucinations dans lesquelles une personne est persuadée que quelqu'un ou quelque chose s'est emparé de sa conscience ou guide ses actes »¹³⁴.

Les deux auteurs abordent cette vie double par l'intermédiaire de leurs narrateurs.

- La présence constante de **la mort et la sensibilité à la métaphysique** frappent dans les deux ouvrages étudiés. Chez Maupassant, la mort est un thème principal qui est toujours présent. Pour lui l'amour se complète dans la mort c'est comme le cas dans le récit (*l'Apparition*) où l'amour du couple s'achève par la mort de l'amante. De même, pour Nerval l'amour et la mort sont inséparables. Cependant, pour Nerval la mort est la continuité du rêve, tandis que chez Maupassant il y a plutôt une réflexion philosophique imprégnée de pessimisme qui conduit le héros vers la mort. Rappelons que ces deux auteurs étaient sensibles à la métaphysique. Irréligieux, Nerval cherchait dans les divinités païennes son point d'appui tandis que Maupassant voulait faire allusion à l'impossibilité de vivre heureux dans ce monde. Chez Nerval, on aperçoit cette même attitude car, lui-aussi se croyait condamné à vivre dans ce monde où il devait supporter le châtement du péché en tant qu'innocent.

Nous avons analysé les points communs des œuvres de ces deux auteurs qui sont issus de l'analyse de la structure romanesque des thèmes fréquents dans les

¹³³ <https://fr.wikipedia.org/wiki/Schizophr%C3%A9nie>.

¹³⁴ https://fr.wikipedia.org/wiki/Automatisme_mental.

deux œuvres. Mais pour se rendre compte de la différence qui les distingue, il faut remonter dans le temps et chercher les raisons qui ont inspiré les auteurs à composer ces chefs-d'œuvre.

Nous savons que chez Nerval la satisfaction des désirs a été profondément frustrée. Le désenchantement romantique se traduit chez lui par la conscience aiguë de l'échec, en particulier l'échec amoureux. Reste la voie du songe qui fait entrevoir un monde meilleur. L'écriture poétique procède chez Nerval par contraste et fusion des contraires : « *dans la nuit du présent apparaît grâce au rêve la lumière d'une étoile qui redonne l'espoir.* » (Nerval : *Aurélia*)

Il y a donc bien deux Nerval ; l'auteur plein de talent et le poète du rêve qui par une fatalité tragique a dû naître et s'épanouir à l'expérience consciente et lucide de la démence. Ainsi s'explique sans doute l'équivoque même de cette expérience : « *Descente aux enfers* »¹³⁵.

On a nommé Nerval le « lucide rêveur » car il était conscient du rôle du rêve dans sa vie. *Aurélia* ou le récit de cet « *épanchement du rêve dans la vie réelle* » manifeste une exceptionnelle lucidité : le rêveur s'analyse pour connaître le secret de sa vie. L'écriture lui sert à ordonner le désordre de ses hallucinations. Raconter sa folie est une façon d'y échapper. Nerval transforme ce qui peut apparaître comme une faiblesse de l'esprit en pouvoir surnaturel de communication avec les mondes invisibles. *Aurélia* est en fait une lutte surhumaine pour échapper, par le chemin de l'écriture à la folie que l'on juge tabou à l'époque de son auteur : « *je vais essayer à leur exemple (Dante, Apulée) de transcrire les impressions d'une longue maladie qui s'est passé tout entière dans les mystères de mon esprit*¹³⁶ ».

¹³⁵ Nerval *Aurélia*. P.192

¹³⁶ Nerval, *Aurélia*.P.123

Mais cette démence, inséparable de la vie de Nerval, et les hallucinations qui en résultent trouvent leur origine dans les problèmes personnels de l'écrivain. Nous avons signalé qu'*Aurélia* est le texte d'une vie car, au fond de toutes les quêtes désespérées et éperdument renouvelées, Nerval cherche le sens de sa propre destinée. A travers toutes les figures féminines qu'il situe au Valois, région de son enfance, leur transfiguration et leur métamorphose, l'auteur espère retrouver l'image de la morte-aimée, qu'il s'agisse de sa mère ou Jenny Colon son amante. Enfin Nerval, en ouvrant « *les portes d'ivoire qui nous séparent du monde invisible,* »¹³⁷ a tenté un suprême effort de lucidité.

En ce qui concerne l'œuvre de Maupassant, qui est beaucoup plus énigmatique, nous ne pouvons pas éclairer les points obscurs de la même manière car, même si nous supposons que *le Horla* porte la trace des aventures personnelles de l'auteur, elles sont exprimées d'une manière très compliquée. Cette œuvre manifeste des signes surréalistes, en même temps qu'elle peut exprimer la réalité de façon symbolique. Il ne faut pas oublier que Maupassant fut avant tout un auteur réaliste. Beaucoup de ses nouvelles expriment directement les problèmes de son temps. Au contraire de Nerval, Maupassant n'avait jamais poursuivi le chemin du rêve pour s'exprimer. *Le Horla* se présente comme un monologue intérieur qui a mis à son service la méthode de l'autoanalyse. Au fond, tous les récits fantastiques de Maupassant par exemple (*la Chevelure*) ou bien encore (*Lui ?*) expriment le désespoir, les souffrances, l'inadaptation mentale et corporelle du narrateur, par rapport à tous ceux qui occupent leur esprit des affaires vulgaires du quotidien.

¹³⁷Ibid. Nerval. *Aurélia*

2-7- la mort des deux auteurs

Les deux écrivains ont fait plusieurs tentatives de suicides, ces tentatives dûes à leurs hallucinations et leurs angoisses font qu'ils sollicitent la fin de leur existence.

Nerval, est découvert à l'aube du 25 janvier 1855 pendu dans une ruelle parisienne. Il a transcrit, avant de mourir, les principaux épisodes de sa tragique aventure dans ses œuvres les plus émouvantes : *Sylvie*, *Les Chimères*, *Pandora* et enfin *Aurélia* qui nous révèlent comment son rêve a pris naissance s'est épanoui et épanché dans la vie réelle jusqu'à désorganiser sa représentation de monde. Il publie *Les Filles du feu*. Chaque nouvelle des *Filles du feu* porte le nom d'une femme, à la fois réelle et mythique « Angélique », « Sylvie », « Octavie », « Isis », « Corilla ».

Quant à Maupassant, Il est important de noter que, le premier janvier 1892 dans la nuit, il monte dans sa chambre et prend son revolver et appuie sur la détente. Heureusement rien ne se produit qu'un petit bruit. Son valet avait deviné les tendances suicidaires de son maître. Ce dernier, avait retiré par précaution toutes les balles. Maupassant fit une autre tentative du suicide. Il empoigna alors un coupe-papier et d'un geste tenta de se trancher la gorge. Al'arrivée de son valet, Maupassant lui dit : « voyez François, ce que j'ai fait, je me suis coupé la gorge, c'est un cas absolu de folie¹³⁸ ».

Suite à ces deux tentatives de suicide, Maupassant est interné chez docteur Blanche. Il semblerait que cette angoisse et cette illusion qui le pousse à se suicider soit relative à des troubles nerveux dûs à la syphilis. Le jeune écrivain mourut naturelle dans l'aisle où il était interné, le 6 juillet 1893.

¹³⁸ Laure Murat, la maison de docteur Blanche, 2001.

2-8-Résumé des œuvres choisies

Il est important de faire **un résumé de chaque récit** afin de donner une idée globale sur l'œuvre que nous tentons d'analyser.

Deux raisons nous obligent à commencer par l'œuvre de Nerval *Aurélia* : en premier lieu parce que c'est la seule œuvre que nous traiterons avec six œuvres de Maupassant : « *Le Horla, l'apparition, la Chevelure, la Peur, Lui, Qui sait ?* » D'autre part, parce qu'elle est un peu plus longue par rapport aux récits de Maupassant. Voici ci-dessous, un résumé à cette œuvre Nervalienne. Diverses raisons que nous allons évoquer dans notre étude mentionnées qu'*Aurélia* est un chef-d'œuvre de son auteur.

- **Aurélia**

« *Les premiers instants du sommeil sont l'image de la mort* » Nerval *Aurélia*.

Dans *Aurélia*, le narrateur, qu'on suppose le porte-parole de l'auteur lui-même, vit une expérience de rêve au cours duquel il a rencontré la femme qu'il aime depuis sa jeunesse, mais cette dernière est morte. Le narrateur la rencontre pendant son rêve, dans la cité éternelle où revivent les morts. Hanté et accablé par le souvenir de cette femme, le narrateur ne fait plus la distinction entre le rêve et la réalité.

Avant la mort d'*Aurélia*, le narrateur se sépare d'elle à cause d'une faute qu'il juge grave. Il mène donc une vie insouciant pour l'oublier et rencontre en Italie un nouvel amour qui deviendra ami.

Cette nouvelle amie suggère à Aurélia de l parler au narrateur son ex-ami. Sa rencontre avec Aurélia l'amène à se sentir pardonné. Suite à un rêve, il poursuit une étoile qu'il pense reconnaître. À ce moment, le rêve déborde dans le réel et il voit son âme s'élever vers l'étoile et son corps se dédoubler. On le place en maison de santé. Il rêve alors de son aïeul qui lui apprend que le passé et le présent sont unis. Progressivement, il prend davantage goût à la nuit qu'au jour et acquiert la certitude de l'existence de l'au-delà. Un songe lui laisse penser qu'Aurélia est morte, ce qui s'avère vrai.

Tout au long de ces événements, le narrateur a de la fièvre. Il continue à rêver éveillé et commence à écrire à partir de ses rêves, une sorte de récit d'explication des guerres. Il se rétablit, mais une chute chez un ami lui fait croire que la mort arrive. Il veut voir le paysage du Valois avant de mourir. Il réalise par la suite que le cimetière d'Aurélia s'y retrouve et regrette de ne pas être mort avec elle. La fièvre le reprend et il prend conscience d'avoir vraiment perdu Aurélia. Un dernier rêve lui fait craindre que son double épouse Aurélia. Il se réveille et attend avec impatience la fin de son existence car il est convaincu qu'il rencontrera son premier amour dans l'au-delà.

L'œuvre de Maupassant

- Le Horla

Sous la forme d'un journal intime, Maupassant nous rapporte les hallucinations d'un homme obsédé par la mystérieuse présence d'un être surnaturel auquel il donne le nom de « Horla ». Ce Horla serait une sorte de fantôme qui posséderait toutefois un corps, fait d'une matière invisible et insaisissable lui permettant d'échapper à toute investigation des sens. Cet être surnaturel est capable

de raisonnement, tout comme les hommes : c'est en fait une manière de surhomme qui s'empare du premier venu, lui impose sa propre volonté, jusqu'à en faire son esclave et absorbe, à son bénéfice, toute l'énergie vitale de sa victime.

Le récit commence le 8 mai et se termine le 10 septembre, l'année n'est pas précisée. En cinq mois, le personnage subit de multiples péripéties et ne termine pas son journal. Le dernier écrit du 10 septembre, laisse supposer que le narrateur se suicide. Maupassant, ayant terminé sa vie dans en clinique dans un état « végétatif », on peut donc se demander si l'état mental de l'auteur est lié à la folie du personnage ou à l'écriture de ce récit. Comment l'auteur, Maupassant, représente-il la folie dans *Le Horla* ?

Œuvres supplémentaires de Maupassant

- *L'Apparition*

La plupart de récits de Maupassant, sont encadrés, avec au moins deux narrateurs.

Dans l'Apparition, Le marquis de la Tour-Samuel, âgé de quatre-vingt-deux ans, se rappelle d'une histoire étrange, survenue il y a cinquante-six ans, et de la frayeur qui l'obsède depuis.

Il raconte son histoire qui l'obs-de depuis plus de cinquante-six ans et qu'il a gardée comme un secret : « moi aussi, je sais une chose étrange, tellement étrange, qu'elle a été l'obsession de ma vie 139»

¹³⁹Maupassant l'Apparition p.

Nous remarquons que le premier conteur donne une chance à un deuxième conteur qui commence par cette formule « moi aussi, je sais une chose étrange ». Il raconte avec une grande précision afin d'assurer que son histoire est vraie en disant : « *C'était à la fin d'une soirée intime, rue de Grenelle, précisément dans un ancien hôtel en 1827 au mois de juillet* ». Son ami intime lui confie une mission. Le narrateur nous raconte son histoire en disant :

En 1827, en garnison à Rouen, rencontre un ami qu'il n'avait pas revu depuis cinq ans. Ce dernier a l'air d'avoir pris cinquante ans : ses cheveux sont blancs et il marche courbé. Cet ami demande du narrateur, sous le sceau du secret, d'aller dans son château prendre des papiers importants dans son secrétaire. Il ne veut pas y aller lui-même, car depuis la mort de sa femme (morte d'une maladie de cœur), il n'y est jamais revenu.

Le marquis se rend au château, se fait reconnaître par le gardien et monte dans la chambre. Il trouve rapidement les papiers, mais une empreinte dans un coussin l'intrigue, il sent une présence dans la chambre. Une femme vêtue de blanc le regarde, puis lui demande de la peigner. Surmontant sa panique à la vue de ce fantôme, il s'exécute, puis s'enfuit en courant quand la femme disparaît.

De retour chez -lui, le narrateur croit à une hallucination mais un cheveu coincé dans son bouton de chemise lui donne un léger frisson. Il fait porter les papiers à son ami. Quand il rend visite à ce dernier, il a disparu. La police, ne trouvant ni la femme ni le mari, clôture l'enquête.

- *La Chevelure*

Dans un asile, un médecin discute avec le narrateur du cas de « folie érotique et macabre », d'un malade qui s'était pris d'une passion pour une chevelure trouvée dans un vieux meuble.

Le médecin fait lire au narrateur le journal intime du fou qui raconte qu'il menait une existence paisible, entièrement tournée vers le passé, car, racontait-il, il était « *possédé par le désir des femmes d'autrefois* ». La trouvaille était une magnifique chevelure de femme qui en vint à l'obséder : « *Je la buvais, je noyais mes yeux dans son onde dorée* ». Un beau jour, dans ses hallucinations, la femme porteuse de cette « *énorme natte de cheveux blonds* » vint lui rendre visite, et il crut la tenir, la posséder : « *Oui, je l'ai eue, tous les jours, toutes les nuits. Elle est revenue, la Morte, la belle Morte, l'Adorable, la Mystérieuse, l'Inconnue, toutes les nuits* ». Mais, s'aventurant avec elle à l'extérieur, on le prit pour un fou et on l'enferma dans l'asile.

Le journal présente la maladie de son auteur tombé passionnément amoureux de la chevelure d'une morte. L'homme, interné dans une maison de santé, est désormais privé de la chevelure et il souffre.

Le narrateur, quand on lui présente l'objet, éprouve de l'empathie pour ce patient et se sent « *le cœur battant de dégoût et d'envie* ».

- *La Peur*

Sur un vapeur à destination de l'Afrique des hommes parlent de la peur en regardant la mer. L'un d'eux, le visage marqué par les événements de la vie,

affirme qu'aucun ici ne connu la peur comme lui l'a connue une nuit de décembre il y a dix ans.

Dans le désert près d'Ouargla, ils étaient deux, avec huit spahis et quatre chameliers. Ils gravissaient des dunes, les redescendaient, quand soudain ils entendrent un tambour. L'ami du narrateur tombe à ce moment précis, victime d'une insolation, pendant qu'il essaie en vain de le sauver, le tambour continue. C'est, paraît-il, le bruit que font les grains de sable qui retombent sur la végétation.

La deuxième peur du narrateur, il l'a connue l'an dernier dans une forêt du Nord-Est de la France où il était parti chasser. Un paysan l'accompagne jusqu'au domicile du garde-chasse où il doit dormir. Quand ils arrivent, le garde pointe son fusil vers eux. Les deux fils du garde sont chacun armés d'une hache. Dans un coin deux femmes sont cachées. Ce garde avait tué un braconnier deux ans auparavant jour pour jour et il est persuadé qu'il va revenir le chercher ce soir. Le garde essaie de détendre l'atmosphère mais rien n'y fait, la peur s'installe. Le chien se met à hurler à la mort et pendant une heure ils sont là à écouter ce chien. N'en pouvant plus le paysan le jette dehors dans une cour. Plus de bruit, mais ils sentent un mouvement dehors, quelque chose tourne autour de la maison et gratte. On voit deux yeux à travers le carreau et le garde tire. Au matin on trouva le cadavre du chien avec une balle en pleine tête.

- *Lui ?*

Dans une lettre adressée à son ami, le narrateur explique que, malgré son aversion pour le mariage et son mépris des femmes, il allait se marier parce qu'il avait peur d'être seul la nuit. Il précise : « Je n'ai pas peur d'un danger. Un homme entrerait, je le tuerais sans frissonner. » La peur d'être seul a commencé l'année

précédente, un soir où une nervosité inquiète et sans objet le chassa de chez lui et le poussa à errer sur les boulevards pluvieux. Quand il rentra chez lui, vers minuit, il remarqua que sa porte, qu'il avait fermée à double tour en partant, était simplement tirée. Sans doute un ami était-il venu le voir, introduit par la concierge. Justement, il vit un homme assis dans son fauteuil, devant son feu, endormi. Lorsqu'il s'approcha de lui pour le toucher, il ne rencontra que le vide. Hallucination ou fantôme ? Il affirme : « Je n'ai pas peur des revenants ; je ne crois pas au surnaturel. » Mais, depuis ce jour-là, il a peur de rester seul, la nuit, parce qu'il est hanté par cette vision, bien qu'il sache qu'il ne la reverra plus. Mais, selon lui, s'ils étaient deux, il ne sentirait plus sa présence car il n'a cette vision que parce qu'il est seul. Il avoue : « J'ai peur de moi ! J'ai peur de la peur ».

- *Qui sait ?*

Qui sait est l'un des derniers récits de Guy de Maupassant où se déroulent des événements étranges et inquiétants.

En rentrant chez lui, le narrateur est le témoin fasciné et horrifié du déplacement et de la disparition inexplicable de ses meubles dans la nuit. Il n'ose en parler à personne de peur de passer pour un fou. Plusieurs mois plus tard, il les découvre chez un antiquaire, mais quand la police est alertée, les meubles ont repris leur place. Il se réfugie alors dans une maison de santé pour écrire son histoire et tenter d'échapper à la peur. Il a peur que cet antiquaire devienne un jour, un fou, et se place auprès de lui dans l'asile de santé.

2-9- Conclusion du chapitre

Nous proposons de conclure ce chapitre par des citations extraits des œuvres de nos deux auteurs. Nous trouvons intéressantes et les jugeons éclairantes sur leur personnalité. Ces citations circulent comme proverbes dans le monde entier.

« Le sommeil occupe le tiers de notre vie. Il est la consolation des peines de nos journées ou la peine de leurs plaisirs ; mais je n'ai jamais éprouvé que le sommeil fût un repos. » Nerval, Aurélia

Nous remarquons le timbre de pessimiste dans cette citation de Nerval, pour lui il n'existe pas de repos lorsqu'on dort. D'après l'auteur, le sommeil est le commencement d'une autre vie où on mène des activités parallèlement à celles de veille.

« Dans les rêves, on ne voit jamais le soleil, bien qu'on ait souvent la perception d'une clarté beaucoup plus vive. Les objets et les corps sont lumineux par eux-mêmes ». Nerval Aurélia

Cette lumière venant de l'intérieur des objets, nous semble parvenir des croyances de l'auteur que chez le dormeur l'âme cicule avec vivacité inégale.

« Le Rêve est une seconde vie. Je n'ai pu percer sans frémir ces portes d'ivoire ou de corne qui nous séparent du monde invisible » Nerval Aurélia

Pour Nerval, le rêve c'est l'autre rive de la vie. L'auteur appelle l'enthousiasme chez les hommes afin de briser le secret de cette autre vie de sommeil.

« Je me dis que dans l'affection que je vous porte, il y a trop de passé pour qu'il n'y ait pas beaucoup d'avenir. » Nerval Aurélia.

L'auteur attend ce qu'il appelle l'heure fatale, c'est-à-dire la mort, c'est pour cela que l'avenir pour lui, est presque fini.

« Quoi qu'il en soit, je crois que l'imagination humaine n'a rien inventé qui ne soit vrai, dans ce monde ou dans les autres, et je ne pouvais douter de ce que j'avais vu si distinctement. Une idée terrible me vint : l'homme est double, me dis-je. » Nerval Aurélia (1855).

Ce dédoublement que voit l'auteur, c'est l'existence de cette autre vie qu'il tente de pénétrer.

« C'est le bonheur qui me rend triste ; il me force à penser au malheur qui le suit toujours de près. » Nerval Les Filles du feu (1854).

Il nous semble que la tristesse gagne l'âme de l'auteur. Il cherche à se torturer lui-même. Le moment de bonheur pour lui, c'est l'attente de malheur.

« Le premier qui compara la femme à une rose était un poète, le second un imbécile. » Nerval

« La conjugaison éternelle du verbe "aimer" ne convient peut-être qu'aux âmes tout à fait naïves. » Nerval

Nerval était blessé par la Femme, pour lui c'est seulement l'imbécile qui peut trouver auprès d'elle ce sens d'une fleur.

Pour Maupassant, il nous semble que lui aussi avait des formules logiques, il dit :

« Il faut être, en effet, bien fou, bien audacieux, bien outreucidant ou bien sot, pour écrire encore aujourd'hui » (Guy de Maupassant).

« *Mais sait-on quels sont les sages et quels sont les fous, dans cette vie où la raison devrait souvent s'appeler sottise et la folie s'appeler génie ?* » (Guy de Maupassant)

Pour Maupassant, l'écriture exige une certaine ambiance. Il utilise l'adverbe (aujourd'hui) pour mentionner les difficultés qu'affrontent la société du dix-neuvième siècle, y compris les écrivains.

« *J'aime la chair des femmes du même amour que j'aime l'herbe, les rivières, la mer* ». (Guy de Maupassant)

« *Ma grande, ma seule, mon absorbante passion pendant dix ans se fut la Seine.* » (Guy de Maupassant.) Le décor de la plupart de ces récits est la Seine.

« *Notre grand tourment dans l'existence vient de ce que nous sommes éternellement seuls, et tous nos efforts, tous nos actes ne tendent qu'à fuir cette solitude* » (Guy de Maupassant).

« *Le suicide ! Mais c'est la force de ceux qui n'en ont plus, c'est l'espoir de ceux qui ne croient plus, c'est le sublime courage des vaincus* ». (Guy de Maupassant)

« *Le silence de la nuit est le lac le plus profond de la terre* ». (Guy de Maupassant).

« *Ce que l'on aime avec violence finit toujours par vous tuer* ». (Guy de Maupassant.)

Les cinq dernières citations représentent les thèmes récurrents chez Maupassant la solitude le suicide le vide, y compris le silence, la nuit. Cela nous indique que la mère des vices est la solitude, qui conduit vers le chemin du suicide.

Troisième chapitre

Visible / invisible

Ce troisième chapitre a pour but d'interpréter le couple formé par les notions qui construisent les mots clés de notre étude, lesquelles seront expliquées de façon détaillée : le visible/l'invisible, diurne/nocturne, l'hallucination/illusion. Nous donnerons une définition de chacune dans l'ensemble de côtés philosophique, religieux et littéraire.

3-1-Hallucination

Nous estimons importante de donner des définitions aux mots clés. Il existe plusieurs **types d'hallucinations**. Auditives, visuelles, olfactives ou encore cénesthésiques, elles peuvent résulter de troubles mentaux. Elles peuvent aussi être causées par certaines maladies ou abus.

Une hallucination est une perception erronée d'un stimulus qui n'existe pas. L'individu perçoit une information qui n'est pas réelle. Elle peut être sensitive, liée à chacun des cinq sens. L'hallucination peut être auditive ou visuelle, plus rarement gustative, tactile ou olfactive, et parfois associer plusieurs sens.

Les hallucinations peuvent encore être dues à la consommation de substances toxiques ou médicaments, à une maladie psychiatrique comme dans certaines psychoses ou une maladie neurologique.¹⁴⁰

¹⁴⁰ Lithographie de 1857, par Armand Gautier

-Hallucinations auditives

Selons Henri Ey, dans son livre : *Neurologie et psychiatrie* « *On nomme hallucinations auditives la perception de bruits ou de sons qui n'existent pas. Les hallucinations auditives c'est le fait d'entendre des voix (hallucinations acoustico-verbales). Entre 5 et 25% de la population serait concernée par ce type d'hallucinations, notamment les personnes souffrant d'une déficience auditive, et ce symptôme est présent chez plus de la moitié des personnes schizophrènes.* »¹⁴¹

Ces hallucinations peuvent avoir une origine biologique (*trouble cérébral*) ou psychanalytique « *lié à une opposition face à l'autorité* ». Elles impliquent la perception d'un son, d'une voix ou d'une musique. Il peut s'agir de sons simples « *cliquètement, tapotement...* » ou de sons complexes (*voix, musique...*). Les hallucinations auditives peuvent être liées à un trouble mental aigu ou chronique « *schizophrénie par exemple* », à la prise de certaines substances ou à un stress important. Dans le cas de troubles mentaux, l'entourage peut être alerté par une attitude d'écoute ou par une conversation sans interlocuteur¹⁴².

¹⁴¹ Henri Ey : *Neurologie et psychiatrie*, Éd : Hermann, 1998, ISBN 2-7056-6372-X

¹⁴² Henri Ey : *Neurologie et psychiatrie*, Éd : Hermann, 1998, ISBN 2-7056-6372-X

-Hallucinations visuelles

Ce genre d'hallucination peut s'agir d'apparitions simples : « *taches de couleurs ou formes ou complexes (personnes ou personnages*¹⁴³ ». Ces hallucinations peuvent être liées à la toxicomanie du sujet, ou à des troubles de l'alcoolisme. Elles peuvent également être causées par une maladie neurodégénérative, par la maladie d'Alzheimer, de Parkinson ou encore par un état de paralysie du sommeil.¹⁴⁴

-Hallucinations olfactives et gustatives

Quant à l'hallucination olfactives et gustatives, « *elles peuvent être associées à des odeurs ou des goûts agréables ou désagréables. Elles restent moins précises que les hallucinations visuelles et auditives, et peuvent être provoquées par des dommages causés aux systèmes olfactif et gustatif (infection virale, tumeur cérébrale, expositions à certaines drogues, céphalées.*¹⁴⁵ »

-Hallucinations tactiles

Un autre genre c'est l'hallucination tactile : « *Elles entraînent des sensations de chaud ou de froid, des impressions de brûlures, de piqûres ou de démangeaisons. Elles peuvent par exemple conduire le patient à se gratter le bras jusqu'au sang.*¹⁴⁶ »

¹⁴³Articles connexes sur Wikidata, Halluciner", Revue Évolution psychiatrique, avril-juin 2000, vol. 65, n0 2, ISBN 2-84299-170

¹⁴⁴ Ibid. Articles connexes sur Wikidata, Halluciner", Revue Évolution psychiatrique, avril-juin 2000, vol. 65, n0 2, ISBN 2-84299-170-

¹⁴⁵Ibid.

¹⁴⁶Ibid. même article

-Hallucinations Psychiques et Cénesthésiques

Les hallucinations psychiques sont vécues par le patient comme une intrusion dans sa propre conscience. Parlons des hallucinations cénesthésiques ou corporelles touchent la sensibilité interne. Le patient peut avoir par exemple la sensation qu'une partie de son corps se transforme.

Le nouveau petit Robert de la langue française (2009.P.1211) donne la définition suivante : Adj. hallucinant(e) et n, Adj. 1862 d'halluciné, didactique : qui provoque des hallucinations. Pouvoir hallucinant, hallucinogène.

Cour : qui a une grande puissance d'illusion, d'évocation.

Un spectacle hallucinant : extraordinaire.Méd. : perception pathologique de faits d'objets qui n'existent pas, de sensation en l'absence de tout stimulus extérieur : illusion, onirisme, rêve. Hallucinations visuelles : mirage, vision, auditives (entendre des voix).

Hallucinations hypnagogiques : hallucinations dues aux toxiques (cocaïne, haschisch).

3-1-2- Étude sémantique

Nous tentons de donner une définition pour l'hallucination sous d'une étude sémantique. La psychiatrie définit l'hallucination comme une perception sans objet extérieur dont le sujet a la certitude qu'elle correspond à un objet réel. Elle la distingue de deux autres phénomènes : l'illusion « *perception erronée d'une sensation réelle*) et l'interprétation (*jugement faux sur une perception exacte* ».

A un niveau très léger, l'hallucination peut se rapprocher de la migraine ophtalmique lors de "crises occipitales" qui créent des hallucinations visuelles telles que des lumières ou des confettis colorés. »

Au niveau pathologique, l'hallucination se divise en trois catégories :¹⁴⁷

-l'hallucination sensorielle (visuelle, auditive et plus rarement olfactive et gustative.)

-l'hallucination sensitive (tactile et cénesthésique).

- l'hallucination psychique sans objectivité spatiale qui se manifeste par des voix intérieures, des transmissions de pensées.

Une catégorie supplémentaire que G. de Clérambault nomme « *automatisme mental*¹⁴⁸ » regroupe les hallucinations lors desquelles le sujet a le sentiment d'avoir perdu l'intimité de ses pensées (*échos, vols ou divinations de la pensée...*).

Aucune des grandes questions soulevées et étudiées avec passion par les aliénistes dans les années 1840/1850 n'exprime mieux le problème des hallucinations que la situation si originale de la psychiatrie au milieu du XIXe siècle. « *Entre la raison et la folie, existe un phénomène mitoyen par lequel il me semble à propos d'aborder l'étude des maladies de l'esprit : ce phénomène est l'hallucination*¹⁴⁹ »

Cela explique pourquoi les faits hallucinatoires trouvent leur place au cœur du débat sur les causes originelles de la folie à propos desquelles s'affrontent différentes familles de pensée. L'étude des hallucinations est destinée à établir la distinction entre la folie et la raison. Parmi les nombreux auteurs qui furent

¹⁴⁷ G. Ballet, la psychose hallucinatoire, 1911

¹⁴⁸ Ibid.

¹⁴⁹ Esquirol. 1947, *Paris au XIXe siècle*, Paris comptoirs imprimeurs-unis. t,2

conduits à aborder le problème central des hallucinations ; Baillarger et Brierre de Boismont jouèrent un rôle décisif. Tous deux ont relevé cette formule indicative de leur résultat final. « *Nous sommes convaincu que beaucoup de ses aliénés au lieu d'être comme il le croit sous une influence purement malade, se trouvent sous l'influence d'une cause occulte, surhumaine intelligente.*¹⁵⁰ »

Il paraît clairement que dans les années 1850 la folie est désormais appréhendée et étudiée avec les méthodes de la science.

3-1-3- Hallucination et illusion

Selon le nouveau petit Robert (2009 P. 1276) l'illusion est un :

Nom féminin. XIII illosiun, moquerie. 1120 lat : illusio de ludere « jouer ».

- erreur de perception causée par une fausse apparence. Aberration. Les illusions des sens. Etre le jouet, - être victime d'une illusion. Statue qui donne l'illusion de la vie, peinture, décor qui donne l'illusion du relief de la réalité (trompe-l'œil).

C'est aussi une interprétation erronée de la perception sensorielle de faits ou d'objets réels.

Il peut être aussi une illusion visuelle, illusion d'optique : provenant des liens de l'optique.

Figure : erreur de point de vue, apparence dépourvue de réalité : hallucination, mirage, vision.

A partir de ces définitions d'illusion, il apparaît qu'il existe une nuance entre les deux notions illusion/ hallucination.

¹⁵⁰Brierre de Boismont, des hallucinations, Paris1845

Désormais très utilisée en tant que thème, autant dans le cinéma que dans la littérature, l'hallucination, dans son traitement artistique s'éloigne donc de la pure définition psychiatrique du phénomène. En effet, la psychiatrie différencie l'hallucination proprement dite de cet autre symptôme qu'elle nomme « illusion ». Merleau-Ponty pose le problème de « *savoir comment nous pouvons avoir l'illusion de voir ce que nous ne voyons pas* ». Il semble que, face à la difficulté d'appréhension de ce que peut être une hallucination, les définitions de ces deux notions se chevauchent fréquemment.

L'illusion en littérature était essentiellement perçue dans sa vision théâtrale de « l'illusion comique », de trompe -l'œil. Et pourtant, dans sa perception romanesque, elle se rapproche considérablement de l'hallucination.

3-1-4-Étude étymologique

Il nous semble important de traiter la notion d'hallucination d'un côté étymologique.

Première occurrence : halluciné (1611) par J. Duval, du latin *hallucinatus*. Puis la substantive hallucination apparaît en 1660 grâce à Fernel, du latin *hallucinatio* : « divagation, méprise ». Le verbe halluciner (1862) se lit pour la première fois chez Victor Hugo.¹⁵¹

La psychanalyse, en particulier Jacques Lacan, voit dans l'hallucination un phénomène de langage. En effet, dans son séminaire III sur les psychoses (1955-1956), Lacan explique le phénomène hallucinatoire par le mécanisme de forclusion, c'est-à-dire une impossibilité de parole de la part du sujet qui rejailit par des voix hallucinatoires dans le réel : « *ce qui a été refusé dans l'ordre*

¹⁵¹ Article initialement publié sur le site du D.I.T.L.

symbolique resurgit dans le réel » (J. Lacan). En littérature, l'hallucination est très souvent perçue comme un phénomène auditif ou visuel. En particulier dans la littérature fantastique, elle permet de laisser planer le doute sur l'émergence d'événements troublants.

En Justifiant la littérature contemporaine n'a plus peur de traiter ce phénomène pour ce qu'il est : la manifestation de la folie universelle. L'hallucination, désormais est de plus en plus perçue dans sa réalité psychiatrique. La production surnaturelle n'a plus cours pour sauver nos héros de roman de la folie.

3-1-5- L'Hallucination au cinéma

- Rompre avec l'image-action

Dans la théorie cinématographique, deux grands concepts sont dégagés en fonction de l'évolution du septième art : « l'image-mouvement » et « *l'image-temps* »¹⁵².

La transition entre les deux se fait lors d'une crise de « *l'image-action qui se manifeste par une approche cinématographique du temps à l'état pur, sous sa forme transcendantale*¹⁵³ » Or, Deleuze explique que la notion d'hallucination fut un moyen parmi d'autres (hypnose, délire, visions, rêve...) auquel le cinéma soviétique, l'expressionnisme allemand ou encore l'école française ont eu recours pour rompre avec cette image-action des américains, en déclin parce que trop objective.¹⁵⁴

¹⁵² L'image-temps, Article initialement publié sur le site du D.I.T.L

¹⁵³ Ibid.

¹⁵⁴ COLLECTION « CRITIQUE » GILLES DELEUZE, CINÉMA 1, L'IMAGE-MOUVEMENT. LES ÉDITIONS DE MINUIT.
Extrait de la publication

Dans son traitement de l'image Deleuze, désigne que l'hallucination permet une nouvelle vision du cinéma, un cinéma qui traite de plus en plus de concepts abstraits et de problèmes métaphysique. La folie peut aisément faire son entrée dans l'image, avec ses perturbations visuelles et sonores de l'espace environnant. Dans les années 60-70, des psychiatres ont d'ailleurs tenté de mettre sur la pellicule certains délires psychotiques, dans le but de montrer aux spectateurs, considérés comme « normaux » mais encore à des fins thérapeutiques, la manière dont se manifestaient les délires psychotiques, en particulier l'hallucination. En dehors de ces réalisations en marge, l'hallucination se trouve désormais au service de l'art pour révéler le malaise universel. Deleuze explique ainsi au sujet de l'adaptation du roman de Dostoïevski, *L'Idiot*, par le réalisateur japonais Akira Kurosawa : « *l'onirisme de Kurosawa, tel que les visions hallucinatoires ne sont pas simplement des images subjectives, mais plutôt des figures de la pensée qui découvre les données d'une question transcendante en tant qu'elles appartiennent au monde, au plus profond du monde.*¹⁵⁵»

3-1-6- De nouveaux procédés

Le thème de l'hallucination est donc souvent traité au cinéma. Prenons par exemple les films : *-The Shinig – Répulsion et Psychose*

Mais si le texte littéraire peut rapidement rendre compte d'un jugement perturbé par la psychose de la part de ses personnages à travers les mots, le cinéma se trouve confronté à une difficulté supplémentaire. En effet, la transition entre une image perçue comme « réelle » et une image représentant une hallucination,

¹⁵⁵<https://en.wikipedia.org/wiki/Kurosawa>

nécessite des techniques particulières pour qu'elle soit distinguée par le spectateur. Les cinéastes ont de ce fait, recours à des manipulations de l'image.

Proche de la notion de rêve, l'hallucination peut être également caractérisée par l'utilisation de certains fondus enchaînés ou par des déformations de l'image. Mais le cinéma contemporain cherche à produire le trouble dans l'esprit du spectateur, tout autant qu'il veut montrer la réalité du phénomène de l'hallucination. C'est pourquoi, les réalisateurs d'aujourd'hui prennent très souvent le parti de ne plus marquer le passage de l'hallucination et utilisent des coupes franches entre les images. « *Les fantômes hallucinatoires* » n'apparaissent plus dans des nuées de brumes, mais sont bien présents dans l'image, au même titre que n'importe quel protagoniste.

Dans *A Beautiful Mind* de Ron Howard (2002), qui raconte le parcours de John Nash, prix Nobel d'économie atteint de schizophrénie, les personnages que s'invente le héros sont présentés au spectateur comme de vrais personnages prenant part à l'histoire. Nous pourrions dire que ces révélations mystiques deviennent alors de véritables illusions, au sens étymologique, un jeu, un trompe-l'œil. Mais l'hallucination prend aujourd'hui le pas sur l'illusion dans sa fonction de révélateur social.

3-2-Angoisse

Dans les pages qui suivent nous tenterons de donner une définition à l'angoisse, l'un des termes que nous les utilisons dans cette thèse puisque nous parlons du genre fantastique qui comprend des termes évoquant l'angoisse et l'hallucination.

L'angoisse est un nom féminin, XIIe siècle du latin. : angustia surtout pluriel, étroitesse lieu resserré. Gêne angoisse en latin. ecclés.

C'est un Malaise psychique et physique né du sentiment de l'imminence d'un danger, caractérisé par une crainte diffusée pouvant aller de l'inquiétude à la panique par des sensations pénibles de constriction épigastrique ou laryngée (gorge serrée : anxiété, peur.)

Du côté médical : C'est une crise d'angoisse. Il existe de médicaments que l'on nomme *médicament contre l'angoisse*.

Etrange sensation que l'angoisse : on sent au rythme de son cœur que respire mal. L'angoisse, c'est l'inquiétude métaphysique née de la réflexion sur l'existence « *vivre est le Malaise, puisque vivre c'est vivre dans l'angoisse* » Ionesco.

Adj. Angoissé, d'angoisser. Cour : qui éprouve ou exprime de l'angoisse « *le regard angoissé de quelqu'un qui se noie* » Gide.

On appelle un, une angoissé(e) : une personne sujette à l'angoisse : anxieux

-L'angoisse et ses distinctions (psychanalyse)

Dans l'Introduction à la psychanalyse, Freud considère que « l'énigme de l'angoisse devrait projeter des flots de lumière sur toute notre vie psychique »¹⁵⁶

L'intelligence de l'angoisse serait comme une clé générale, non seulement de la réalité de notre vie mais encore, si c'est par la sublimation par laquelle l'humain arrive à sa propre dignité, à ce qu'il y a de plus valable en elle. Sans angoisse il n'y aurait pas de création, « *je dirais même, il n'y aurait pas d'homme* »¹⁵⁷ cité Romain Gary.

¹⁵⁶ Sigmund Freud, la psychanalyse : 370.

¹⁵⁷ Romain Gary, dans Pseudo (p. 201).

L'angoisse n'est pas une émotion comme la peur, qui est un rapport immédiat à l'objet, mais un sentiment, c'est-à-dire un rapport à soi-même en tant qu'affecté par un objet (l'amoureux par exemple s'éprouve lui-même comme attaché à un autre). Il faut donc non seulement distinguer avec précision des émotions que sont l'horreur, l'épouvante, la panique ou la terreur mais aussi des autres sentiments que sont l'inquiétude, l'anxiété ou l'effroi. Ces distinctions trouvent leur principe dans l'objet de l'angoisse, qui se distingue de tout autre : contrairement à celui de la peur qu'on peut facilement nommer, on n'arrive pas à dire dans le moment même où l'on reconnaît qu'il devient patent. L'angoisse est très précisément le sentiment de l'imminence de ce qui échappe à la représentation.

Dès lors que l'angoisse est représentée, même d'une manière obsédante, puisque sa représentation remplace son existence. Là où il n'y a pas de mots pour dire, d'images pour figurer ou d'aménagements des latences, possibilités ou éventualités, Lacan est donc fondé à repérer le « *manque du manque* ».

« Or le manque de l'objet qui en nécessite la représentation, c'est forcément le sujet des pensées conscientes et inconscientes. Si le manque, c'est donc le sujet qui se trouve frappé d'impossibilité : l'angoisse est l'épreuve qu'il fera de ne plus être possible. Le manque caractéristique de la représentation définissant la pensée et donc le sujet, tout « manque du manque¹⁵⁸ », et donc toute imminence de l'irreprésentable, sera vécu comme une abolition de soi. Nous comprenons de quel danger radical l'angoisse est à la fois la reconnaissance et la crainte.

- Là où les mots manquent :

L'angoisse « ne trompe pas », on le comprend donc, en ce qu'elle atteste de quelque chose qu'on n'arrive pas à dire, quelque chose qui excède la signification

¹⁵⁸Jacque Lacan : Manque du Manque, in <https://www.cqirn.info/ervue-française-de-psychanalyse-2005>, le séminaire X : l'angoisse.

et récuse par là même notre existence de sujet. Et si l'angoisse est elle-même angoissante, c'est, d'une certaine manière, qu'il est déjà trop tard pour exister subjectivement : on est trop loin. Il est donc assez lointain pour qu'on le reconnaisse, et en même temps tellement proche qu'on devrait déjà le voir. La situation angoissante est celle où la distance avec commence à céder (*elle a pour nature d'être perdu, or il semble qu'il soit sur le point d'apparaître*¹⁵⁹).

3-3 Rêve état du sommeil/ état éveillé, Vie nocturne/ vie diurne

Le rêve désigne un ensemble de phénomènes psychiques éprouvés au cours du sommeil. Au cours de l'Histoire, différents domaines de la connaissance, tels que philosophique, la psychologique et la religion, se sont intéressés au rêve, y cherchant du sens ou une fonction. Le rêve se distingue de l'hallucination et de la rêverie qui, sont vécus à l'état éveillé.

Au réveil, le souvenir du rêve est souvent lacunaire, parfois inexistant. Il est cependant possible d'entraîner la remémoration onirique. Les rêves lucides sont les plus élaborés pendant les phases de sommeil paradoxal.

Un rêve lucide est un rêve qui se distingue par le fait que le rêveur a conscience d'être en train de rêver. Le rêveur donc, peut survenir fortuitement ou résulter d'un apprentissage. Se savoir rêver offre au rêveur la possibilité d'exercer un contrôle délibéré, non seulement sur ses actions, mais aussi sur le contenu du rêve et sur son déroulement.

La faculté de reconnaître l'état de rêve durant son sommeil est mentionnée dans les textes bouddhistes au VIII^e siècle après J.-C. En Occident, le rêve lucide a été étudié en laboratoire du sommeil dès la fin des années 1970.

¹⁵⁹bid.

La définition minimale formulée en 1968 par Celia Green : « *un rêve lucide est un rêve dans lequel le sujet est conscient de rêver* » est admise par tous les chercheurs contemporains. Tous ne la considèrent cependant pas comme suffisante.

Ainsi le psychologue allemand Paul Tholey distinguait le rêve normal et le rêve lucide en fonction de sept critères. Dans le rêve lucide :

- Le rêveur sait qu'il rêve.
- Il dispose de son libre arbitre.
- Il a une faculté normale de raisonnement.
- Le rêveur possède une perception aux cinq sens comparables à la normale.
- Il garde ses souvenirs de l'état de veille.
- Il se souvient parfaitement de son rêve au réveil.
- Il est capable d'interpréter le rêve à l'intérieur même du rêve.

Tous ces caractères cités par Paul Tholey sont bien présents chez Gérard de Nerval l'auteur d'*Aurélia*. Le rêve est également d'importance au sein du chamanisme. La croyance la plus répandue chez les peuples sibériens est que la vie du corps dépend de l'âme. Gardant une certaine autonomie, elle peut s'évader pendant la phase du sommeil, et le rêve témoigne de cette évasion. Cette absence temporaire est sans danger, à condition qu'on ne réveille pas brutalement quelqu'un qui dort.

3-3-Interprétation psychologique

Dans la théorie freudienne du rêve psychanalyse existent deux formules : « *le rêve est le gardien du sommeil* » « *le rêve est la réalisation d'un désir* ».

Pour connaître la conception la plus juste du rêve, selon Freud : « *ce n'est pas chez les médecins qu'il faut la chercher, mais chez les profanes où elle reste encore à demi voilée de superstition.* »

A partir de cette explication freudienne, nous pouvons dire que le domaine onirique exige un peu de croyance suprême de l'âme, très loin du domaine concret sur lequel recourt la science.

C'est parce que le rêve est l'un des sujets les plus complexes, que nous tentons de lui trouver une interprétation logique. Freud affirme l'existence d'une relation étroite entre la vie du rêve et les troubles psychologiques de toutes sortes, que l'on observe dans l'état de veille.

Pour Freud, quand on parle de la relation du rêve aux troubles mentaux, on peut vouloir désigner trois sortes de choses :¹⁶⁰

- Des relations étiologiques et cliniques par exemple, lorsqu'un rêve est le représentant d'un état psychotique actuel, ou ce qui l'introduit.
- Des modifications que la vie onirique subit en cas de maladie mentale.
- Des relations internes entre rêve et psychoses, des analogies qui signalent une parenté essentielle.

Nous pouvons dire que ces relations entre le rêve et les troubles mentaux sont bien claires dans *Aurélia* de Nerval. Le narrateur lie ce qu'il voit dans le rêve par ses troubles et ses hallucinations.

Concernant les relations cliniques et étiologiques entre rêve et psychoses, Freud faisait état des observations aux autres psychologues tel que Hohnbaum qui rapporte que la première éruption de la folie trouvait son origine dans un rêve

¹⁶⁰ Sigmund Freud. *L'interprétation du rêve*, éditions du seuil 2010. P.124

angoissant, effrayant et que l'idée prédominante dans cet état, était en liaison avec ce rêve.

Sante de Sanctis, quant à lui, fournit des observations similaires sur des paranoïaques et déclare que dans un certain nombre de ces cas, le rêve est « *la vraie cause déterminante de la folie* ». Pour lui, la psychose peut naître d'un seul coup avec ce rêve déclencheur qui contient l'explication de la dimension délirante, ou alors se développer lentement en passant par d'autres rêves qui doivent encore affronter certains doutes.¹⁶¹

Dans d'autres exemples cités par Freud, la vie onirique contient les symptômes de maladie, ou bien la psychose demeure limitée à la seule vie onirique.

Thomayer attire ainsi l'attention sur « *des rêves d'angoisse qu'il faut prendre comme des équivalents d'accès épileptiques.*¹⁶² »

Au XXème siècle, la question du vécu du rêve est plus reconsidérée par les psychologues, qui se tournent vers sa physiologie. Ce sont les écrivains qui poursuivent le questionnement sur l'expérience onirique.

Sartre analyse la formation des images oniriques dans le cadre d'une phénoménologie de l'imagination.¹⁶³

Roger Caillois reprend la question cartésienne de l'indiscernabilité du rêve et de la veille. Michaux s'intéresse aux personnalités secondaires que révèle le vécu dormeur. Pierre Pachet, renouant avec la psychologie du XIXème siècle,

¹⁶¹Cité in Sigmund Freud. L'interprétation du rêve, éditions du seuil 2010.P.125

¹⁶²Ibid. P 125

¹⁶³Ibid.

s'oppose à l'idée de l'absolue passivité du dormeur et cherche à retrouver dans le rêve des niveaux de lucidité, de vigilance et même d'initiative¹⁶⁴.

D'après Freud, le rêve ne révèle pas l'avenir : « *il ne s'agit pas d'un présage sur lequel le rêveur pourrait s'appuyer. Au contraire, le rêve révèle, justement, le passé, celui du rêveur* ¹⁶⁵ ».

Freud ajoute dans son interprétation du rêve, que : « *Le désir inconscient correspond à la sexualité infantile, énigme dont le névrosé ne comprend plus les éléments, qu'il refuse de concevoir, ces représentations inconscientes étant inconciliables avec les exigences de la conscience* ».

L'idée du rêve comme un symptôme, à la fois réalisant un désir et s'en défendant, décrit tout à fait la base de la psychopathologie propre à la psychanalyse. Le symptôme y est étudié comme formation de compromis.

Freud décrit le rêve comme une précieuse source d'information quant à la névrose. Cependant, la technique de l'interprétation libre du rêve, amènera les psychanalystes à formuler de nombreuses théories qui en retour enrichiront leur compréhension du rêve.

Selon Freud : « *toute espèce de rêve se révèle être une création psychique chargée de sens qui doit être rangée à un endroit localisable dans le fonctionnement psychique actif de l'état de veille.* ¹⁶⁶ »

¹⁶⁴ Lovecraft le monde du rêve parodies et pastiches, Les collections Lovecraft. DERLETS, Rêve et réalité documents : Bouquins Robert Laffont 1992

¹⁶⁵ Sigmund Freud, le rêve et son interprétation, collection idées/ Gallimard 1942.

¹⁶⁶ Ibid. Sigmund Freud. L'interprétation du rêve, éditions du Seuil 2010. P.35

- Contenu latent

Le rêve, comme le rêveur le raconte appelé selon Freud *le contenu manifeste*. Il accomplit un désir refoulé. L'interprétation du rêve a pour but de déceler ce contenu latent.

Selon la méthode d'investigation qu'applique Freud :

« Le rêve tel qu'il s'offre à moi dans le souvenir, (dit Freud), je le confronte au matériel qui s'y rapporte, trouvé par l'analyse, nommant le premier contenu de rêve manifeste, le second, contenu de rêve latent. Le processus de transformation du contenu de rêve latent en contenu de rêve manifeste, je le nommerai travail de rêve ¹⁶⁷ ».

Le rêve est en fait connu seulement à travers un **contenu manifeste**. Mais ce contenu est, précisément, ce qui n'intéresse pas la psychanalyse, les données pertinentes étant celles qui sont voilées, cachées et que l'on nomme **contenu latent**. Encore faut-il préciser les opérations psychiques qui font passer du contenu latent - désirs inconscients - à ce contenu manifeste devenu si peu intéressant.

- Le reste diurne

Tout rêve est lié aux événements de la journée qui vont faire appel à des souvenirs inconscients plus ou moins anciens. Freud aborde dans *l'interprétation du rêve* que « *l'opinion des chercheurs les plus anciens comme les plus récents dans ce domaine était que les hommes rêvent de ce à quoi ils s'occupent dans la journée et de ce qui les intéresse à l'état de veille*¹⁶⁸ »

De plus, Freud a expliqué que les rêves donnent souvent à reconnaître explicitement le caractère de satisfaction du désir, en sorte que l'on s'étonne et se

¹⁶⁷ Sigmund. Freud ; œuvres complètes, psychanalyse. V 1901 du rêve sur la psychopathologie de la vie quotidienne. PUF, Paris. P. 28

¹⁶⁸ Sigmund. Freud, *l'interprétation du rêve*, édition du seuil 2010 P.75

demander pourquoi la langue des rêves n'a pas depuis longtemps rencontré des gens qui la comprennent.¹⁶⁹Toutes ces affirmations rassurent que les préoccupations quotidiennes sont les ressources directes pour les rêves.

- La figurabilité

Cette notion veut dire, la transformation d'une idée en image. Le rêve représente le désir inconscient en images.

Le déplacement du rêve selon Freud, est l'opération qui voile ce qui a vraiment de l'intérêt. Ce qui fait l'inconscient est présenté comme un élément peu important, tandis que ce qui fait l'essentiel d'un rêve ne correspond que peu aux désirs inconscients. Le déplacement, plus techniquement, est le fait qu'un affect, associé à une représentation.

L'opération du rêve comprend beaucoup d'éléments essentiels. La condensation par exemple, « *est le fait que plusieurs représentations s'amalgament et n'en font plus qu'une. Ainsi, un seul élément du rêve peut bien correspondre à plusieurs éléments inconscients.*¹⁷⁰ » Cette théorie fait d'ailleurs l'une des particularités de la métapsychologie, qui envisage un même élément sous plusieurs angles, et qui l'interprète en fait plusieurs fois.

La figuration, ou prise en considération de la figurabilité, « *est aussi appelée élaboration secondaire. Elle est la forme narrative du rêve, qui peut présenter un scénario structuré, là où le désir inconscient s'en moque bien. Tout l'effort de romancer le rêve fait oublier ce qui intéresse vraiment le rêveur* »¹⁷¹.

¹⁶⁹ Ibid. P. 162

¹⁷⁰ Ibid. Sigmund Freud, le rêve et son interprétation, collection idées/ Gallimard 1942

¹⁷¹ Ibid.

Freud donnera de plus en plus d'importance au mécanisme de l'opération du rêve. Le symbolisme sera de plus en plus étudié : Freud notera quels éléments représentent en fait telle autre chose.

Selon Freud « *Le désir représenté dans le rêve est nécessairement infantile* ».

Le contenu latent renvoie donc à la sexualité infantile. Freud théorise, au moment de décrire le rêve, l'inconscient comme le lieu des processus primaires. La satisfaction de la pulsion n'y est pas ajournée, mais a lieu sur le mode hallucinatoire. De plus, la pulsion n'y est pas symbolique, au sens où les représentations de choses ne sont pas attachées à des représentations de mots.

Les théories ultérieures de la psychanalyse donneront crédit à l'hypothèse d'une pulsion de mort : le contenu latent pouvant bien alors renvoyer à des souhaits d'anéantissement de soi ou d'autrui. C'est-à-dire que le rêveur avoue ses souhaits du malheur envers quelqu'un, donc, il transfère ce souhait d'un rêve représentatif de ce qu'il pense à l'inconscience.

- Moi/ Surmoi / ça/ Conscience /Inconscience

Nous comptons sur Freud d'interpréter la notion de « *La censure* » interposée par la conscience face aux expressions des pensées (*pulsions, désirs*) qui proviennent de ce que Freud appellera le « *ça* » dans sa « *seconde topique* », est ici nommée telle par Freud, (selon son propre aveu.). En référence à la « *censure* » exercée par un pouvoir politique sur des organismes d'expression comme la presse et l'édition. Ne voyons pas seulement dans cet emprunt le motif d'une commode métaphore : le Moi censeur se trouvant sous la domination de ce que Freud baptisera le « *surmoi* ». « Ce surmoi étant l'intériorisation psychique de l'ordre

social et de ses diverses autorités instituées. » Nous avons donc affaire à une censure sociale dans l'opposition de la conscience moralisatrice à l'encontre de toute manifestation des motivations profondes. Ces motivations animent l'individu dans sa recherche du plaisir personnel (le rêve selon Freud permettant toujours « *l'accomplissement d'un désir* » recherche égoïste qui a priori disconvient au « bien commun » régnant dans le groupe.¹⁷²

C'est dans le sommeil puis le rêve, qu'apparaît le plus vivement l'expression de cette recherche égoïste, à occasion d'un certain relâchement du contrôle de la conscience. Relâchement produit notamment par la mise à distance de la contrainte exercée par le réel environnant lors de l'état de veille. « *C'est donc dans le rêve que se dévoilent des vérités réduites à l'inconscience après avoir été « refoulées » par les normes morales de conduite* »¹⁷³.

3-4-1- Le rêve prémonitoire

Dans le langage technique adopté par la Société Anglaise de Recherches Psychiques, le phénomène « prémonitoire » a reçu cette simple définition « *Préannonce supernormale d'un événement futur quelconque.*¹⁷⁴»

Nous estimons que le terme de « prémonition » est synonyme de cet autre : « *clairvoyance dans le futur* » employé par les anciens magnétologues, et que tous deux comprennent tous les cas qui, selon leurs modalités particulières de manifestation, prennent dans le langage commun les noms de « pressentiment », « avertissement », « prédiction », « divination », « prophétie ».

¹⁷² L'expression du Moi et la censure sociale : Sigmund Freud, L'interprétation des rêves

¹⁷³ Ibid. L'expression du moi et la censure sociale : Sigmund Freud, L'interprétation des rêves

¹⁷⁴ DES PHENOMENES PREMONITOIRES, Pressentiments – rêves prophétiques clairvoyance dans le futur, ERNEST BOZZANO

Le rêve prémonitoire, dans sa forme la plus simple, consiste en un vague sentiment d'anxiété profonde ou de sombre présage à un sentiment non motivé et insurmontable qui porte inconsciemment le sujet à orienter sa propre pensée vers celle de telle personne. Ou bien encore, à cet ordre spécial d'événements qui constitueront l'objet de la prémonition. Plus communément, le rêveur prémonitoire assume une forme de visualisation hallucinatoire. Aussi bien spontanée que provoquée, dans laquelle des tableaux d'événements futurs se manifestent au percipient dans une succession extrêmement fugace. Parfois avec l'apparence d'événements réels, d'autres fois d'une manière idéographique et symbolique, dans lequel cas la véritable signification du symbole n'apparaîtra totalement dévoilée qu'après réalisation de l'événement. Non moins fréquemment, ils se présentent sous forme d'audition hallucinatoire, où une voix, reconnue parfois pour intérieure ou subjective, ou bien revêtant un timbre objectif, et souvent familier, préannonce dans un langage plus ou moins énigmatique des événements futurs¹⁷⁵.

Le songe prémonitoire est d'abord beaucoup plus vivace que le songe ordinaire, si bien que le percipient en conserve un souvenir très clair au réveil, joint à un intérêt inhabituel pour ce rêve (*ce qui pousse le percipient à le raconter, ou à en prendre note*).

Nous citons ce genre du rêve prémonitoire parce qu'il est bien présent dans le cas de Nerval et dans son œuvre *Aurélia*. Le narrateur dans *Aurélia* a avoué : « *je résolu de fixer le rêve et d'en connaître le secret*¹⁷⁶ »

À partir de cette affirmation, il semblerait que l'être humain soit capable de forcer mêmes ses rêves et ses sentiments et de les mettre dans le cadre qu'il l'intéresse. À Nerval d'ajouter : « *pourquoi me dis-je ne point enfin forcer ces*

¹⁷⁵ Ibid. P. 2

¹⁷⁶Nerval. *Aurélia*, folio, Gallimard 2005. P 190

*portes mystiques, armé de toute ma volonté et dominer mes sensations au lieu de les subir*¹⁷⁷. »

Nerval avait conscience d'une liaison étroite entre les deux existences, celle d'ici-bas et celle d'au-delà via le sommeil « *après un engourdissement de quelques minutes une vie nouvelle commence affranchie des conditions du temps et de l'espace et pareille sans doute à celle qui nous attend après la mort.*¹⁷⁸ » Pour pénétrer dans cette autre existence, en dévoilant le secret, Nerval tente de trouver une explication à ses rêves et briser le barrage pour accéder outre ce monde présent.

Nous rapprochons ce genre du rêve au « *sixième sens* » (l'intuition) que l'Homme peut sentir à l'intérieur par une voix intérieure ou par une figuration d'image perçue mais d'une façon imaginaire.

Nerval, comme nous allons le voir dans le chapitre qui lui est consacré, considère que le rêve lui donne quelques indices d'avenir. A Nerval :

*« Cette vision par un de ces phénomènes que tout le monde a pu éprouver dans certains rêves ne me laissait pas étranger à ce qui se passait autour de moi. »*¹⁷⁹

D'un autre côté, Freud affirme qu'on peut collecter chez les adultes de nombreux rêves de type infantile. C'est ainsi que toute une série de personnes répondent régulièrement à un stimulus de soif nocturne en rêvant qu'elles boivent, rêve qui tend à éliminer le stimulus et à poursuivre le sommeil.

Pour Freud : « *il n'est pas rare du tout que d'un rêve plus ou moins long, compliqué et confus dans son ensemble se détache un fragment particulièrement*

¹⁷⁷Ibid. P 190

¹⁷⁸Ibid. P 190

¹⁷⁹ Ibid. P 130

*clair, qui contient un accomplissement de souhait impossible à méconnaître, mais qui est soudé à un matériel autre incompréhensible.*¹⁸⁰ »

Ce « *matériel incompréhensible* » c'est ce que Freud nommé « *le latent de rêve* » c'est-à-dire le sens implicite dans la manifestation du rêve.

D'après Freud, si par l'analyse d'un rêve, nous défaisons le déplacement du rêve, nous parvenons à des informations parfaitement évidentes sur des problèmes de rêve très discutés « *les excitateurs du rêve et la corrélation du rêve avec la vie de veille [...] il y a des rêves qui trahissent directement leur rattachement aux expériences vécues du jour, tout rêve se rattache à une impression des derniers jours avant le rêve.*¹⁸¹ »

Les traits caractéristiques des rêves prémonitoires selon l'étude d'ERNEST BOZZANO, s'observent plus ou moins dans toute la phénoménologie, surtout dans celle qui rêvé une forme hallucinatoire auditive dans laquelle on retrouve fréquemment des cas se répétant, et d'autres qui présentent les phases habituelles de « *labilité* » combinée à la « *réviviscence* ». Font exception, dans chaque catégorie les cas où le percipient, au lieu de jouer un rôle prépondérant, ou secondaire dans l'événement prévu, sert d'instrument consultable, comme dans le cas des « *somnambules clairvoyantes* », et de tous autres genres de pythonisses anciennes et modernes.¹⁸²

Cette forme indirecte, provoquée de prémonitions, est extrêmement intéressante car elle concourt à renforcer une théorie qui se présente comme fondamentale dans ce type de manifestations. Selon cette théorie il serait vain de

¹⁸⁰ Sigmund. Freud ; œuvres complètes, psychanalyse. V 1901 du rêve sur la psychopathologie de la vie quotidienne. PUF, Paris. P. 33

¹⁸¹ Ibid. Sigmund. Freud ; œuvres complètes, psychanalyse. V 1901 du rêve sur la psychopathologie de la vie quotidienne. PUF, Paris. P. 41

¹⁸² DES PHENOMENES PREMONITOIRES, Pressentiments – rêves prophétiques clairvoyance dans le futur, ERNEST BOZZANO

rechercher en une formule unitaire l'explication de la phénoménologie prémonitoire, qui tirerait au contraire son origine de causes multiples, tantôt subconscientes tantôt extrinsèques, toujours supranormales. Un troisième caractère des phénomènes prémonitoires concerne la « *notion du temps* ». Cette notion semble un élément impossible à traduire en nos termes humains, du « *plan supranormal* » au plan « *mental* ». Par conséquent, les dates des phénomènes prémonitoires demeurent presque toujours imprécisées et le voyant en somnambulisme. Ou un autre à sa place, juge approximativement du temps de différentes manières. Le plus souvent d'après la distance à laquelle se présente dans sa vision intérieure, le cadre des événements futurs, s'il est très proche. Ce cadre en conclura que l'événement doit se produire à brève échéance. Dans ce cas, l'habitude pourra lui permettre d'en préciser jusqu'au jour et à l'heure. Si au contraire la vision est plus ou moins lointaine, il ne parviendra qu'à désigner la semaine, le mois, l'année où devra s'accomplir la prophétie¹⁸³.

Un rêve prémonitoire présente au rêveur des événements qui vont se passer dans le futur. Même si ce cas peut sembler improbable ou fantaisiste pour certains, il fait l'objet d'études sérieuses et intrigue les scientifiques comme les rêveurs, curieux de ce phénomène insolite.

3-4-2 Caractéristiques du rêve prémonitoire

Un rêve prémonitoire laisse souvent une forte impression, même après le réveil. Quelques-unes de ses caractéristiques sont¹⁸⁴ :

¹⁸³ Ibid. P.4

¹⁸⁴ DES PHENOMENES PREMONITOIRES, Pressentiments – rêves prophétiques clairvoyance dans le futur, ERNEST BOZZANO

- La clarté du rêve est accrue : On peut se rappeler de détails ; certains éléments sont plus saillants et semblent très réels.
- Le rêve prémonitoire est souvent intense, son atmosphère et scénario nous interpelle
- Le rêveur se réveille sans doute juste après ce type de rêve et le rappel du contenu est favorisé par l'éveil soudain.
- Les personnes qui font l'objet du rêve prémonitoire sont souvent proches du rêveur.
- Le rêve agit comme une prémonition et contient un élément saillant qu'on va retrouver dans notre vie éveillée quelques temps plus tard.
- En se réveillant d'un rêve de ce type, on se sent poussé à l'action (appeler la personne concernée, prendre une décision, etc.)

Le rêve prémonitoire est caractérisé par son intensité et comporte des éléments souvent négatifs. Les thèmes communs sont les accidents, la mort d'une personne proche, une catastrophe naturelle, une maladie. Dans ce cas, le rêve prémonitoire a pour fonction d'avertir ou de préparer la personne qui rêve à faire face à un élément important.

Il existe des cas où une personne proche annonce, elle-même, dans un rêve, sa mort imminente. Une hypothèse communément avancée pour expliquer ce genre de rêve est la reconnaissance inconsciente chez le rêveur que son proche est sur le point de mourir. Une autre explication repose sur la communication télépathique à travers le rêve ou la prémonition. Nous observons que le rêve chez Nerval tombe dans ce cadre du rêve prémonitoire.

3-5- Citations célèbres concernant le rêve

Ces phénomènes, songe, rêve, onirique, interprétation des rêves, ont été traité par beaucoup d'auteurs, nous avons choisi quelques citations célèbres :

« *Le rêve est une hypothèse puisque nous ne le connaissons jamais que par les souvenirs* » Valéry.

Il apparaît que le rêve n'est pas comme le dit Valéry puisque tout le monde connaît ces souvenirs c'est-à-dire qu'il est quelque chose existée dont les résultats sont les souvenirs.

« *Rêve agréable ou bien mauvais rêve, rêve désagréable pénible : cauchemar «je tombais de rêve en cauchemar* » Colette.

Pour Colette ce qu'il compte c'est ce cauchemar qu'il le rencontre dans le sommeil.

« *Le rêve est une veille d'où les forces sont absentes* » Valéry. L'interprétation de cette formule de Valéry donne le sens d'une autre vie, d'une autre veille qui est différenciée par cette paralysie et ce manque de force complète.

D'après Nerval « *Le rêve est une seconde vie* », nous rapprochons que cette vie dont Nerval parle est pleine de force et d'énergie ; tandis que pour Bergson c'est la vie de l'intérieur, la pensée, l'âme : « *Le rêve c'est la vie mentale toute entière moins l'effort de concentration* ».

Suite de cette affirmation que le rêve est une seconde vie de la part de Nerval, il a avoué sa recherche infatigable dans cette seconde vie afin de trouver, ce qui n'avait pas trouvé dans l'autre vie de veille. Nous allons voir cette recherche Nervalienne de cette seconde vie via le rêve.

3-6-1- Le visible/ invisible

Nous tentons donner une définition du couple visible/ invisible.

Le mot invisible est un (adjectif) qui signifie : - Qui ne peut pas être vu.

- Qui ne se laisse pas voir. Nous proposons d'aborder les synonymes d'invisible afin d'en savoir bien, Tels que :
- Imperceptible, indiscernable, insaisissable.
- Microscopique, inaudible, insensible
- Absente, manquante, défaillante, disparue, parti, éloignée, évanouir, évaporée, excuse, discrète, réservée, secret, délicate, retenir, modérée, modeste, sobre, distinguée, feutre, poli

Définition du dictionnaire Littré :

Selon le Mediadico, Académie Française : Invisible, Prononciation : un adj.
Qui a plusieurs sens, le premier sens :

- Qui n'est pas visible, qui échappe à la vue, L'invisible, ce qui n'est pas visible.
- Le deuxième sens d'un côté(Figure), Qui se cache, qui ne se laisse point voir.
- Familièrement. Être invisible, ne se faire voir, ne recevoir que rarement. Par exemple, si on dit : Cet homme est invisible, cela signifie qu'on ne le trouve jamais chez lui.
- Un autre sens : devenir invisible, disparaître subitement sans que personne ne s'en aperçoive.Par exemple, on affirme qu'Il était là tout à l'heure, il est devenu invisible. On dit dans le même sens qu'un objet est devenu invisible, quand, venant de le voir ou de le toucher, on ne peut plus le retrouver.

Les antonymes d'invisible : c'est-à-dire le visible, apercevable, montrable, ostensible, perceptible, présentable, regardable, repérable, visible, évidente, observable, palpable, appréciable, tangible, claire, claire, distincte, sensible.

Tout comme la philosophie, la littérature invite à une exploitation variée du thème sur « l'invisible et le visible ». Le texte littéraire peut être vu, de prime abord, comme la représentation visible (à travers les mots, les formes du discours) de l'invisible, c'est-à-dire de la pensée et des sentiments. Nous pouvons ainsi interroger les ressorts mêmes de la fiction, le travail que fait le romancier, le dramaturge ou le poète pour construire son univers et susciter ainsi les émotions voulues chez le lecteur. Dans cette optique, nous pouvons penser à l'analyse de certaines formes romanesques qui introduisent, implicitement ou explicitement, la relation du visible et de l'invisible. S'impose également comme sujet de réflexion la relation entre le corps (visible) et l'âme (invisible), qui traverse toute l'histoire littéraire.

Les symbolistes attirent l'attention sur le monde invisible. Les nouveaux romanciers s'interrogent sur ce qu'un auteur peut « faire voir » à son lecteur, jusqu'à la littérature contemporaine qui ne nie pas l'importance de la représentation des méandres psychiques d'un personnage. Pour conclure, le thème du visible et de l'invisible invite, pourquoi pas, à étudier les rapports de l'intériorité et de l'extériorité, de l'idéal et de la réalité, de l'absence et de la présence.

C'est pour cela que nous tentons d'aborder l'interprétation de ce visible/invisible de points de vue côtés philosophiques, littéraires, psychologiques et même religieux pour connaître les différents sens de ces deux notions.

3-6-2- L'interprétation de visible/invisible du point de vu philosophique

Pour Maurice Merleau-Ponty, le voilement des choses n'indique pas leur absence, il assure seulement la limite du monde qu'on focalise. Nous considérons très importante cette formule : *« il y a la masse sombre de mon front, au-dessous, le contour limite, et capable de la cacher comme si ma vision du monde même se faisait d'un certain point du monde.¹⁸⁵ »*

Maurice Merleau-Ponty explique aussi que l'invisible c'est : *« Ce qui n'est pas actuellement visible, mais pourrait l'être (aspects cachés ou inactuels de la chose- choses cachées, situées « ailleurs – « ici » et « ailleurs. Ce qui relatif au visible, ne saurait néanmoins être vu comme chose ».*

Merleau Ponty rassure l'existence de cette invisible en donnant cette explication que nous pensons logique :

« Les images monoculaires ne sont pas au même sens où est la chose perçue avec les deux yeux, ce sont des fantômes et elle est le réel, ce sont des pré-choses et elle est la chose : elles s'évanouissent quand nous passons à la vision normale et rentrent dans la chose comme dans leur vérité de plein jour.¹⁸⁶ »

Merleau-Ponty a vu juste quand il affirme : *« l'Homme est le visible-invisible / la présence – l'absence/ le silence -expression.¹⁸⁷ »*

C'est-à-dire que la communication, le dire, l'expression de sa présence repose fondamentalement sur le silence originel qui git au fond de l'existence de l'Homme.

¹⁸⁵ Maurice Merleau-Ponty. Le visible et l'invisible suivi de notes de travail, édition Gallimard 1964. P.21

¹⁸⁶ Ibid. P 22

¹⁸⁷ Cité in François Cavalier. Premières leçons sur l'œil et l'esprit de M. Merleau Ponty. Édition PUF.1998

Notre existence repose sur un néant, c'est-à-dire sur ce qui échappe à une saisie totale. C'est ce néant ou cette invisibilité qui rend possible notre visibilité présente au monde. Tout cela signifie que l'homme est une ouverture. L'existence humaine fait appel à une ouverture à la transcendance ou au monde invisible.

L'ouverture à la transcendance est signifiée par cet invisible qui est en nous. Cet invisible est ce que la métaphysique traditionnelle et la religion appellent « esprit », « âme », « intelligence ».

Cet esprit, cette âme, cette intelligence qui est en nous est cela même qui nous ouvre à la transcendance. Nous pensons que l'Homme tient une place unique parmi tous les existants. Il a les traits de la transcendance dans sa propre nature. Il unit le monde spirituel et le monde matériel.

À travers tout cela, l'Homme perçoit des signes de son âme spirituelle, germe d'éternité qu'il porte en lui-même. « *L'homme étant irréductible à la seule matière, son âme ne peut avoir son origine qu'en l'être seul* »¹⁸⁸.

D'après Merleau-Ponty : « *quand je dis que tout visible est invisible que la perception est Imperception, Il y a un invisible dans le visible quelque chose qui n'est pas vu d'abord tant voir c'est toujours voir plus qu'on ne voit* »¹⁸⁹ »

Cette définition philosophique ne produit pas de contradiction de sens puisque que l'invisible ou le non-visible selon Merleau-Ponty « *qui ne serait qu'absence objective c'est-à-dire présence objective ailleurs, dans un ailleurs de soi.* »¹⁹⁰ »

¹⁸⁸ François Cavalier. 1998, *Premières leçons sur l'œil et l'esprit* de M. Merleau Ponty. Édition PUF

¹⁸⁹ Maurice Merleau-Ponty. 1964, *Le visible et l'invisible suivi de notes de travail*, édition Gallimard. P. 295

¹⁹⁰ Ibid. P 295

D'après cette définition, nous pouvons dire que l'invisible n'est pas un autre visible mais un positif seulement absent. Cet invisible du visible nous donne le moyen d'assister du dedans, à la fission de l'être.

La phénoménologie de la perception selon Merleau-Ponty est « *les problèmes posés dans la phénoménologie de la perception sont insolubles parce que j'y pars de la distinction (conscience/ objet*¹⁹¹ ». Cela signifie que les objets, les représentés et toutes les idéalizations de la psyché et de la nature, sont une réalité.

Diderot et encore plus **Lessing** se préoccupent de la manière par laquelle dans la peinture, la représentation (*le visible*) sur le tableau doit, à l'aide de l'imagination, évoquer dans notre esprit la part non-représentée de la réalité (*l'invisible*), tout en faisant semblant que cet invisible évoqué est visible.¹⁹²

3-6-3- L'interprétation de visible/ invisible du point de vue religieux

L'Homme d'aujourd'hui parle souvent en ces termes : « moi, je ne crois que ce que je vois ». Cette phrase fait partie des choses les plus illogiques que l'on puisse déclarer. Car il y a des tas de choses invisibles à l'œil nu dont dépend notre vie : l'air, par exemple. Il y a des tas de petits virus qui ne se voient pas à l'œil nu. Il y a des choses dont nous avons connaissance depuis peu à cause des progrès de la science, mais le fait qu'on en ait pris connaissance depuis peu ne veut pas dire qu'elles existent depuis peu. Elles existent déjà depuis des milliers d'années, depuis la création du monde. Alors que l'homme existe à cause de choses qu'il ne voit pas justement. C'est pourquoi la Parole de Dieu nous encourage à raisonner différemment et à bâtir notre vie sur le principe inverse : croire avant de voir, croire malgré ce qu'on ne voit pas (encore), au lieu de voir pour croire.

¹⁹¹ Ibid. p. 300

¹⁹² Ibid. François Cavalier. Premières leçons sur l'œil et l'esprit de M. Merleau Ponty. Édition PUF

La religion chrétienne assure l'invisibilité des choses et appelle les croyants à y croire. Nous avons trouvé dans un verset qui affirme que L'invisible a existé avant le visible ! Plus : l'invisible a engendré le visible !¹⁹³

Hébreux 11 : 3 : « *C'est par la foi que nous reconnaissons que l'univers a été formé par la parole de Dieu, en sorte que ce qu'on voit n'a pas été fait de choses visibles* ». Il nous faut devenir de plus en plus conscient de l'invisible au détriment du visible, au lieu d'être trop conscient du visible au détriment de l'invisible.¹⁹⁴

- **La foi : l'assurance des choses qu'on ne voit pas**

Nous marchons par la foi et non par la vue. La foi ce n'est pas croire dans le néant. La foi c'est croire à l'existence de choses concrètes, réelles, qui existent vraiment. Simplement, c'est y croire sans ou avant de les voir. Quand rien ne semble bouger dans le visible, les anges sont quand même au travail dans l'invisible. Et la meilleure façon de court-circuiter leur travail est de ne pas croire à leur action.¹⁹⁵

De même, en Islam c'est aussi la foi qui détermine la croyance de l'invisible. Les musulmans font des actes qui assurent leur croyance à l'existence de Dieu et à l'existence d'une autre vie en l'au-delà. Alors tous leurs actes d'adoration de Dieu fondées sur la croyance de l'invisible. C'est pourquoi, pour ceux qui embrassent une religion du Ciel, le passage du visible à l'invisible n'est pas un problème.

¹⁹³ Cours Lumière(s) Des Nations 3 Cours :11 CHOSES VISIBLES ET INVISIBLES, Claude PAYAN, Centre de formation de serviteurs de Dieu des pays francophones.

¹⁹⁴ Ibid. Cours Lumière(s) Des Nations 3 Cours :11 CHOSES VISIBLES ET INVISIBLES, Claude PAYAN, Centre de formation de serviteurs de Dieu des pays francophones.

¹⁹⁵ [Http://www.islamreligion.com/fr/articles/669/viewall/](http://www.islamreligion.com/fr/articles/669/viewall/) Copyright © 2006-2011 IslamReligion.com. Le monde des djinns (partie 2 www.IslamReligion.com)

Il est évident que de tout temps, l'Homme a toujours été profondément fasciné par le surnaturel et le monde invisible. L'existence d'un monde parallèle au nôtre l'a toujours troublé. On fait souvent référence à ce monde parallèle en tant que « *monde des esprits* » et la plupart des gens s'en font une image particulière. Pour certains, il s'agit des âmes de personnes décédées, qu'ils appellent aussi « *fantômes* ».

Pour d'autres, les esprits représentent soit les forces du bien, soit celles du mal. Les deux forces luttant les unes contre les autres pour exercer leurs pouvoirs sur l'humanité.

À l'instar de toutes les religions, l'islam a lui aussi son interprétation sur ce monde invisible. Ce que plusieurs perçoivent comme un monde parallèle au nôtre est appelé le monde des djinns, en islam. Ce point de vue de l'islam apporte d'ailleurs de nombreuses réponses aux mystères des temps modernes et anciens. Sans la connaissance de ce monde, les musulmans, comme les non-musulmans, chercheraient à expliquer ces mystères de mille et une façons. Alors qui sont les djinns et que sont-ils, au juste ?

- **Leur existence**

Les djinns sont des êtres qui ont été créés avec la force du « *libre-arbitre* » et qui vivent sur Terre, dans un monde parallèle à celui des hommes. Le mot « djinn », en arabe, est dérivé du verbe « janna », qui signifie cacher ou dissimuler. Ils sont donc physiquement invisibles aux yeux des hommes, comme leur nom le suggère. Cette invisibilité est l'une des raisons pour lesquelles certaines personnes nient leur existence. Toutefois, l'influence qu'a le monde des djinns sur les Hommes suffit pour réfuter les arguments de ceux qui

nient l'existence de ces créatures de Dieu¹⁹⁶. Le Coran et la souannah parlent de l'origine des djinns. Dieu dit, dans le Coran :

« Nous avons certes créé l'Homme d'une argile sonnante, extraite d'une boue malléable. Quant aux djinns, Nous les avons créés, auparavant, d'un feu sans fumée, d'une chaleur ardente. » (Coran 15 :26-27)

Les djinns furent donc créés avant l'Homme. Quant à leur origine physique, le Prophète de l'islam (que la paix et les bénédictions de Dieu soient sur lui) a abondé dans le sens du verset ci-dessus lorsqu'il a dit : *« Les anges furent créés de lumière, tandis que les djinns furent créés d'un feu sans fumée. »* (SahihMouslim- la référence la plus confirmée dans l'islam.) Par ailleurs, ils sont tenus, comme les humains, d'adorer Dieu et de se conformer à l'islam. Le but de leur création est exactement le même que celui de la création de l'Homme, car Dieu dit, dans le Coran : *« Je n'ai créé les djinns et les hommes que pour qu'ils M'adorent. »* (Coran 51 :56) Les Djinns, comme les Hommes, peuvent donc être musulmans ou non-musulmans. Toutefois, à cause de leur nature fougueuse, la plupart d'entre eux sont non-musulmans. Tous ces djinns non-musulmans forment une partie de l'armée du plus connu et du plus grand des djinns, c'est-à-dire Satan. Par conséquent, ces djinns mécréants sont aussi appelés Diables. Certains djinns sont musulmans, comme ceux qui se convertirent à l'époque du prophète Mohammed (que la paix et les bénédictions de Dieu soient sur lui). En effet, un groupe d'entre eux fut séduit par la récitation du Coran et devint musulman. Dans le Coran, Dieu ordonne au Prophète de rapporter cet événement aux gens : *« Dis, (ô Mohammed) : « Il m'a été révélé qu'un groupe de djinns a prêté l'oreille à*

¹⁹⁶ [Http://www.islamreligion.com/fr/articles/669/viewall/](http://www.islamreligion.com/fr/articles/669/viewall/) Copyright © 2006-2011 IslamReligion.com. Le monde des djinns (partie 2 www.IslamReligion.com)

(ce Coran) et a dit : « Nous avons entendu (réciter) une lecture merveilleuse, qui guide vers la droiture. Nous y avons cru et nous n'associerons jamais personne à notre Seigneur. » (Coran 72 :1-2) Sous plusieurs aspects, les djinns sont très similaires à nous. Ils mangent et boivent, ils se marient, ont des enfants et meurent. Leur durée de vie est cependant beaucoup plus longue que la nôtre. Comme nous, ils connaîtront le Jugement dernier et rendront des comptes à Dieu, le Très-Haut. Ils seront présents, avec les hommes, au Jour du Jugement, et iront soit au Paradis, soit en Enfer¹⁹⁷

3-7-Conclusion du Chapitre

Pour conclure, nous supposons que le thème du **visible** et de l'**invisible** invite à étudier les rapports de l'intériorité et de l'extériorité, de l'idéal et de la réalité, de l'absence et de la présence des choses. Celui qui présent peut être absent et vers-versa. « *L'absentéiste ne pas rassurer l'inexistence des choses* ». ¹⁹⁸

¹⁹⁷ [Http://www.islamreligion.com/fr/articles/669/viewall/](http://www.islamreligion.com/fr/articles/669/viewall/) Copyright © 2006-2011 IslamReligion.com. Le monde des djinns (partie 2 www.IslamReligion.com)

¹⁹⁸ Maurice Merleau-Ponty. Le visible et l'invisible suivi de notes de travail, édition Gallimard1964

Quatrième chapitre

Etude thématique comparée 1

Cette partie vise à l'analyse de thèmes récurrents dans les œuvres de nos deux auteurs Nerval et Maupassant. Il nous semblait important de faire des commentaires descriptifs du sens cachés derrière les mots. Nous tenterons de traiter les thèmes illustratifs de la folie et de l'hallucination des narrateurs de nos deux auteurs dans le récit fantastique.

Nous supposons qu'il existe des ressemblances d'un degré étroit entre les thèmes que les deux auteurs, Nerval et Maupassant, abordent.

Cette partie d'analyse, semble trouvera sa place dans le cadre de l'étude comparée puisque nous étudierons les similitudes et les divergences entre les thèmes traités par deux auteurs différents. Nous avons déjà abordé la définition de l'étude comparée dans le troisième chapitre.

4-1-Analyse de l'œuvre

Après avoir présenté les résumés des œuvres choisies au troisième chapitre, nous allons procéder à l'analyse thématique et psychanalytique de ces œuvres en les comparant. Nous regroupons ces thèmes de deux chapitres. Chaque chapitre comprend trois thèmes selon leur contexte

Les thèmes que nous jugeons illustratifs de cette étude comparative du quatrième chapitre sont :

- *L'hallucination du personnage- narrateur et l'obsession de l'invisible*
- *La présence / absence de cet être invisible et l'état de dualité/le double chez le narrateur.*
- *L'Illusion/le rêve-diurne/nocturne qui gagne l'âme du narrateur dans les récits choisis.*

Pour le cinquième chapitre, ci-dessous les thèmes qui le composent

- *L'accès au monde des morts/la recherche de rédemption/pardon individuel ou divin(religion/occulte) qu'il tente d'atteindre les narrateurs de nos deux auteurs.*
- *La femme/l'amour perdu dans la vie privée des narrateurs de Nerval et de Maupassant ainsi que chez les narrateurs.*
- *Le basculement vers la folie et le suicide des narrateurs ainsi que des deux auteurs dans leurs vies réelles.*

Nous avons choisi de travailler sur ces thèmes parce qu'il nous semble illustratifs de notre sujet de recherche qui se plie sur ce monde de l'invisible et de surréalisme.

En premier lieu, nous traiterons le thème de l'hallucination puisque les narrateurs, dans les œuvres choisies, assurent l'existence d'un être invisible.

Le narrateur dans *Aurélia* confirme la rencontre de son double, lors de son sommeil au début de l'œuvre, puis dans l'état d'éveil à la fin du récit.

4-1-1-Hallucination

Gérard de Nerval, est essentiellement connu par ses poèmes et ses nouvelles. En 1855, il écrit une œuvre intitulé *Aurélia*. Ce récit a été écrit juste avant la mort de l'auteur. Cette œuvre montre l'extrémité de l'imaginaire exploré par l'écrivain en proie à la folie.

Dans *Aurélia*, Nerval retrace avec sensibilité ses troubles mentaux et suit le chemin de l'esprit que ces troubles illustrent. Nous notons en particulier la soudaine transfiguration du réel et le tragique qui envahissent l'âme du narrateur.

Le sous-titre « *le rêve et la vie* » définit parfaitement le sujet de l'œuvre puisqu'elle se consacre aux rêves et en parallèle à la vie d'éveil.

Le récit commence par « *Le Rêve est une seconde vie. Je n'ai pu percer sans frémir ces portes d'ivoire ou de corne qui nous séparent du monde invisible.*¹⁹⁹»

Refusant de faire une différence entre le monde des songes et l'existence éveillée, confondant le présent avec les souvenirs, le narrateur invente dans son rêve, l'existence d'une femme qu'il a aimée, puis perdue en raison d'une faute mystérieuse dont il veut obtenir le pardon.

Il semblait que le narrateur explore la vie du sommeil en profitant de cette découverte pour rencontrer son amour Aurélia. Pour lui, cette vie du rêve est la voie par laquelle on peut pénétrer et briser le secret du monde invisible qui se cache dans la vie nocturne. Dans *Aurélia*, nous avons le sentiment que l'auteur synthétise toute son expérience vécue et littéraire.

Le thème de l'hallucination est clair dans ce récit. Il nous semble que le narrateur de Nerval est en pleine hallucination, lorsqu'il nous raconte : « *me trouvant seul, je me levai avec effort et me remis en route dans la direction de l'étoile sur laquelle je ne cessais de fixer les yeux...je quittais mes habits terrestres et je les dispersais autour de moi*²⁰⁰» Cette phrase nous semble représentative de la recherche infatigable du narrateur à suivre une étoile dans le ciel. Cette étoile pour lui, est l'âme d'Aurélia qu'il tente la rejoindre dans la cité des morts, via le sommeil.

¹⁹⁹ Nerval Aurélia. Edition Gallimard, 2005.P.123

²⁰⁰Ibid. Nerval Aurélia. P.129

Étant donné que cette dispersion des habits terrestre est un signe hallucinatoire du narrateur d'*Aurélia*, celui qui attendra l'achèvement de son séjours terrestre, nous estimons qu'il est en état critique d'hallucination morbide.

Attendant la fin de sa vie, le narrateur de Nerval ajoute : « *je restai les bras étendus, attendant le moment où l'âme allait se séparer du corps, attirée magnétiquement dans le rayon de l'étoile.*²⁰¹ »

Il semble que le narrateur après être sûr de rencontrer son amante Aurélia lorsqu'il sera mort, attend le moment des retrouvailles avec impatience. De notre côté, nous remarquons que cette attente de la mort vient normalement d'un personnage dans un état hallucinatoire. En fait, l'hallucination du narrateur d'*Aurélia* est très claire, lorsqu'il dit : « *j'avais alors l'idée que j'étais très grand et que tout inondé de forces électriques, j'allais renverser tout ce qui m'approchait.*²⁰² »

Dans un autre passage le narrateur d'*Aurélia* ajoute : « *je crus voir le ciel se dévoiler et s'ouvrir en mille aspects de magnificences inouïes. Le destin de l'âme délivrée semblait se révéler à moi comme pour me donner le regret d'avoir voulu reprendre pied de toutes les forces de mon esprit sur la terre que j'allais quitter.*²⁰³ »

Le narrateur d'*Aurélia*, compte le temps qui le reste dans sa vie de terrestre pour rejoindre la vie de l'au-delà. Sa rencontre avec les âmes des morts est une occasion pour lui d'être avec son amante morte.

Il nous semble que l'hallucination du narrateur d'*Aurélia* augmente au moment de la nuit, il décrit son état d'angoisse : « *à mesure que la nuit approchait,*

²⁰¹Ibid. P.129

²⁰²Ibid. P.129

²⁰³Ibid. P.129/130

*il me sembla que j'avais à redouter l'heure même qui la veille avait risqué de m'être fatale.*²⁰⁴»

En effet, le narrateur d'*Aurélia* vit une vie d'hallucination, au moment même de la veille. Une nuit, au cours d'un rêve qu'il a vécu, il lui semble que tout changer l'aspect :

« *Tout changeait de forme autour de moi. L'esprit avec qui je m'entretenais n'avait plus le même aspect.*²⁰⁵» Dans un autre rêve, il observe encore une fois ce changement d'aspect. Une femme qu'il l'a accompagnée pendant un rêve change de forme :

« la dame que je suivais, développant sa taille élancée dans un mouvement qui faisait miroiter les plis de sa robe en taffetas changeant, entoura gracieusement de son bras nu une longue tige de rose trémière, puis elle se mit à grandir sous un clair rayon de lumière, de telle sorte que peu à peu le jardin prenait sa forme, et les parterres et les arbres devenaient les rosaces et les festons de ses vêtements ; tandis que sa figure et ses bas imprimaient leurs contours aux nuages pourprés du ciel. Je la perdais ainsi de vue à mesure qu'elle se transfigurait, car elle semblait s'évanouir dans sa propre grandeur « oh ! ne fuis pas m'écriai-je...car la nature meurt avec toi ! »²⁰⁶

Nous pensons que le narrateur d'*Aurélia* tente de nous transmettre un message très important pour lui : créatures changent de forme dans leur autre vie dans la cité éternelle, prennent d'autres formes tout à fait différentes de celles qu'ils ont sur terre.

Le lecteur d'*Aurélia* lui semble que quelqu'un à un tel degré d'hallucination est au sommet d'un état de la grave maladie. Ce genre du rêve ou plutôt du cauchemar dû d'une angoisse, du tourment. Nous constatons que le narrateur

²⁰⁴ Ibid. P.131

²⁰⁵ Ibid. P 136.

²⁰⁶ Ibid. PP.141/142

d'*Aurélia* est en plein chemin vers pas seulement la folie, mais il chemine aussi vers autre chose que l'on ignore.

Vient le moment d'observer Maupassant, nous commencerons par cette citation qui présente la confusion chez Maupassant à distinguer le fou du sage.

« *Sait-on quels sont les sages et quels sont les fous, dans cette vie où la raison devrait souvent s'appeler sottise et la folie s'appeler génie ?*²⁰⁷ ». Cette formule dans laquelle le narrateur du *Horla* fait allusion à la confusion entre l'homme sage et celui qui est fou, nous indique qu'il n'existe pas de traits distinctifs entre le fou et le sage.

Dans « *Le Horla* », notamment, à travers cet être invisible qui hante le personnage principal, nous pouvons découvrir un symptôme de crises d'angoisses et d'hallucination mortelle. Ces peurs irrationnelles, bien que réalistes et terribles à supporter, sont incarnées par cet être mystérieux, insaisissable et terrifiant, *le Horla*, le personnage principal est dépossédé de sa tranquillité d'esprit.

Sa souffrance est réelle, elle le mine jour et nuit. Le narrateur ne peut rien faire contre cet ennemi invisible. Le narrateur du *Horlas*'exprime :

« *Je dors- longtemps- deux ou trois heures- puis un rêve-non un cauchemar m'étreint. Je sens bien que je suis couché et que je dors je le sens et je le sais et je sens aussi que quelqu'un s'approche de moi, me regarde, me palpe monte sur mon lit, s'agenouille sur ma poitrine, me prend le cou entre ses mains et serre...serre...de toute sa force pour m'étrangler.*²⁰⁸ »

Cet état délicat du narrateur dans *Horla*, qu'il ne peut pas bien dormir, nous fait supposers'il souffre d'une crise d'apnée du sommeil. Les signes que le narrateur sentressemblent à celles du patient **d'apnée du sommeil**.

²⁰⁷ Maupassant, La Peur

²⁰⁸Horla et autre contes fantastiques hachette 2006. P. 96

Cette maladie se caractérise par l'arrêt momentané de la respiration au cours du sommeil. Le plus souvent du fait de l'obstruction complète ou partielle des voies respiratoires supérieures. Ce trouble du sommeil frappe principalement les hommes à partir d'une trentaine d'années. Elles concerneraient environ 5 % à 10 % de la population.²⁰⁹

Le narrateur de Maupassant décrit son état qu'il juge n'est pas bon. Le cœur serré et le sommeil troublé. Il semble qu'ils sont bien les indices du champ fantastique. En fait, dans le récit fantastique, nous voyons un narrateur hésitant et se demandant si ce qu'il sent ou voit est une illusion de sens, une fièvre ou une réalité. Le narrateur décrit sa position de santé, il juge qu'il a une fièvre, et qu'à cause de celle-ci il a fait un sort d'hallucination. Il confirme :

« Je suis malade, décidément ! Je me portais si bien le mois dernier ! J'ai la fièvre, une fièvre atroce, ou plutôt un énervement fiévreux, qui rend mon âme aussi souffrante que mon corps. J'ai sans cesse cette sensation affreuse d'un danger menaçant, cette appréhension d'un malheur qui vient ou de la mort qui approche, ce pressentiment qui est sans doute l'atteinte d'un mal inconnu, germant dans le sang et dans la chair. »²¹⁰

Nous remarquons que les narrateurs dans les récits fantastiques cherchent des explications de cet état hallucinatoire. C'est pourquoi ils considèrent la maladie et la fièvre comme l'une des raisons de l'angoisse et des hallucinations.

Il y a l'évocation au mystère de façon directe avec le mot « mystère », et l'adjectif « mystérieux » ou « mystérieuse » qui se répète plusieurs fois dans *Le Horla*. Le personnage s'interroge sur les faits incompréhensibles qu'il découvre et les qualifie de mystérieux quand il fait ces réflexions : *« 12 mai ... D'où viennent ces influences mystérieuses qui changent en découragement notre bonheur et notre*

²⁰⁹<http://www.futura-sciences.com/sante/definitions/medecine-apnee-sommeil-14154/>

²¹⁰ Ibid. P.95

confiance en détresse ? » « ...comme il est profond ce mystère de l'Invisible ! ²¹¹». Nous observons dans ce récit une richesse du lexique qui évoque le fantastique. Grâce à la description détaillée des images sensuelles de la nuit du 5 juillet, nous supposons que le personnage principal éprouve, pendant son sommeil, des émotions affreuses qui évoquent l'inconnu, la peur, la mort, c'est-à-dire l'univers surnaturel du fantastique :

*« Je me couchai ensuite et je tombai dans un de mes sommeils épouvantables, dont je fus tiré au bout de deux heures environ par une secousse plus affreuse encore. Figurez-vous un homme qui dort, qu'on assassine, et qui se réveille avec un couteau dans le poumon, et qui râle, couvert de sang, et qui ne peut plus respirer, et qui va mourir, et qui ne comprend pas_ voilà ».*²¹²

Nous pouvons observer le registre fantastique employé par le narrateur pour décrire les troubles de santé émotionnelle qui tourmentent le personnage principal du *Horla*.

L'hallucination du narrateur dans le *Horla*, est fort clair, il décrit son état morbide en essayant de préciser les dates à partir desquelles il se sent malade, dans la journée du 7 août il le dit clairement :

« Un malaise inexplicable me pénétrait. Une force, me semblait-il, une force occulte m'engourdissait, m'arrêtait, m'empêchait d'aller plus loin, me rappelait en arrière. J'éprouvais ce besoin douloureux de rentrer qui vous oppresse. ²¹³ »

Il suffit de lire quelques pages du *Horla* pour trouver des mots du registre fantastique qui se répètent et que l'on trouve tout au long de ce conte. Ils ont un rapport étroit au monde surnaturel : affreuse soirée, l'âme bouleversée, cette

²¹¹ Maupassant, 2006 : 94

²¹² Ibid. Maupassant, 2006 :100

²¹³ Ibid. P.111

crainte, disparue, doutes, la démence, fou, fous, folie, fantasmagories, façon étrange et désolante, hallucinations, halluciné, inconnu, inquiet, mauvais, mauvaise, maladie, maladies, malaise, j'ai peur, sombrait, surpris, je suis perdu, je ne peux pas

Comme Maupassant, Nerval pense à son état qui n'est pas bon. Il se juge malade et cette angoisse et cette hallucination qu'il se sent sont indication d'une maladie.

Il dit : « *je vais essayer à leur exemple (Swedenborg et Dante) de transcrire les impressions d'une longue maladie qui s'est passé tout entière dans les mystères de mon esprit,*²¹⁴ » ou bien encore : « *je ne me suis senti mieux portant*²¹⁵ »

En général, la folie et la littérature sont souvent liées. Depuis longtemps, la folie est présente dans la littérature. Cependant, le Fantastique est un genre littéraire qui se développe au XIXe siècle. Selon Roger Caillois : « *le fantastique manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel.*²¹⁶ »

Ainsi, un texte fantastique se reconnaît par un début réel, où tout est logique. Ensuite, un élément mystérieux fait son apparition, l'histoire plonge dans un climat irréel, le personnage puis le lecteur doute. Deux interprétations sont possibles : premièrement, le personnage est fou, rien de tout ce qui s'est passé n'existe, le personnage a imaginé tout cela. Ceci est donc l'interprétation rationnelle faite par le lecteur. Deuxièmement, le personnage n'est pas fou, les éléments surnaturels se sont vraiment passés, et existent. Malgré l'interprétation que choisit le lecteur, ce

²¹⁴ Nerval.de G. Aurélia 1855 P.123

²¹⁵ Ibid.P. 123

²¹⁶ Roger Caillois : 1966, anthologie de fantastique 1er de 2ème tome.

dernier doute toujours. Et s'il s'était trompé d'interprétation ? S'il avait mal compris l'histoire ? Tout cela est donc ambigu, incertain, l'hésitation s'installe.

Dans *Le Horla*, le personnage est tout d'abord très rationnel. Il ne montre aucun signe de folie. Puis, le 12 mai, la maladie commence peu à peu à s'installer en lui avec la naissance de la peur, « *j'ai un peu de fièvre depuis quelques jours, je me sens souffrant ou plutôt je me sens triste* »²¹⁷.

Cette tristesse, nous semblait due à une angoisse de l'inconnu, de l'invisible car le narrateur assure tout cela en disant :

*« D'où viennent ces influences mystérieuses qui changent en découragement notre bonheur et notre confiance en détresse ? on dirait que l'air, l'air invisible est plein d'inconnaissables puissances dont nous subissons les voisinages mystérieux. »*²¹⁸

Nous supposons que l'auteur tente d'assurer par l'intermédiaire de son narrateur, l'existence d'une autre race que l'être humain, l'autres créatures plus puissantes que la race d'homme visible sur notre Terre. Il estime aussi les organes faiblissants de l'Homme qui ne peuvent pas capter tout ce que l'entoure. Le 5 juillet, un élément surnaturel se produit : quelqu'un a bu l'eau de la carafe posée sur la table de nuit du personnage. Suite à cet événement, le narrateur est en constante oscillation entre folie et rationalité, le doute est toujours présent.

Pour compléter le doute, d'autres aspects du fantastique sont aussi présents. Tout d'abord ; nous pouvons désigner la peur. La lecture d'un texte fantastique provoque souvent la peur.

²¹⁷ Maupassant. G. *Horla et autres contes fantastiques* P.94

²¹⁸ *Ibid.* P.94

Le psychanalyste Freud décrit cela dans *L'inquiétante Étrangeté*, qui analyse l'angoisse due à la perte du côté rationnel et donc rassurant de la vie quotidienne.²¹⁹ Ainsi, le fantastique serait un révélateur de ce que l'humain ne veut pas voir : la nuit, la mort, le sang... Dans *Le Horla*, nous découvrons un personnage qui, terrorisé, choisira peut-être de mourir pour ne plus être le jouet de la peur. Le mal s'ajoute ensuite à ces deux aspects. Un personnage mal-en-point, souffrant et subissant un mal-être constant apparaît aux yeux du lecteur.

Le narrateur a avoué qu'il a perdu de la raison, il se demande s'il devient fou comme dans tous les récits fantastiques, dans une hésitation incompressible. Il note dans son journal du 5 juillet : « *ai-je perdu la raison ? ce qui s'est passé, ce que j'ai vu la nuit dernière est tellement étrange, que ma tête s'égaré quand j'y songe* ²²⁰ ».

L'un des procédés les plus sûrs pour évoquer facilement « *l'inquiétante étrangeté* » est de laisser le lecteur douter de ce qu'une certaine personne qu'on lui présente soit un être vivant ou bien un automate. Ceci doit être fait de manière à ce que cette incertitude ne devienne pas le point central de l'attention, car il ne faut pas que le lecteur soit amené à examiner et vérifier tout de suite la chose, ce qui, avons-nous dit, dissiperait aisément son état émotif spécial. Nerval et Maupassant, à diverses reprises, se sont servis avec succès de cette manœuvre psychologique dans ses Contes fantastiques.

Nous remarquons que dans l'œuvre fantastique, les phénomènes surnaturels se succèdent, amenant le lecteur jusqu'à la folie. Le narrateur de Maupassant dans *Horla*, ressent tout d'abord un malaise, une souffrance physique, puis

²¹⁹ Sigmund FREUD, *L'inquiétante étrangeté*. 1919, Traduit de l'Allemand par Marie Bonaparte et Mme E. Marty, 1933

²²⁰ Maupassant. G. *le Horla*. P. 100

psychologique. Malgré l'accalmie qui suit le voyage au Mont Saint-Michel où un moine lui révèle l'existence de l'invisible, son mal le reprend.

Il sent quelqu'un accroupi sur lui, qui boit sa vie entre ses lèvres ; il est très angoissé. Puis, sa carafe d'eau et ensuite de lait, se vide la nuit. Au mois d'août, il entend des bruits de verre qui se cassent. Peu après, il aperçoit les pages d'un livre se tourner toutes seules et ne voit plus son reflet dans le miroir.

Par l'écriture de ses phénomènes multiples et angoissants, nous constatons que l'auteur parle de lui-même à travers le personnage. En effet, en 1884, nous constatons des signes hallucinatoires chez Maupassant, de crise d'angoisse. Ensuite, il est tombé malade de la syphilis. Ses facultés intellectuelles sont réduites et il vit dans un climat de peur. Nous pouvons donc supposer qu'à travers son personnage, l'auteur a traduit l'hallucination qui l'oppressait. Nous sommes en pleine méthode de Sainte-Beuve, l'étude biographique. Selon Beuve²²¹, nous pouvons analyser l'œuvre d'après la biographie et la vie privée de son auteur.

Au fil du récit, *le Horla* devient un personnage prenant un nom. Au début, celui-ci n'était qu'un « on » ou un « il », il n'était pas nommé autrement que par ces pronoms : « on a encore bu toute ma carafe cette nuit » (le 5 juillet). C'est le 19 août que ce personnage lui « crie son nom : *le Horla*. » Les interprétations du nom de « *Horla* » sont nombreuses. Cela pourrait être quelqu'un qui est absent, qui n'existe donc pas « hors », mais aussi quelqu'un qui est « la », donc présent, et vivant. Cependant nous n'imaginons quelle forme possède, ce qui le rend encore plus intrigant.

C'est en lisant *la Revue du Monde scientifique*, le 19 août que le narrateur de « *Horla* », se rappelle avoir vu passer un trois-mâts brésilien devant chez lui, le 8

²²¹Sainte-Beuve. In *l'Histoire de la littérature française du XIXe siècle*, ch 14. Presses Universitaires de Rennes 2006

mai. Le journal parle d'une épidémie de démence qui ravage la ville de Sao Paulo. Cela lui permet de se rappeler aussi les paroles du moine lors de son voyage au Mont Saint-Michel : « *le règne de l'homme est fini*²²² », un être nouveau arrive. Le personnage subit donc différentes émotions qu'il ne peut pas forcément contrôler.

Les sentiments ressentis, sont donc pour la plupart, néfaste : le narrateur souffre. Le 12 mai, le mal le prend. Il commence à être fiévreux, malade, insomniaque : « *j'ai la fièvre, une fièvre atroce, ou plutôt un énervement fiévreux* ». En revenant de voyage, au début du mois de juillet, ses cauchemars commencent, il devient angoissé et se pose maintes questions sur l'existence d'un autre être.

Le 10 juillet, il se considère comme fou : « *Décidément, je suis fou*²²³ », mais le doute est toujours présent. Cela engendre le doute chez le lecteur, dure, qui grandit au fur et à mesure de ce récit dont il ne peut se débarrasser. Au mois d'août, le narrateur n'est plus libre de ses mouvements, il ne peut plus décider : « *une force occulte la pousse à rentrer chez lui* », il ne peut prendre sa voiture et fuir à Rouen même si ce désir est grand. Après plusieurs phénomènes et expérience les plus étranges les unes que les autres, il décide de mettre le feu à sa propre maison.

Malgré cet acte extrême (mettre le feu à sa maison), la libération du narrateur est impossible, la domination du Horla sur le narrateur est implacable. C'est dans un état second que, le 10 septembre, le narrateur observe attentivement sa maison qui brûle et trouve cela beau : « *un bûcher horrible et magnifique* »²²⁴.

À cause de son obsession, il en vient même à en oublier ses domestiques, qui finissent carbonisés dans sa maison. Pour un fou, c'est l'invisible qui boit sa vie

²²² Maupassant. Horla.P.115

²²³ Ibid.P 101

²²⁴Maupassant, Horla. P.121

comme dit le narrateur dans *Horla* « *l'impalpable, l'insaisissable, l'immatérielle idée minait la chair, buvait le sang, éteignait la vie* »

Pour comprendre comment la folie se traduit tout au long de ce récit, il est utile d'analyser deux passages. Le 5 juillet, puis le 30 août. Le premier extrait commence par une question et prépare le lecteur à un récit peu commun, surnaturel : « *ce qui s'est passé (...) est tellement étrange* ». Le personnage doute, il se demande s'il est fou. Comme tout au long du récit, le pronom personnel « je » est utilisé, ici le temps majoritairement utilisé par l'auteur est le passé simple. L'obsession du narrateur domine maintenant dans tout le récit, il n'a plus aucun autre centre d'intérêt hormis la mort de l'être invisible. Les phrases sont devenues très courtes, parfois sans verbes et interrogatives :

« *Le tuer, comment ? Le poison ?*²²⁵ » Il y a donc pris la décision d'en finir avec sa souffrance grâce à la mort du Horla. Avec l'utilisation du « mais », on apprend qu'il ne va le tuer avec du poison, puis la distinction entre l'humain et le Horla est très claire, et renforcée par le choix des pronoms : « *nos poisons, d'ailleurs, auraient-ils un effet sur son corps imperceptible ?*²²⁶ »

Le mystère plane donc toujours sur l'espèce du Horla. Le doute est toujours très présent, les phrases deviennent de moins en moins sensées, le sens et la rationalisation du narrateur se perd ; il est peut-être donc sous l'emprise de la folie. Celle-ci est encore visible ensuite car la suite est encore plus confuse.

Le cadre fantastique et le doute qu'il engendre aide beaucoup l'installation de la folie chez le narrateur. L'hésitation et l'ambiguïté sont des outils pour représenter la folie : le personnage est parfois très rationnel, il réfute l'idée d'un autre être, mais l'acte extrême qu'il commet à la fin de la nouvelle (mettre le feu à

²²⁵ Ibid.p.119

²²⁶ Ibid. P.119

sa maison) démontre que cet homme n'est pas normal, voire entièrement fou. Nous voyons aussi le 14 août qu'il est victime d'aboulie, c'est-à-dire une altération pathologique de la volonté, une incapacité à décider, ce qui est donc à mettre en lien direct avec la folie. La folie de l'œuvre et la folie de l'artiste sont donc souvent liées.

Dans le récit de l'*Apparition* de Maupassant, le narrateur exprime ses hallucinations et sa peur, il nous affirme son angoisse suite à un événement horrible, il aperçoit le spectre d'une morte dans la chambre de cette dernière comme nous l'avons signalé dans le résumé de l'apparition, le narrateur dit :

« *Voici maintenant cinquante-six ans que cette aventure m'est arrivée et il ne se passe pas un mois sans que le la revoie un rêve* ²²⁷ ».

Nous voyons aussi que la peur est un phénomène qui habite dans l'âme du sujet : « *j'ai subi l'horrible épouvante pendant dix minutes d'une telle façon de terreur constante m'est restée dans l'âme* ».

Pour le narrateur, lorsqu'on atteint un certain âge, il sera acceptable d'avouer sa peur. Le narrateur a confirmé : « *il est permis de n'être pas brave* »

Il semblerait, et même dans la vie réelle, que si la peur trouvait sa place dans le cœur du sujet apeuré, celui-ci peut se trouver dans un état de peur permanente.

Le narrateur ajoute : « *Il m'est demuré de ce jour-là, une marque, une empreinte de peur, me comprenez-vous* ²²⁸ ? »

Nous pensons que le narrateur explique bien cette marque de terreur, il dit : « *les bruits inattendus me font tressaillir jusqu'au cœur, les objets que je distingue* »

²²⁷ Maupassant, l'*Apparition*.P.45

²²⁸ Ibid.P.45

mal dans l'ombre du soir me donnent une envie folle de me sauver, j'ai peur la nuit enfin ²²⁹ ».

Nous remarquons que le narrateur de Maupassant atteint un haut degré de peur, c'est pourquoi la nuit est l'un des espaces la plus abordée par l'auteur. Nous supposons que Maupassant en appelle tout de même à son expérience personnelle, qu'il attribue aux personnages de ses contes. L'angoisse inexplicable qui le torture transparait dans ses récits. Il est évident que l'angoisse emprunte souvent l'inévitable voie du suicide ou de la folie.

Nous pouvons ici, appliquer le schéma narratif du théoricien Greimas inspiré de Propp, qui dit : « *un événement temporel entraîne un changement du sujet* ».

Nous remarquons qu'il y a toujours, une situation initiale : c'est l'objet, le milieu, le temps. Arrive un élément modificateur (apparaître inconnu) qui change le récit. Puis vient, en troisième phase, l'élément de résolution qui surgit, et enfin, la situation finale ou le résultat chez le narrateur.

Notre narrateur était en joie traversant le chemin pour arriver au château afin de remplir sa mission. Dans la chambre en cherchant les papiers le spectre s'est matérialisé devant ses propres yeux. C'est cela qu'on appelle selon George Castex « *une intrusion brutale dans le contexte* ». Vient la dernière phase qui donne une solution finale. Ici c'est le fait de peigner la femme qui apparaît comme un spectre.

²²⁹ Ibid.P.45

Nous allons représenter ci-dessous un schéma narratif, selon Greimas (du récit *l'Apparition*) de Maupassant pour indiquer le déroulement du récit fantastique à titre d'exemple.

SITUATION INITIALE :	Marque le début de l'histoire
QUI	Les personnages
QUOI	Le contexte
OÙ	L'endroit
QUAND	Le moment
ÉLÉMENT DÉCLENCHEUR	Présente le problème, l'événement qui brise le calme du début, l'action qui fait démarrer l'histoire : Tout-à-coup
LES PÉRIPÉTIES	Actions que pose le personnage pour rétablir le calme, pour trouver une solution. Ces actions ne fonctionnent pas. Quelques jours plus tard, ... Le lendemain, ... Puis,
DÉNOUEMENT	Action qui fonctionne, qui rétablit la situation, qui donne une explication. Finalement, ... Enfin, ... Heureusement
SITUATION FINALE :	Indique comment l'aventure a transformé la vie des personnages. Plus tard, à l'avenir, évolution des personnages dans le futur. Depuis ce jour, ...

Toutes ces étapes sont bien claires dans le récit d'apparition. Le narrateur nous affirme comment cet événement lui change la vie, il le garde comme une obsession

pendant longtemps. Il n'ose pas diffuser son histoire car il la honte. Mais en arrivant à certain âge, pour lui c'est normal d'avouer de ces choses-là. C'est pourquoi il se décide et raconte son histoire.

4-1-2 la présence/ l'absence- dualité/ le double

Le narrateur de Nerval dans *Aurélia*, a une déchirure effrayante de son être et menait une double existence. Nous pensons que cette double existence trouve son origine dans la vie même de l'auteur. Le narrateur supporte tout le poids du sort de l'homme. Peu à peu, « *ce qu'il croyait n'être que sa vie lui échappe, mais comme pour lui appartenir davantage encore. « Non plus au tout petit cercle de ses années terrestres mais à ce (moi) plus ignoré qui ce ne se connaît pas de limite.*²³⁰ »

Nous supposons que ce dédoublement commence chez le narrateur dès qu'il mélange les deux vies : nocturne et diurne. Il dit : « *tout prenait parfois un aspect double*²³¹ ». Pour confirmer ses paroles, le narrateur ajoute :

« *Tel esprit du monde extérieur s'incarnait tout à coup en la forme d'une personne ordinaire et agissait ou tentait d'agir sur nous.*²³² »

Le thème du double, fréquent dans la littérature romantique et fantastique, apparaît avec force au début de l'œuvre. Le narrateur d'Aurélia s'exprime ainsi :

« *J'entendais que les soldats s'entretenaient d'un inconnu arrêté comme moi et dont la voix avait retenti dans la même salle. Par un singulier effet de vibration, il*

²³⁰ » Nerval, *Aurélia* P. 170

²³¹ Nerval *Aurélia*. P.144

²³² *Ibid.* P 145

me semblait que cette voix résonnait dans ma poitrine et que mon âme se dédoublait pour ainsi dire.²³³»

Le narrateur rassure ses affirmations de dédoublement de l'être humaine :

« Une tradition en Allemagne, qui dit que chaque homme a un double et que lorsqu'il le voit, la mort est proche.²³⁴ »

En observant en profondeur, la biographie de Nerval, nous constatons que l'auteur est représenté par son narrateur. Chez Madame Sainte-Colombe, (dite aussi la veuve Marcel,) qui tient une maison de santé au 6, rue de Picapus, Nerval a été enfermé le 18 février 1841. C'est ce que révèlent les registres inédits de la maison, récemment retrouvés aux archives de la police : sous la rubrique (Motifs d'admission) on trouve sur toutes les pages qui concernent Nerval : « aliénation mentale » ou « délire maniaque » et « hallucinations. » au feuille quarante-trois, figure le patient 715 « Labrunie²³⁵ (Gérard), né à Paris, homme de lettres » « célibataire demeurant rue de Navarin 14. »²³⁶

Nous citons cette rubrique pour chercher à voir si ce dédoublement qui domine chez le narrateur d'*Aurélia* n'était pas le même que celui qui domine l'âme de l'auteur, Nerval.

Dans le monde des esprits, qu'il rencontre pendant qu'il dort, le double du narrateur, l'autre donc, se cache dans le « Je » pour épouser Aurélia à la fin de la première partie de l'œuvre. Une fois réveillé, il est obsédé par ce double qui épousera sa bien-aimée à sa place. Qui est cet autre ? Un rival ou le narrateur lui-même car il a vu son visage sur cet autre. À la fin de l'œuvre, le narrateur attend sa

²³³ Ibid. P 130

²³⁴ Ibid. P 130

²³⁵ Labrunie est le prénom de Nerval, dit labrunie

²³⁶ Cité in Laure Murat, la Maison du docteur Blanche. Histoire d'un asile et de ses pensionnaires. J-C Lattès 2001

mort, convaincu que ce double qui n'est que lui-même rejoindra Aurélia dans la cité éternelle.

Les propos d'Irène BESSIERE dans son ouvrage (*Le récit fantastique la poétique de l'incertain*), confirme notre idée de cette dualité narrateur-auteur : « *au sens même de l'œuvre, une frontière incertaine entre rêve et réalité* ».

Le narrateur d'Aurélia a fait un rêve pendant lequel a vu son double dans la demeure des familles qui habitaient les hauteurs de la ville mystérieuse. Il a aperçu quelqu'un passant devant lui.

Le narrateur raconte : « *Je m'élançai vers lui, le menaçant, mais il se tourna vers moi tranquillement vers moi. Ô terreur ! ô colère ! c'était mon visage, c'était toute ma forme idéalisée et grandie.*²³⁷ »

Le doute gagne l'âme du narrateur, il se demande sérieusement sil'apparition lui rassemble : « *mais qu'il était donc cet esprit qui était moi et en dehors de moi* »²³⁸

Il se demande encore : « *était-ce le double des légendes...je ne pouvais douter de ce que j'avais vu si distinctement*²³⁹ ».

Nous remarquons tout au long d'*Aurélia*, ce genre du rêve que le narrateur a rappelé en détail.

« *Il y a en tout homme un spectateur et un acteur, celui qui parle et celui qui répond. Les orientaux ont vu les deux ennemis : le bon et le mauvais génie : suis-je*

²³⁷Ibid. Nerval. G. Aurélia P 150

²³⁸ Ibid.P.150

²³⁹Ibid. Nerval. G. Aurélia P 150

*le bon ? Suis-je le mauvais ? Me disais-je. En tout cas, l'autre est hostile.*²⁴⁰» Il est bien clair que l'auteur monologue : « *me dis-je* », « *me disais-je* ».

Suite à ce sentiment de dédoublement, le narrateur, qui nous semble l'auteur, donne une preuve de son intérêt à décrire cet état morbide qu'il sent. Il dit :

« *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 malades*²⁴¹. »

Malgré une description minutieuse de ses rêves, la frontière entre le rêve du narrateur et la réalité reste parfois mince, voire floue. En effet, ce récit comporte bien des mystères et des obscurités. Nous y trouvons d'abord, bien sûr, l'étrangeté propre aux rêves ou aux hallucinations vécues par le narrateur, parfois soulignée dans le récit. De plus, le récit abonde en expressions qui placent les impressions du héros sous le signe du doute et de l'incertitude. Mais surtout, la frontière établie par le texte entre les rêves et les récits d'évènement réels n'est pas toujours nette. Bien que Nerval rappelle cette transition entre rêve et réalité, par des formules comme « *Telle fut cette vision* » (I partie, chapitre 5 p 139) ou « *Cette nuit-là, j'eus un rêve délicieux...* » (II partie, chapitre 6. P. 184) ; il arrive que la limite se trouble et que le rêve déborde sur la réalité, comme ce moment particulier, qui montre parfaitement la confusion entre rêve et réalité. Anisi, une nuit alors qu'il fait un rêve, il entend un cri de femme, qui le réveille et est convaincu que cette voix est bien réelle : « *Elle n'appartenait pas au rêve* » dit-il, « *c'était la voix d'une personne vivante, et pourtant c'était pour moi la voix d'Aurélia* ».

²⁴⁰ Nerval Aurélia.P. 151

²⁴¹ Ibid. P.129

Nous avons déjà parlé, au troisième chapitre d'hallucination psychique sans objectivité spatiale, qui se manifeste par des voix intérieures, des transmissions de pensées.

Le narrateur pense que le cri entendu provenait de la réalité. Or la vraisemblance suppose que le narrateur l'a rêvé.

Nous pensons que nous sommes sur la frange de la réalité interne et de la réalité externe, du désir et du non-désir. Pour que la découverte du rêve et de son interprétation soit possible, il a fallu que Freud perçoive la différence entre besoin et désir.

Pour Freud, dans *l'interprétation des rêves*, la théorie du désir est mieux assurée, mais pour voir, il fallait d'abord fermer ses yeux au monde extérieur et donner à voir à l'œil du dedans.

Freud dans son oeuvre *Interprétation du Rêve* a assuré une relation entre le rêve et les maladies mentales, il explique :

« Quand on parle de la relation du rêve aux troubles mentaux, on peut vouloir désigner trois sortes de choses : des relations étiologique et cliniques, par exemple, lorsqu'un rêve est le représentant d'un état psychotique actuel, ou ce qui l'introduit, ou alors en est le résidu. La deuxième sorte, des modifications que la vie onirique subit en cas de maladie mentale. Le troisième sont les relations internes entre rêve et psychoses, des analogies qui signalent une parenté essentielle²⁴². »

Nous doutons que l'auteur, qui a déjà plongé dans ces rêves nocturnes n'était qu'une victime d'une maladie mentale, selon les études Freudienne.

242 Freud, *Interprétation du Rêve* 2010

Hohnbaum²⁴³ rapporte que la première éruption de la folie s'enracine le plus souvent suite à un rêve angoissant, effrayant, et que l'idée prédominante dans cet état est en liaison avec ce rêve.

Ainsi, entre l'univers terrestre et l'au-delà, des échanges s'établissent, des correspondances se laissent entrevoir dans cette œuvre de Nerval qu'il nomme *Aurélia*.

Nous nous demandons, si *Aurélia*, est morte dans l'âme de narrateur ou si elle est encore vivante au moins dans ce monde onirique. C'est pourquoi le narrateur attend avec patience, le coucher du soleil pour voyager dans la nuit dans la cité des morts où demeure son amour Aurélia et ses proches bien-aimés.

De même, nous constatons le double du narrateur de Maupassant : le personnage parle d'une « *double vie* » qu'il qualifie de « *mystérieuse* » et qui le fait par conséquent douter. Le héros sent continuellement et distinctement la contradiction entre les deux mondes, celui du réel et celui du fantastique. Dans le passage suivant, le narrateur est convaincu de la présence d'un être invisible dans sa chambre, il écrit dans son journal :

« 12 juillet ... je songeais à mes terreurs, à mes suppositions de l'autre semaine, j'ai cru, oui, j'ai cru qu'un être invisible habitait sous mon toit. Comme notre tête est faible et s'effare, et s'égaré vite, dès qu'un petit fait incompréhensible nous frappe »²⁴⁴

Dans les jours qui suivent, le narrateur confirme l'existence de cet être invisible :

« 8 août ...je le sens près de moi, m'épiait, me regardant, me dominant²⁴⁵. »

²⁴³ Cite in Freud : 2010

²⁴⁴ Maupassant, 2006 :100

²⁴⁵ Ibid.P.100

Nous remarquons la lutte infatigable du narrateur contre cet être invisible : « *Éperdu, je me jetai sur elle pour la saisir²⁴⁶ !* »

Il se demande si cet autre, ce double, cet invisible boit son eau :

« On avait donc bu cette eau ? Qui ? Moi ? moi ? sans doute ? Ce ne pouvait être que moi ? Alors, j'étais somnambule, je vivais, sans le savoir, de cette double vie mystérieuse qui fait douter s'il y a deux êtres en nous, ou si un être étranger, inconnaisable et invisible, anime, par moments, quand notre âme est engourdie, notre corps captif qui obéit à cet autre, comme à nous-mêmes, plus qu'à nous-mêmes²⁴⁷ »

Le narrateur nous raconte le progrès de la situation avec cet invisible en donnant les dates exactes du commencement de l'événement :

« 17 août... mais j'ai compris qu'il était là, lui assis à ma place, et qu'il lisait... je traversai ma chambre pour le saisir, pour l'étreindre, pour le tuer²⁴⁸ ... »

Le même jour, le narrateur donne des justifications sur l'existence d'autre créature quel'Homme qui est plus fort et qui fait contrôler l'être humain :

« 17 août... On dirait que l'homme, depuis qu'il pense, a pressenti et redouté un être nouveau, plus fort que lui, son successeur en ce monde, et que, le sentant proche et ne pouvant prévoir la nature de ce maître, il a créé, dans sa terreur, tout le peuple fantastique des êtres occultes, fantômes vagues nés de la peur²⁴⁹»

Il semble que commence chez le narrateur une illusion morbide. Il observe l'existence de son double. Celui-ci adévoré le reflet du narrateur dans son miroir :

²⁴⁶Ibid.P. 108

²⁴⁷ Ibid P.108

²⁴⁸ Ibid. P. 114

²⁴⁹ Ibid.Maupassant, 2006:P.108

« Et bien ? on y voyait comme en plein jour, et je ne me vis pas dans ma glace ! Elle était vide, claire profonde, pleine de lumière ! Mon image n'était pas dedans... et j'étais en face, moi ! Je voyais le grand verre limpide du haut en bas. Et je regardais cela avec des yeux affolés ; et je n'osais plus avancer, je n'osais plus faire un mouvement, sentant bien pourtant qu'il était là, mais qu'il m'échapperait encore, lui dont le corps imperceptible avait dévoré mon reflet.²⁵⁰ »

Il nous paraît, à partir de ce passage que le narrateur traitant le thème du reflet perdu, s'ouvre sur l'étrange, sur l'inquiétante constatation de failles dans l'intelligence humaine génératrices d'angoisse et de peur. Ce miroir non réflecteur de cet être invisible est un indice de non « intelligence » humaine. Le narrateur nous semble, il a échappé à cette « non intelligence » humaine puisqu'il observe cet invisible : *« Je l'avais vu ! L'épouvante m'en est restée, qui me fait encore frissonner. »*

En revanche, le narrateur de Maupassant dans *Horla*, s'interroge sur les créatures hors du commun qu'on ne peut pas connaître, pas plus que leurs habitudes de vie. Le narrateur se demande :

« Sait-on ? Tout ce qui nous entoure, tout ce que nous voyons sans le regarder, tout ce que nous frôlons sans le connaître, tout ce que nous touchons sans le palper, tout ce que nous rencontrons sans le distinguer, a sur nous, sur nos organes et, par eux, sur nos idées, sur notre cœur lui-même, des effets rapides, surprenants et inexplicables.²⁵¹ »

Nous trouvons que ces questionnements logiques posés par le narrateur semble construira déjà un pas vers le chemin de la folie. La science a découvert la limite des organes humains du sens : de la vue, de l'ouïe, de l'odore, et du toucher.

²⁵⁰Ibid.119

²⁵¹Ibid p 94

Le narrateur est un philosophe qui traite ses questionnements d'une façon logique. Ils'interroge en faisant des médiations approfondies, en observant le mystère des créatures du monde :

« Comme il est profond, ce mystère de l'Invisible ! Nous ne le pouvons sonder avec nos sens misérables, avec nos yeux qui ne savent apercevoir ni le trop petit, ni le trop grand, ni le trop près, ni le trop loin, ni les habitants d'une étoile, ni les habitants d'une goutte d'eau... avec nos oreilles qui nous trompent, car elles nous transmettent les vibrations de l'air en notes sonores ²⁵² ».

Le narrateur dans *Horla* ajoute :

« Elles sont des fées qui font ce miracle de changer en bruit ce mouvement et par cette métamorphose donnent naissance à la musique, qui rend chantante l'agitation muette de la nature... avec notre odorat, plus faible que celui du chien... avec notre goût, qui peut à peine discerner l'âge d'un vin²⁵³ ! »

Nous supposons que la science en est d'accord ; les organes ont des capacités bien limitées. Ils ne distinguent les choses que d'un certain pôle. Le narrateur souhaiterait d'autres organes plus puissants que ceux dont on dispose. Il se demande :

« Ah ! Si nous avions d'autres organes qui accompliraient en notre faveur d'autres miracles, que de choses nous pourrions découvrir encore autour de nous !²⁵⁴ »

²⁵²Ibid.P.94

²⁵³Ibid.P. 94

²⁵⁴Ibid.P. 94

4-1-3-Accès au monde des morts/ la recherche de rédemption/ pardon individuel ou divin(religion/occulte)

Donnant un jugement sur lui-même, le narrateur dans Aurélia s'accable du fardeau d'une faute qu'il avait commise. Cette faute, que le narrateur ne nous explique pas, le hante et devient une obsession qui le pousse dans une angoisse profonde et l'amène à remettre en question, la question même de son existence :

« Ne serait-ce pas l'existence même qui serait un péché ?²⁵⁵ »

Il va même jusqu'au point de souhaiter sa propre mort :

« Tout est fini, tout est passé C'est moi maintenant qui doit mourir et mourir sans espoir²⁵⁶ »

La première partie d'Aurélia s'achève sur un sentiment du plus profond désespoir dû à un pardon qu'il n'arrive pas à obtenir et qu'exprime une image splendide et tragique.

« Les ombres irritées fuyaient en jetant des cris et traçant dans l'air des cercles fatals, comme des oiseaux à l'approche d'un orage.²⁵⁷»

Il s'applique de toutes ses forces à mériter la rédemption de la part d'Aurélia, mais le doute subsiste :

« Et si l'événement qui vous frappe empêche le repentir ? Et si l'on vous met en état de fièvre de folie ? Si l'on vous bouche la porte de la rédemption ?²⁵⁸»

Nous voyons à quel point le narrateur de Nerval cherche cette rédemption de la part de la femme aimée. De notre part, nous imaginons que le narrateur de

²⁵⁵ Nerval, Aurélia 2005.P.128

²⁵⁶ Ibid.P. 156

²⁵⁷ Ibid.P. :155

²⁵⁸ Ibid.P.156

Nerval, à travers le rêve, a rencontré cette amante perdue. Et dans cette cité mystérieuse, il nous semblait qu'il trouve cette rédemption perdue.

Le narrateur pense à la rédemption individuelle ou divine car il dit, lorsqu'il rencontre la femme qu'il aime :

« J'y crus voir le pardon du passé ; l'accent divin de la pitié donnait aux simples paroles qu'elle m'adressa une valeur inexprimable, comme si quelque chose de la religion se mêlait aux douceurs d'un amour jusque-là profane, et lui imprimait le caractère de l'éternité.²⁵⁹ »

Il est remarquable que Nerval ait une influence des religions du Ciel. En effet, beaucoup de formules qu'il emploie sont tirées de croyances religieuses :

« Je fis glisser de mon doigt une bague d'argent dont le chaton portait gravés ces trois mots arabes : Allah ! Mohamed ! Ali²⁶⁰ ! »

C'est dans la religion de l'Islam qu'on mentionne le nom du prophète Mohamed, Ali est le cousin du prophète et le quatrième Khalife des Musulmans. Il semblerait que Nerval ait croisé les cultes des pays d'Orient où demeuré avec des musulmans Shiites. En effet, il parle d'Ali, que les chiismes prennent comme modèle dans leurs cultes de l'Islam shiite.

Dans la même page, le narrateur dans Aurélia évoque la religion chrétienne :

« Brisé de fatigue, je rentrai chez moi et je me jetai sur mon lit. En m'éveillant, je fus étonné de revoir la lumière. Une sorte de chœur mystérieux arriva à mon oreille ; des voix enfantines répétaient en chœur : « -Christe ! Christe ! Christe²⁶¹ ! »

²⁵⁹Aurélia.P.152

²⁶⁰Ibid.P.170

²⁶¹Ibid.Aurélia P. 171

Un peu plus tard encore il dit :« *Je croyais encore que les esprits célestes avaient pris des formes humaines et assistaient à ce congrès général, tout en paraissant occupés de soins vulgaires*²⁶²».

Nous notons que Nerval parle ici et là des religions célestes, de cette paix qu'il cherche sans cesse et de cette rédemption qu'il ne trouve pas dans la vie de veille. Il nous semble qu'il la trouve via le sommeil, dans l'au-delà par cette voix venant de l'invisible qui annonce que la paix recouvre tout le monde :« *Mon rôle me semblait être de rétablir l'harmonie universelle par art cabalistique et de chercher une solution en évoquant les forces occultes des diverses religions*²⁶³ »

Il parle aussi de Jésus Christ et dans la même page il mentionne le mot Hosannah, un mot arabe qui veut dire « récompense » :

« *Une étoile a brillé tout à coup et m'a révélé le secret du monde des mondes. Hosannah ! paix à la terre et gloire aux cieux*²⁶⁴»

« *Je sors d'un rêve bien doux : j'ai revu celle que j'avais aimée transfigurée et radieuse. Le ciel s'est ouvert dans toute sa gloire, et j'y ai lu le mot pardon signé du sang de Jésus-Christ*²⁶⁵ »

Dans le passage suivant, nous relevons le sentiment de purification du narrateur lavé de toutes les fautes faites dans sa vie d'ici-bas. Enfin, il obtiendra le pardon Il dit :

« *La conscience que désormais j'étais purifié des fautes de ma vie passée me donnait des jouissances morales infinies ; la certitude de l'immortalité et de la coexistence de toutes les personnes que j'avais aimées m'était arrivée*

²⁶²Ibid.P.177

²⁶³Ibid. P. 177

²⁶⁴Ibid. Aurélia. P. 187

²⁶⁵ Ibid. P.187

matériellement, pour ainsi dire, et je bénissais l'âme fraternelle qui, du sein du désespoir, m'avait fait rentrer dans les voies lumineuses de la religion
».²⁶⁶

Dès le début d'Aurélia, l'existence d'une vie autre que cette vie terrestre est présentée par le narrateur :

« Cela est donc vrai ! disais-je avec ravissement, nous sommes immortels et nous conservons ici les images du monde que nous avons habité. Quel bonheur de songer que tout ce que nous avons aimé existera toujours autour de nous ! J'étais bien fatigué de la vie.²⁶⁷ » Et il déclare avec enthousiasme : *« J'étais désormais assuré de l'existence d'un monde où les cœurs aimants se retrouvent.²⁶⁸ »*

Pendant un rêve qu'il a fait, le narrateur dans *Aurélia* voit un oiseau sur une horloge pendue à la demeure de ses aïeux, qu'il a rencontrés dans la cité merveilleuse via le sommeil. Cet oiseau se met à parler comme une personne. Le narrateur dit : *« j'avais l'idée que l'âme de mon aïeul était dans cet oiseau²⁶⁹ »*

À partir de ce passage et de quelques indices la connaissance approfondie, de la part du narrateur de la religion de l'Islam. En effet, d'après une parole sainte du prophète Mohamed, les âmes de ceux qui sont morts en défendant la religion sont incarnés dans des oiseaux verts qui se déplacent librement dans le paradis.

Le narrateur d'*Aurélia* croit aux forces des talismans. Il indique ici et là les bagues et le secret qu'il croit caché dans ces bagues magiques. Un jour le narrateur offre à sa bien-aimée une bague, cette-ci était un peu grande, le narrateur propose à son amie de la faire couper mais il regrette de commettre ce qu'il juge une faute :

²⁶⁶Ibid.P.191

²⁶⁷ Ibid.P.134

²⁶⁸ Ibid.P.142

²⁶⁹Ibid.P.132

« Je lui avais donné une bague d'un travail ancien dont le chaton était formé d'une opale taillée en cœur. Comme cette bague était trop grande pour son doigt, j'avais l'idée de la faire couper pour en diminuer l'anneau, je ne compris ma faute qu'en entendant le bruit de la scie. Il me sembla voir couler du sang²⁷⁰. »

Encore une fois le narrateur d'*Aurélia* évoque que pour lui cette bague un sens paranormal : « Je demandai à l'un d'eux (ses amis) une bague orientale qu'il avait au doigt et que je regardais comme un ancien talisman, et prenant un foulard, je le nouai autour de mon col, en ayant soin de tourner le chaton composé d'une turquoise, sur un point de la nuque où je sentais une douleur [...] Selon moi, ce point était celui par où l'âme risquerait de sortir au moment où un certain rayon, parti de l'étoile que j'avais vue la veille²⁷¹ ».

Pour Maupassant, la pénétration dans l'occulte est plus claire, le narrateur dans *Horla* s'exprime avec une certaine lucidité, il dit :

« ...un malaise inexplicable me pénétrait. Une force, me semblait-il, une force occulte m'engourdissait, m'arrêtait, m'empêchait d'aller plus loin, me rappelait en arrière. J'éprouvais ce besoin douloureux de rentrer qui vous oppresse.²⁷² »

Dans *la chevelure*, le narrateur de Maupassant, éprit par une chevelure d'une femme morte et s'imagine le passé de cette chevelure : « un bien aimée qui l'aura coupée pour laisser un souvenir à son amant, une dispute passionnelle²⁷³ ».

Nous retrouvons dans ce récit, un genre d'amour morbide et délirant, nous pensons que cette chevelure est la représentation symbolique de l'amour mais aussi

²⁷⁰ Nerval 2005, *Aurélia* :143

²⁷¹ Ibid. P.131

²⁷² Maupassant 2006 :111

²⁷³ Maupassant, 2006 :70

de la mort puisque le propriétaire est une morte. Nous remarquons qu'à tel point cet amoureux est épris par cette femme possédante de cette chevelure il dit :

« Les morts reviennent ! Elle est venue. Oui, je l'ai vue, je l'ai tenue, je l'ai eue, telle qu'elle était vivante autrefois, grande, blonde, grasse, les seins froids, la hanche en forme de lyre²⁷⁴ »

Nous imaginons que le narrateur décrit son état psychologique d'une façon claire et détaillée, dans un processus thérapeutique qui aide le médecin à diagnostiquer les troubles du narrateur :

« Je suis possédé par le désir des femmes d'autrefois ; j'aime, de loin, toutes celles qui ont aimé ! — L'histoire des tendresses passées m'emplit le cœur de regrets. Oh ! La beauté, les sourires, les caresses jeunes, les espérances ! Tout cela ne devrait-il pas être éternel ! Comme j'ai pleuré, pendant des nuits entières, sur les pauvres femmes de jadis, si belles, si tendres, si douces, dont les bras se sont ouverts pour le baiser et qui sont mortes ! Le baiser est immortel, lui ! »²⁷⁵

Nous sentons que Maupassant ressemble à son narrateur dans *la chevelure*, il étend largement son amour aux objets de jadis. Ici son narrateur dit :

« Oh ! Je plains ceux qui ne connaissent pas cette lune de miel du collectionneur avec le bibelot qu'il vient d'acheter. On le caresse de l'œil et de la main comme s'il était de chair ; on revient à tout moment près de lui, on y pense toujours, où qu'on aille, quoi qu'on fasse. Son souvenir aimé vous suit dans la rue, dans le monde, partout ; et quand on rentre chez soi, avant même d'avoir ôté ses gants et son chapeau, on va le contempler avec une tendresse d'amant²⁷⁶ ».

Le narrateur de Maupassant dans *la chevelure*, exprime les sentiments que l'amoureux sent en observant l'objet aimé, quel que soit une personne ou un objet.

²⁷⁴Ibid.Maupassant.P. 71

²⁷⁵Ibid.Maupassant, 2006 :66

²⁷⁶Ibid.P. :68

« *Quelle singulière chose que la tentation ! On regarde un objet et, peu à peu, il vous séduit, vous trouble, vous envahit comme Ferait un visage de femme. Son charme entre en vous, charme étrange qui vient de sa forme, de sa couleur, de sa physionomie de chose ; et on l'aime déjà, on le désire, on le veut. Un besoin de possession vous gagne, besoin doux d'abord, comme timide, mais qui s'accroît, devient violent, irrésistible*²⁷⁷ ».

Nous croyons que cette séduction par la possession d'anciens objets incarne aussi la folie ardente de posséder la femme de jadis. Déjà chez Théophile Gautier, dans le *pied de momie*, nous sentons cet amour passionné par les objets anciens des siècles qui nous ont précédés.

« *Le passé m'attire, le présent m'effraie parce que l'avenir c'est la mort. Je regrette tout ce qui s'est fait, je pleure tous ceux qui ont vécu ; je voudrais arrêter le temps, arrêter l'heure. Mais elle va, elle va, elle passe, elle me prend de seconde en seconde un peu de moi pour le néant de demain. Et je ne revivrai jamais*²⁷⁸ ».

Il semble que le narrateur dans *la chevelure*, avait une obsession de l'avenir, pour lui c'est l'approche de sa fin, c'est la mort.

« *J'étais heureux et torturé, comme dans une attente d'amour, comme après les aveux qui précèdent l'étreinte. Je m'enfermais seul avec elle pour la sentir sur ma peau, pour enfoncer mes lèvres dedans, pour la baiser, la mordre. Je l'enroulais autour de mon visage, je la buvais, je noyais mes yeux dans son onde dorée afin de voir le jour blond, à travers. Je l'aimais ! Oui, je l'aimais. Je ne pouvais plus me passer d'elle, ni rester une heure sans la revoir. Et j'attendais... j'attendais.*²⁷⁹ »

Nous imaginons que cette attente fait peur même au lecteur. Une attente en vain pour une chevelure de femme morte il y avait des siècles.

²⁷⁷Maupassant, la Chevelure.P.67

²⁷⁸ Maupassant, la chevelure : P.67

²⁷⁹Ibid.P.70

Nous remarquons comment le narrateur dans *la chevelure*, se plonge jusqu'au bout dans la mer d'amour effrayant de cette chevelure qui était un jour symbole de beauté d'une femme désormais morte.

« Il était fort maigre, les cheveux blancs, ravagé rongé par sa pensée, sa folie, ses idées étaient là, dans cette tête obstinée, harcelante, dévorante, elle mangeait le corps peu à peu.²⁸⁰ »

Nous supposons que le narrateur de Maupassant dans le récit *la chevelure*, est en pleine hallucination. Ce genre d'amour morbide fait le placer dans le rang des fous. Nous pouvons admirer un objet mais avec des sentiments bien contrôlés. Si le narrateur de Maupassant, dans *la chevelure* éprend par cette chevelure de jadis cela n'est qu'un genre d'hallucination qui guide vers la voie de la folie.

²⁸⁰Ibid.P.65

Cinquième chapitre

Etude thématique comparée 2

5.1-1- Illusion/ le rêve-diurne/ nocturne

Nous avons déjà signalé qu'au XXème siècle, la question du vécu du rêve est plus ou moins abandonnée par les psychologues, qui se tournent vers sa physiologie, et ce sont des écrivains qui poursuivent le questionnement sur l'expérience onirique. En France la réflexion sur le rêve est loin de se cantonner à l'approche freudienne, centrée sur l'interprétation psychanalytique.

Si l'on en trouve des échos détournés chez André Breton, beaucoup d'autres auteurs abordent le vécu onirique loin de Freud et souvent contre Freud. Paul Valéry, dans *ses Cahiers*, se livre ainsi durant plus de vingt ans à une impitoyable critique du récit de rêve et du discours sur le rêve. Sartre analyse la formation des images oniriques dans le cadre d'une phénoménologie de l'imagination.

Roger Caillois reprend la question cartésienne de l'indiscernabilité du rêve et de la veille. Maurice Blanchot identifie *rêve et expérience d'écrire*. Michaux s'intéresse aux personnalités secondaires que révèle le vécu dormeur. En plus, Pierre Pachet, renouant avec la psychologie du XIXème siècle, s'oppose à l'idée de l'absolue passivité du dormeur et cherche à retrouver dans le rêve des niveaux de lucidité, de vigilance et même d'initiative.²⁸¹

Nodier qui appartient à la même génération que Nerval, attribue une importance primordiale au sommeil : « *le sommeil est non seulement l'état le plus puissant, mais encore le plus lucide de la pensée, sinon dans les illusions passagères dont il l'enveloppe, du moins dans les perceptions qui en dérivent, et qu'il fait faillir à son gré de la trame confuse des songes* ».

²⁸¹CAIUOIS, Roger (1966) : Anthologie du fantastique, Paris, Gallimard 2ème tome

Nous pourrions dire qu'*Aurélia* est un récit chronologiquement incohérent. Racontant des rêves. Le récit subit leur organisation incohérente et alambiquée où les évènements, au lieu de suivre une chronologie, s'entremêlent et se répètent.

En général, les auteurs du fantastique passent par des personnages ou des rêves pour aborder des sujets tabous. Souhaiter sa propre mort à l'époque de l'écriture d'*Aurélia* constituait un de ces tabous et c'est pour cette raison que l'auteur recourt au rêve pour exprimer clairement la solution qu'il a trouvée à ses tourments personnels : la mort qui lui permettra de rejoindre sa bien aimée disparue.

Pour Nerval, la résolution des conflits s'accomplit par le rêve qui comble le manque qu'il n'arrive pas à assouvir dans la vie réelle. Selon Freud,²⁸² le rêveur accomplit ses désirs non réalisés en les effectuant dans le rêve. C'est que Freud appelle « *le rêve banal*, » c'est le fait du reflet des affaires quotidiennes sur le rêve nocturne. Le narrateur de Nerval dans *Aurélia* l'affirme : « *mon rêve fatal n'est que le reflet de ma fatale journée* ».

L'auteur met en avant l'efficacité du songe, cette porte qui permet d'accéder aux secrets d'un monde insaisissable, celui où les esprits des morts rencontrent ceux des vivants. Sachant qu'il a beaucoup voyagé en Orient, nous nous demandons s'il ne s'agit pas ici d'une influence de la religion musulmane selon laquelle existe un espace intermédiaire entre le moment de la mort et celui de la résurrection appelé *barzakh* ou « l'isthme ». Espace où les morts peuvent, via le rêve, entrer en contact avec les vivants et échanger des renseignements avec les vivants.

Dans ce sens, le narrateur raconte un de ses rêves en présence des morts :

²⁸²Freud. Le rêve et son interprétation 2010

« Seulement, la maison où j'entrai ne m'était point connue. Je compris qu'elle avait existé dans je ne sais quel temps, et qu'en ce monde que je visitais alors, le fantôme des choses accompagnait celui du corps. J'entrai dans une vaste salle où beaucoup de personnes étaient réunies. Partout je retrouvais des figures connues. Les traits des parents morts que j'avais pleurés se trouvaient reproduits dans d'autres qui, vêtus de costumes plus anciens, me faisaient le même accueil paternel.²⁸³»

Pour le narrateur, le rêve est bien une voie pour rencontrer les morts et grâce à laquelle il peut être avec ses amours morts, dit-il encore.

« Cela est donc vrai ! Disais-je avec ravissement, nous sommes immortels et nous conservons ici les images du monde que nous avons habité. Quel bonheur de songer que tout ce que nous avons aimé existera toujours autour de nous !²⁸⁴ »

Ce bonheur du narrateur qui est lié à l'immortalité, qu'il attend avec une patience qu'on lui dévoile cette vie bien cachée à tous.

Il dit un peu plus tard :

« Peut-être touchons-nous à l'époque prédite où la science, ayant accompli son cercle entier de synthèse et d'analyse, de croyance et de négation, pourra s'épurer elle-même et faire jaillir du désordre et des ruines la cité merveilleuse de l'avenir »²⁸⁵

Le narrateur ne se satisfait pas de la science. Il se demande si dans une de ses futures phases de développement, la science pourra expliquer tout ce qu'il a pu vivre grâce à ses rêves. *« L'arbre de science n'est pas l'arbre de vie²⁸⁶ »*

²⁸³ Nerval, Aurélia :2005. P. 137

²⁸⁴ Ibid. 134

²⁸⁵Nerval, Aurélia.P. 157

²⁸⁶Ibid.P.157

En absence d'explication scientifique et tout en étant convaincu de l'existence de cette passerelle entre les morts et les vivants, le narrateur tente de trouver lui-même des explications qui lui permettront de percer le secret du rêve.

Dans l'une des dernières pages d'*Aurélia*, il se met en quête de ces explications :

« Je m'encourageais à une audacieuse tentative, je résolus de fixer le rêve et d'en connaître le secret – pourquoi me dis-je, ne point enfin forcer ces portes mystiques armées de toute ma volonté et dominer mes sensations au lieu de les subir ? N'est-il pas possible de dompter cette chimère attrayante et redoutable, d'imposer une règle à ces esprits des nuits qui se jouent de notre raison ? » [...] « Le sommeil occupe le tiers de notre vie, il est la consolation des peines de nos journées ou la peine de leurs plaisirs, mais je n'ai jamais éprouvé que le sommeil fût un repos, après un engourdissement de quelques minutes, une vie nouvelle commence, affranchie des conditions du temps et de l'espace, et pareille sans doute à celle qui nous attend après la mort. » [...] « Dès ce moment, je m'appliquai à chercher le sens de mes rêves et cette inquiétude influa sur mes réflexions de l'état de veille. Je crus comprendre qu'il existait entre le monde externe et le monde interne un lien ²⁸⁷ ».

Nous voyons clairement que le narrateur est convaincu de l'existence d'une autre vie à travers le rêve. En même temps, et d'une façon philosophique, Nerval fait un rapprochement entre la mort et le sommeil, *« les premiers instants du sommeil sont l'image de la mort. »*

Le narrateur d'*Aurélia* approfondit ce rapprochement par une description de symptômes similaires dans les deux cas : l'engourdissement des membres et la paralysie du corps et de la pensée qui donnent lieu à une scène où les acteurs sont les esprits : *« Le tableau se forme, une clarté nouvelle illumine et fait jouer ces apparitions bizarres le monde des Esprits s'ouvre pour nous. ²⁸⁸ »*

²⁸⁷Ibid.P. 190

²⁸⁸Ibid.P.124

Nous pouvons constater la valeur extraordinaire que Nerval accorde au rêve et qui apparaît dans ce récit, en toute netteté, avec ses aspects divers : le sommeil n'est pas un simple moment de repos mais le début d'une autre vie, pleine de menaces et d'attraits dans laquelle nous échappons aux conditions terrestres d'explorer un autre monde, à condition d'en trouver la clé :

« Dès à présent c'est la préfiguration de la vie éternelle seulement pour que les abîmes intérieurs prennent cette exceptionnelle portée, il faut en forcer les portes, car dans notre état habituel, ce monde que nous appellerions aujourd'hui le monde de l'inconscient-ne nous apparaît pas dans toute sa pureté, l'inattention ou le désordre d'esprit. »

Une fois la clé trouvée ou les porte enfoncées, ce monde n'a plus de mystère pour le narrateur

:« les mystères du monde se révélaient à moi dans ces heures suprêmes. »

Avec simplicité, le narrateur conclut : *« Mon rêve se termina par le doux espoir que la paix serait enfin donnée ».*

Il nous semble que l'influence de la religion apparaît ici encore : la récompense et la paix, promises par Dieu, pour les bienfaiteurs dans la vie éternelle de l'au-delà. Le narrateur décrit, ici et là, cette cité éternelle et merveilleuse où le bonheur n'a pas d'égal.

Cette part de l'analyse nous a permis de voir les relations que le narrateur établi entre les deux moitiés, diurnes et nocturnes qui constituent ensemble la continuité de l'être.

Selon Sigmund Freud dans *l'interprétation des rêves* :

« Dans une époque que nous pouvons nommer préscientifique, l'humanité n'était pas en peine d'interpréter ses rêves. Ceux dont on se souvenait au réveil, on les considérait comme une manifestation bienveillante ou hostile des puissances supérieures, dieux ou démons ».

Avec l'apparition de l'esprit scientifique, toute cette ingénieuse mythologie a cédé le pas à la psychologie et la plupart des savants sont d'accord pour attribuer le rêve à l'activité psychique du dormeur lui-même.

Le psychologue Lovecraft pour lui, le cerveau ne distingue guère entre les images que l'on observe pendant l'état de la veille ou pendant le sommeil.

Il explique :

« Toute vie dans notre cerveau n'est qu'une collection d'images et il n'y a pas de différence entre celles qui naissent des objets réels et celles qui naissent de nos rêves intimes pas plus qu'il n'y a de raison de considérer les unes comme supérieures aux autres »

Le récit de rêve de Nerval fait preuve d'une étonnante plasticité. Les images s'y multiplient, colorées, sensibles. Nerval se plaît à affirmer qu'on ne voit jamais le soleil dans les rêves, mais il souligne la luminescence de certaines apparitions.

La répétition de certaines images finit par lui suggérer un mode explicatif, sans rapport avec celui que peuvent imaginer les aliénistes ou, plus tard, les psychanalystes. Cette vision (ou ce rêve) connectée au monde ancestral, connaît un développement remarquable. Elle s'étend sur deux chapitres. Le début n'est pas assuré de façon exacte, mais la précision temporelle semble se référer au moment habituel du rêve : *« Un soir, je crus avec certitude »* peut être considéré tout

comme un incipit onirique, encore que « *je crusses avec certitude.* » un peu plus loin. Le récit se conclut ainsi :

« *Telle fut cette vision ou tels furent, du moins, les détails principaux dont j'ai gardé le souvenir.* »

Le compte rendu que le narrateur dans *Auréliafait*, est relativement clair par rapport à la complexité de cette vision, qu'il interprète souvent au fur et à mesure. Là encore le déplacement du rêveur importe, et la répétition de certains mots assurent l'authenticité de ce qui est dit. Freud l'écrivait :

« *Ce que je nomme déplacement du rêve, je pourrais le nommer aussi bien renversement des valeurs* ».

En effet, Freud a interprété ses propres rêves comme modèle d'interprétation de rêve.

Pour Sigmund Freud et selon le principe du déterminisme psychique, le rêve, loin d'être un phénomène absurde ou magique, possède un sens : il est l'accomplissement d'un désir. Il a pour fonction de satisfaire le rêveur. Cette fonction du rêve fournit des renseignements quant aux désirs du rêveur.

Selon Freud, le rêve est l'accomplissement d'un désir inconscient. Son sens doit être interprété. Le rêve se présente alors comme un moyen de connaître la névrose.

À Freud d'ajouter : « *Le rêve comme le rêveur le raconte appelé le contenu manifeste. Il accomplit un désir refoulé. L'interprétation a pour but de déceler ce contenu latent.* »

L'idée du rêve comme un symptôme, à la fois réalisant un désir et s'en défendant, décrit tout à fait la base de la psychopathologie propre à la psychanalyse. Le symptôme y est étudié comme formation de compromis.

Freud décrit le rêve comme une précieuse source d'information quant à la névrose. Cependant, la technique de l'association libre, amènera les psychanalystes à formuler de nombreuses théories qui en retour enrichiront leur compréhension du rêve. Nous remarquons que Freud a suivi le modèle de Nerval, dans la mesure où a analysé ses rêves comme modèle à suivre.

Nous notons que Nerval est précurseur de cette méthode Freudienne : son narrateur donne tout le temps à l'explication de son propre rêve.

Le narrateur de Nerval entre d'abord dans la demeure d'un de ses oncles qui vécut autrefois en Hollande et qui était peintre, puis dans celle de son oncle d'Ermenonville.

Les phénomènes de reconnaissance prolifèrent, sans que l'on sache très bien, au demeurant, ce qui est reconnu. À l'évidence, nous sommes dans l'univers de « *l'Un Heim liche* » freudien, en allemand qui signifie « *non familier* » mais aussi « *non caché* » (explicable) » où l'étrange signifie plus foncièrement le familier.

Dans la deuxième partie de son rêve (au cinquième chapitre) le narrateur est conduit par un guide.

Plusieurs fois, l'expression « mon guide » est employée. Le voyage commence, tout comme lors du premier rêve. Le sens du rêve est la recherche du paradis perdu. L'itinéraire rencontre les difficultés habituelles dans ce genre de parcours : « rues escarpées, séries d'escaliers. »

La promesse d'un site parfait est figurée par une zone complexe de terrasses, de verdure, l'aspect d'une « oasis délicieuse » et la présence d'une race très ancienne.

Cependant, à l'intérieur même du rêve, veille l'interdit. Il est un endroit où l'on ne peut pénétrer. Pourtant, même si le narrateur de Nerval dans *Aurélia*, n'entre pas, il se trouve y avoir accès avec un groupe de jeunes filles et d'enfants.

Cette large vision met en jeu divers éléments du rêve, des tropes fondamentaux, bien que les réflexions qui l'accompagnent témoignent d'une pensée dans le rêve lui-même qui l'emporte souvent sur le spectacle pur, si bien que l'esprit critique se lie à la vision. Il est sûr que le narrateur de Nerval est entré dans un lieu foncier qu'il nommera dans une autre vision « La Ville mystérieuse » et qui occasionnera un développement, informé, cette fois, par des idées religieuses.

L'entreprise de Nerval, en écrivant *Aurélia*, est clairement justifiée. L'œuvre porte sur un itinéraire de l'âme au travers du chemin unique du rêve. Nous pouvons donc parler de récit de rêve, de récit thérapeutique si nous nous référons au contexte d'écriture. Nous pouvons dire aussi qu'*Aurélia* est la recherche de l'identité du Moi de son auteur.

En littérature, avec Lamartine notamment, la rêverie devient l'objet de la prose et de la versification. Mais la rêverie littéraire, dont l'origine est attribuée au texte de Rousseau intitulé *Les Rêveries du promeneur solitaire* (1778), est à distinguer du récit de rêve. Chez Nerval, le terme doit être rapproché du sens médical : il s'agit d'un récit de rêves mis en littérature. Freud aura inventé la clinique du déchiffrement des images ou visualisations produites par l'inconscient. Selon Freud, puis Lacan, la littérature et la psychanalyse se rencontrent en ce point

où toutes les deux interrogent, l'une par les moyens de l'art, l'autre par ceux du concept, le tissu signifiant dans lequel est pris le destin de l'Homme.

L'auteur procède ainsi à une interprétation artistique de ses propres failles. En tant qu'être dévoué à l'imaginaire, Nerval se sert de la représentation, des symboles, de la vérité mythique et mystique.

Pour écrire le fantastique, le siècle de Nerval, c'est-à-dire le XIX^{ème} siècle, « *parle à la première personne, la subjectivité s'affirme comme nulle autre époque.* » Ce Moi pour s'exprimer, utilise des genres littéraires existants mais les transforme ou bien en crée de nouveaux, ce qui est clair dans « *le journal intime* » est de s'exprimer en se faisant ses confessions. En fait, c'est l'angoisse de l'auteur, de son propre moi, et de son inadaptation, de sa solitude ; et aucune forme littéraire ne peut mieux renseigner sur cette découverte de la personne que le compte rendu, au jour le jour, des vicissitudes du « je. »

Cet espace du Moi est la continuité du réel dans l'absolu. Nerval, à son époque, avait déjà conscience de ce que la psychanalyse théoriserait des années après le passage de l'auteur sur Terre :

« *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* »²⁸⁹.

L'attitude du narrateur de Nerval est double : il est entre la crainte et la curiosité. Si la figure du docteur Blanche, au réveil, est aussi rassurante devant ses propres yeux, le retour au cauchemar ou plutôt au monde de l'Esprit attise la flamme frénétique. Le narrateur n'est pas dans la crainte parce qu'il accorde un sens à ses rêves.

²⁸⁹Aurélia.P.190

Sigmund Freud interprète ainsi cette relation entre la volonté et le désir :

« D'ordinaire, quand nous sommes éveillés, nous traitons les rêves avec un mépris, Notre mépris vient du caractère étrange que revêtent, non seulement les rêves absurdes et stupides, mais aussi ceux qui ne le sont pas. »

Le rêve est une réalisation inconsciente du désir. L'écriture *d'Aurélia* est donc le récit d'un désir déréglé. D'abord réticent, le narrateur se laisse emporter par le désir de franchissement des limites :

« En recouvrant ce que les hommes appellent la raison, faudra-t-il regretter des délices infinies avoir perdues ?²⁹⁰ »

Aurélia est une mélodie à l'imaginaire, le récit de l'expérience des voies obscures chère aux frénétiques, génération désenchantée confrontée au néant propice au travail imaginaire.

Nerval l'inconsolé opère un choix décisif en écrivant *Aurélia*. Ce choix est la voie du fantasme ; *« Je résolus de fixer le rêve et d'en connaître les secrets. Marchant pour ainsi dire au-devant de mon destin²⁹¹ »*.

L'enjeu littéraire repose ainsi sur le travail imaginaire par lequel l'auteur cherche à donner sens à ses rêves : *« J'employai toutes les forces de ma volonté pour pénétrer encore le mystère dont j'avais levé quelques voiles »*

Il ajoute : *« je crus comprendre qu'il existait entre le monde externe et le monde interne un lien ; que l'inattention ou le désordre d'esprit en faussaient seuls les rapports apparents, et qu'ainsi s'expliquait la bizarrerie de certains tableaux,*

²⁹⁰Ibid.P.189

²⁹¹Ibid. P. 190

*semblables à ces reflets grimaçants d'objets réels qui s'agitent sur l'eau troublée.*²⁹²»

L'état de folie accentue ses convictions sur une possible révélation poétique : *«je croyais ma force et mon activité doublées ; il me semblait tout savoir, tout comprendre ; l'imagination m'apportait des délices infinies ».*

Avec l'entrée en scène de la psychanalyse, le Moi n'est plus considéré comme maître. Selon Freud, *« c'est la conscience relayée au second plan qui prédomine. »* C'est-à-dire le Moi inconscient, siège du désir.

Nerval aurait donc répondu à l'appel de cet autre moi. Le grand théoricien du double est l'autrichien Otto Rank, qui a publié une étude intitulée *Le Double* en 1914. Selon lui, l'être est en tous points un être double ; l'ombre en est la forme la plus archaïque, or dans le récit de Nerval, l'ombre envahit peu à peu l'univers.

Nous constatons que le narrateur d'Aurélia avait une mémoire pure puisqu'il se rappelle par cœur toutes les actions qui se sont passées pendant son rêve nocturne *« un rêve que je fis encore me confirma dans cette pensée*²⁹³*».*

C'est que l'on appelle le rêve prémonitoire dont nous avons parlé au troisième chapitre.

Un tableau complet est dessiné pour la vie de ses aïeux. Il nous raconte ce rêve qu'il a fait : *«il me semblait que je rentrais dans une demeure connue, celle d'un oncle maternel, mort depuis plus d'un siècle...je me trouvais tout à coup dans une salle qui faisait partie de la demeure de mon aïeul*²⁹⁴ *».*

²⁹² Ibid. P.190

²⁹³ Ibid.P.140

²⁹⁴ Ibid.P.132

Il est clair que le narrateur a vécu dans son autre vie nocturne où il a rencontré ses aïeux et cela montre pour lui, l'efficacité du rêve qui le lie avec le monde des morts.

« Il devenait clair pour moi que les aïeux prenaient la forme de certains animaux pour nous visiter sur la terre, et qu'ils assistaient ainsi, muets observateurs, aux phases de notre existence.²⁹⁵ »

Ici, nous observons que le narrateur est dans une affirmation faite par lui-même : la certitude de ce changement corporel pour les morts afin de faciliter la rencontre avec les survivants.

« Eh quoi ! Dis-je, la terre pourrait mourir, et nous serions envahis par le néant ? Le néant, dit-il, (l'oncle de narrateur) n'existe pas dans le sens qu'on l'entend ; mais la terre est elle-même un corps matériel dont la somme des esprits est l'âme. La matière ne peut pas plus périr que l'esprit, mais elle peut se modifier selon le bien et selon le mal. Notre passé et notre avenir sont solidaires. Nous vivons dans notre race, et notre race vit en nous.²⁹⁶ »

Nous pouvons mentionner que certaines nations croient par le fait que les âmes des aïeux s'incarnent dans leurs descendants. Nous nous demandons si Nerval a été influencé par ces croyances indicatrices des mœurs très anciennes.

Le psychotique selon les critiques de l'écrivain Albert Béguin dans son livre *L'âme Romantique et le rêve* est décrit comme : *« incapable de distinguer le perçu et l'imaginaire. Cette abolition des frontières entre visible et invisible se rencontre aussi chez les humains ayant ingéré de la drogue.²⁹⁷ »*

²⁹⁵Ibid.P.133

²⁹⁶Aurélia.P.134

²⁹⁷Albert Béguin, *L'âme Romantique et le rêve*

Elle a pour conséquence l'effacement des limites entre sujet et objet, le temps est souvent suspendu comme nous le déclare le narrateur *d'Aurélia* : « *Le temps est mort : désormais, il n'y aura plus ni années, ni mois, ni heures...pour moi déjà, le temps de chaque journée semblait augmenté de deux heures* ²⁹⁸ ».

Nerval a illustré ses visions en suivant Swedenberg, qui appelait ces visions *Memorabilia* : « *il les devait à la rêverie plus souvent qu'au sommeil*²⁹⁹», *l'Âne d'or* d'Apulée, *la Divine Comédie* du Dante, sont les modèles poétiques de ces études de l'âme humaine. À la première page d'*Aurélia* l'auteur affirme son imitation à leur modèle illuminé il dit :

« *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* ?³⁰⁰ »

Trois illuminés dominant cette génération du VIII^{ème} siècle : Emanuel Swedenborg, Martines de Pasqually, Claude de Saint-Martin. Tous trois s'éloignent du dogme et recommandent à leurs disciples une ascèse destinée à gagner le concours d'esprits ou d'anges qui intercéderont pour eux et qui les initieront aux sublimes mystères. Tous trois sont des visionnaires qui entretiennent des communications avec l'au-delà.

Nous retrouvons la Même rupture de ce rêve hallucinatoire, avec le narrateur de Maupassant dans *Horla* qui raconte son rêve :

²⁹⁸Aurélia.P.178

²⁹⁹ Ibid.123

³⁰⁰ Ibid. P.123

« Je me couchai ensuite et je tombai dans un de mes sommeils épouvantables, dont je fus tiré au bout de deux heures environ par une secousse plus affreuse encore. Figurez-vous un homme qui dort, qu'on assassine, et qui se réveille avec un couteau dans le poumon, et qui râle, couvert de sang, et qui ne peut plus respirer, et qui va mourir, et qui ne comprend pas_ voilà³⁰¹».

Nous considérons ce genre de rêve hallucinatoire comme un état morbide du rêveur. En effet, le narrateur est très angoissé, même pendant qu'il s'endort. Il écrit dans son journal :

« 25 mai _... une inquiétude incompréhensible m'envahit.... J'essaie de lire ; mais je ne comprends pas les mots ; je distingue à peine les lettres.... Puis je me couche, et j'attends le sommeil...Je l'attends avec l'épouvante de sa venue, et mon cœur bat, et mes jambes frémissent ; et tout mon corps tréssaille dans la chaleur des draps.³⁰²»

Cette paralysie complète empêche même le sommeil, le narrateur se trouve paralysé il dit :

« 25 mai ...cette impuissance atroce, qui nous paralyse dans les songes ; je veux crier, _je ne peux pas, _je veux remuer, je ne peux pas ; _j'essaie, avec des efforts affreux, en haletant, de me tourner de rejeter cet être qui m'écrase et qui m'étouffe, je ne peux pas³⁰³ »

Le narrateur de Maupassant nous décrit avec détail ce qu'il ressent pendant le sommeil, cet engourdissement, cette impuissance. Il nous semble que les deux narrateurs, celui de Nerval et celui de Maupassant, décrivent cet instant du sommeil de façon similaire.

« 25 mai Comme si la nuit cachait pour moi une menace terrible. »

³⁰¹ Maupassant.2006 : 100

³⁰² Ibid. Maupassant, 2006 :95

³⁰³Ibid.P. 96

12 mai comme si quelque malheur m'attendait chez moi »

« ... et j'attends le sommeil comme on attendrait le bourreau³⁰⁴ » ... « comme on tomberait pour s'y noyer, dans un gouffre d'eau stagnante »

«10 juillet ... Décidément, je suis fou ! Et pourtant ! »

Cette attente effrayante du sommeil, nous semble d'être à une angoisse dans l'âme du narrateur, une angoisse morbide. Même le sommeil n'est pas un remède efficace. Comme l'exprime le narrateur de Nerval : *« le sommeil n'est pas un repos. »*

5.1-2-Amour perdu et la vision de la femme

Dans *Aurélia*, nous pensons que le narrateur- personnage interne, juge qu'il vit dans un amour solitaire, non- réciproque d'une femme qui ne l'aime plus. Il essaye d'oublier son amour et il déclare à ses amis que :

« Tous ces troubles n'étaient que surexcitation », mais nous pensons qu'il est encore lié à cet amour.

Le désespoir habite son âme, il pense qu'il n'est pas capable de retrouver un jour l'amour. Il se trouve impuissant d'aimer de nouveau mais rencontre l'amour un jour :*« je me senti épris d'elle à ce point que je ne voulus pas tarder un instant à lui écrire³⁰⁵ ».*

Il dit encore :*« plus tard, je la rencontrai dans une autre ville où se trouvait la dame que j'aimais toujours sans espoir ».*

³⁰⁴ Ibid.P.95

³⁰⁵ Nerval.Aurélia:2005. P. 125

En parlant de son nouvel amour, le narrateur ne peut pas s'empêcher d'évoquer l'ancien. Ceci ne peut que prouver, selon nous, son attachement à cet ancien amour. La suite est plus intrigante encore. Sa nouvelle amie lui présente l'ancienne dont il dit : « *je la vis venir à moi et me tendre la main elle accompagna son salut j'y crus voir le pardon du passé ; l'accent divin de la pitié donnait aux simples paroles qu'elle m'adressa une valeur inexprimable*³⁰⁶».

Que voulait-il dire par « valeur inexprimable » Est-ce la joie d'être enfin pardonné Ou le doute qui commence à gagner son âme sur son nouvel amour ?

Nous sommes en présence de deux rivales et un seul cavalier : une manifestation de l'égoïsme, de l'amour de deux amies et de la dualité de l'amour.

Nous croyons que le narrateur éprouve un sentiment spécial pour la nuit pendant laquelle il vit une autre vie que celle du jour :

« Le soir, lorsque l'heure fatale semblait s'approcher un ami, nommé Paul voulut me reconduire chez moi mais je lui dis que je ne rentrais pas. Où vas-tu ? me dit-il- Vers l'Orient ! Je me mis à chercher dans le ciel une Etoile, que je croyais connaître, comme si elle avait quelque influence sur ma destinée ».

Il semble clair que le narrateur suit son destin en suivant une étoile imaginée et cela pour voir rejoindre son amour disparu :« *Une dame que j'avais aimée longtemps et que j'appellerai du nom d'Aurélia, était perdue pour moi* ».

Le thème de la place de la femme chez les deux auteurs est largement abordé dans leurs œuvres.

³⁰⁶Ibid.P. 126

Dans *Aurélia*, le narrateur montre un respect profond envers la femme. Pour lui, la femme c'est la mère, l'amour et même la mère éternelle (la vierge). Aurélia lui dit au cours d'un rêve : « *Je suis la même que Marie, que ta mère, la même que sous toutes les formes que tu as toujours aimées* »

Nerval n'a jamais connu sa mère emportée par la fièvre : « *je n'ai jamais vu ma mère, ses portraits ont été perdus ou volés !* ».

Mais il a toujours gardé d'elle cette image de « *jeune femme éternellement mais morte* ».

Il conservera tout au long de son existence la nostalgie inquiète de son enfance et cherchera la figure de sa mère dans celles des femmes de sa vie et de ses rêves :

« *Mère Partout mourait, pleurait, languissait l'image souffrante de la Mère éternelle.* » Ces mots révèlent l'état morbide de l'auteur qui plonge jusqu'au bout dans la tristesse.

Tout au long du récit, il divinise ou idéalise Aurélia, cette femme aimée, perdue et à tout jamais éloignée par la mort. Nous pensons que le personnage d'Aurélia symbolise Jenny Colon, une actrice que Nerval a aimée follement mais qui l'a abandonné pour un autre. Nous pouvons supposer qu'elle est la raison de crises de folie de Nerval qui ont commencé juste après la mort de Jenny Colon en 1842. C'est suite à ces crises que Nerval est interné et c'est pendant son internement qu'il écrit *Aurélia* où il est question aussi d'une femme doublement perdue par la séparation et par la mort comme c'était le cas pour l'auteur. L'histoire de l'auteur et de son narrateur partagent plus qu'une similitude. Aurélia n'est pas la seule œuvre où l'auteur pleure des amoureuses décédées « *Où sont nos amoureuses ? Elles sont au tombeau !* »

En revanche, pour Maupassant la femme c'est la chair et non l'âme, le narrateur aime la femme physiquement. Maupassant dans sa vie personnelle n'effectue pas une relation de mariage. Il demeure célibataire et ses relations sont temporelles. Dans le récit intitulé *lui ?* le narrateur se marie pour échapper de la solitude et aux illusions qui génèrent l'existence d'un être invisible.

Le narrateur dans (*lui ?*) Confirme ses hallucinations et s'y réfugie via le mariage :

« J'avais une hallucination – c'était là un fait incontestable. Or, mon esprit était demeuré tout le temps lucide, fonctionnant régulièrement et logiquement. »

Il se réfugie dans le mariage, mais nous sentons bien qu'il court à un échec. Il n'en éprouve pas moins un féroce mépris de la femme, mépris qu'il étend volontiers à la foule stupide.

Ce narrateur amateur de solitude par choix, a été en proie aux hallucinations : il sent la présence d'un être invisible dans sa chambre.

« Certes, la solitude est dangereuse pour les intelligences qui travaillent. Il nous faut, autour de nous, des hommes qui pensent et qui parlent. Quand nous sommes seuls longtemps, nous peuplons le vide de fantômes³⁰⁷ »

La confession est l'un des thèmes récurrents dans le récit fantastique. Nous voyons que le narrateur avoue dans cette lettre intime à son ami, sa peur et ses angoisses et leur donne la justification de son mariage dont l'idée avait été refusée.

5-1-3- Basculement vers la folie et le suicide

Les deux auteurs Nerval et Maupassant tentent de mettre fin à leur existence terrestre. Pour Nerval sa biographie nous informe qu'on l'a trouvé pendu dans une

³⁰⁷ Maupassant, 2006 : 61)

rue de Paris peu de temps après l'achèvement de son œuvre *Aurélia*. Comme nous l'avons déjà signalé, c'est à la demande du docteur Blanche qui souhaitait que son patient transcrive ses rêves par l'intermédiaire de ses écrits, que *Aurélia* va voir le jour.

Aurélia raconte une dérive vers un inconnu, un espace où les repères s'effacent et où l'imagination frénétique semble se déployer. La folie est « donnée pour un instrument de connaissance et un foyer de poésie. »

Nous remarquons que ce glissement vers le mythe commence par se produire sans que le narrateur ait voulu « *Véritable invasion, les images éternelles se substituent irrésistiblement à la perception normale de la réalité vécue.* »

L'auteur, nous mentionnons ici Nerval, veut donc décrire la folie, ou le rêve. Il veut imposer un ordre qui est celui de l'écriture et transposer ainsi le rêve dans la réalité. Le narrateur dit :

« 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 leurs³⁰⁸ »

Nous pouvons considérer que l'état morbide de Nerval est une des raisons qui ont fait de lui une proie de cette folie.

³⁰⁸ Nerval, 2005 :144

Dans la maison du docteur Blanche³⁰⁹, Nerval essaie toujours de figurer, (dessine) sa bien-aimée Aurélia mais les autres malades demeurants dans la même maison de santé détruisaient les dessins que faisait l'auteur. Il dit à ce propos :

« Que de fois j'ai rêvé devant cette chère idole ! je fis plus, je tentai de figurer avec de la terre le corps de celle que j'aimais ; tous les matins mon travail était à refaire, car les fous jaloux de mon bonheur, se plaisaient à en détruire l'image³¹⁰ »

Nous constatons que pour Maupassant, son narrateur dans *Horla* explique ce qu'il se sent dans son âme il dit :

« 12 juillet... J'avais donc perdu la tête les jours derniers ! J'ai dû être le jouet de mon imagination énervée, à moins que je ne sois vraiment somnambule, ou que j'aie subi une de ces influences constatées, mais inexplicables jusqu'ici, qu'on appelle suggestions. En tout cas, mon affolement touchait à la démence.³¹¹ ».

Le personnage essaie de trouver une réponse logique et scientifique aux hallucinations qu'il expérimente, ce qui prouve son hésitation entre réalité et surnaturel : *« 7 août ...Ne se peut-il pas qu'une des imperceptibles touches du clavier cérébral se trouve paralysée chez moi ?³¹² »*

Pour TodorovTzveten, le psychotique est incapable de distinguer entre le réel et l'imaginaire : *« 7 août ...Je me demande si je suis fou... des doutes me sont*

³⁰⁹Cité in Maure laurat, la maison du docteur Blanche,2001

³¹⁰Nerval, Aurélia

³¹¹ Maupassant, 2006 :102

³¹² Maupassant 2006 :110

*venus sur ma raison, non pas des doutes vagues...mais des doutes précis, absolus*³¹³ ».

« 19 août...Une folie, une épidémie de folie, comparable aux démences contagieuses, qui atteignirent les peuples d'Europe au moyen âge, sévit en ce moment dans la province de San Paulo... » « ... Et je regardais cela avec des yeux affolés. » *Horla*

Nous remarquons que le narrateur est obsédé par sa folie, son idée est là, dans sa tête, obstinée, harcelante, dévorante.

La personne sombrant en folie est enfermée dans un monde qu'elle a créé elle-même, elle est très loin de ce monde réel qui l'entoure.

« Les murs de la cellule étaient nus, peints à la chaux. Une fenêtre étroite et grillée, percée très haut de façon qu'on ne pût ne pas y atteindre, éclairait cette petite pièce claire et sinistre ; et le fou, assis sur une chaise de paille, nous regardait d'un œil fixe, vague et hanté. Il était fort maigre, avec des joues creuses et des cheveux presque blancs qu'on devinait blanchis en quelques mois. Ses vêtements semblaient trop larges pour ses membres secs, pour sa poitrine rétrécie ». *La chevelure*

Nous pouvons imaginer ici est selon la décoration d'asile décrite par ce passage, comment cette petite cellule peut appeler l'angoisse chez l'enfermé. Le narrateur nous a donnée comment ce patient reste déprimé et indifférent : « *l'œil fixé vague et hanté* ». *La chevelure*

Le regard non concentré sur un objet précis est l'un des signes qui marque la folie.

Le narrateur du *Horla* analyse son état psychique, il est convaincu de l'approche de sa mort ou du malheur qui viendra, comme il écrit dans son journal :

³¹³Ibid.P. 109

« 16 mai ...cette appréhension d'un malheur qui vient ou la mort qui approche, ce pressentiment qui est sans doute l'atteinte d'un mal encore inconnu, germant dans le sang et dans la chair »

En août l'idée de tuer ce Horla est bien organisé dans la tête du narrateur

« 21 août... J'étais sûr qu'il n'avait pu s'échapper et je l'enfermai, tout seul, tout seul ! Quelle joie ! je le tenais ! Et je renversai toute l'huile sur le tapis, sur les meubles, partout ; puis j'y mis le feu, et je me sauvai, après avoir bien renfermé, à double tour, la grande porte d'entrée. »

Pour Marie-Claire Bancquart, Maupassant serait la victime d'une légende à cause de son recours aux écritures fantastiques :

« Un réaliste, mangé par la folie, jusqu'à la catastrophe de son internement ».

Bancquart ajoute :

« Entre la folie et l'acte d'écrire sur la folie il n'y a pas de communion possible. Que Maupassant, lourd d'inquiétudes et de préoccupations familiales, ait trouvé un terrain d'exploration à sa mesure n'inclut en aucune façon des conclusions définitives sur sa pénétration personnelle de l'univers de la démence. ».

Il est même possible qu'à un certain moment Maupassant ait craint d'exprimer une inquiétude dont il sentait de plus en plus la menace pour ses nerfs malades.

Le narrateur de Maupassant est en plein hallucination, il s'imagine la présence d'un être invisible qui vit avec lui dans sa chambre et qui partage sa vie.

L'idée du suicide est dominant dans *Horla*, le narrateur cherche des moyens de tuer le Horla si non de se suicider.

« *Qu'ai-je donc ? C'est lui, lui, le Horla, qui me hante, qui me fait penser ces folies ! Il est en moi, il devient mon âme ; je le tuerai !* »

Le narrateur en proie à la folie a rédigé un journal intime pour observer la progression de son état d'hallucination et comme dans le cas du récit fantastique, ce genre de journal a pour but d'affirmer la réalité de l'action pour mettre le lecteur dans un contexte réel. C'est pourquoi le narrateur a écrit son journal avec des dates précises.

« *19 août. Je le tuerai. Je l'ai vu ! Je me suis assis hier soir, à ma table ; je fis semblant* »

Décrire avec une grande attention, le narrateur a dit :

« *Je savais bien qu'il viendrait rôder autour de moi, tout près, si près que je pourrai peut-être le toucher, le saisir ? Et alors !... Alors, j'aurais la force des désespérés ; j'aurai mes mains, mes genoux, ma poitrine, mon front, mes dents pour l'étrangler, l'écraser, le mordre, le déchirer.* »

Nous considérons que le Horla inspire le suicide. Pourvu qu'il recoure à d'autre solution que le suicide.

C'est ainsi que le narrateur a achevé son récit. Après un doute sur la mort du Horla, le narrateur n'y croit pas et envisage le suicide. Le récit se termine sur cette phrase : « *Alors... alors... il va donc falloir que je me tue, moi !* » Encore une fois, le lien avec l'auteur peut être fait car Maupassant avait fait une tentative de suicide en 1892, peu après être entré dans la clinique du docteur Blanche.

Nous remarquons que Maupassant comme Nerval utilisent la même stratégie d'écriture thérapeutique afin de décrire leur état psychique.

5-2-Conclusion générale

Nous avons suivi ces deux œuvres surhumaines qui relatent le texte d'une vie toute entière. Le sous-titre de l'œuvre de Nerval *Aurélia (le rêve et la vie)* donne la priorité d'opposer « la vie » tout entière au monde du « rêve ». Cela nous semble être une indication efficace d'ouvrir nos yeux sur une vie plus large où il y aurait plus de mystères que dans celle que nous vivons.

Selon cette œuvre Nervalienne le rêve permet d'accéder précisément à cette seconde vie après avoir subi les premiers instants du sommeil qui sont comme l'image de la mort.

Cette analyse de la présence du rêve dans *Aurélia*, présente les différents troubles et crises qu'a rencontrés Nerval au cours de sa vie et qu'il a transmises à son médecin, le docteur Blanche.

Nous avons également fait référence au psychanalyste Freud, qui s'est servi des rêves pour expliquer certaines maladies psychiques, et ainsi faire appel à la psychanalyse. En fait, c'est par cette écriture thérapeutique que le docteur Blanche a pu analyser la maladie et les troubles psychiques de l'auteur Nerval.

Nous avons bien remarqué que les œuvres de Maupassant, que nous avons traitées, illustrent, l'état morbide du narrateur Maupassien, que nous voyons comme un être hésitant et terrifié par la peur de l'inconnu.

Nous nous demandons si l'être humain devait avoir le souci d'observer tout ce qu'il ignore sur la terre ou dans le ciel. Cela ne serait-il pas le premier pas vers la

voie de l'état de l'inquiétude. Ou bien faut-il faire cette observation pour arriver enfin à découvrir un petit peu de cette connaissance infinie.

Dans cette recherche, nous avons essayé de mettre en relief les ressemblances et les divergences des thèmes de l'hallucination, du rêve et du monde invisible dans les œuvres fantastiques représentés par *Horla* de Guy de Maupassant et *Aurélia* de Gérard de Nerval.

Nerval et Maupassant, à notre avis : deux auteurs, deux mondes, deux explorations profondes de l'imaginaire. Ils font deux œuvres dont le domaine est en expansion. Dans les deux cas des deux auteurs, nous rencontrons des espaces de temps mythiques où se déroulent des batailles féroces avant même le temps des humains et les débuts de l'histoire. Dans ces deux mondes Nervalien et Maupassantien, nous sommes palcés devant une réalité fantasmée mais qui d'une certaine façon donne un accès au réel.

Notre problématique à laquelle nous pensons avoir trouvé une réponse est *(la relation entre la folie de l'auteur et la narration de l'invisible dans les récits fantastiques Aurélia de Nerval et Horla de Maupassant)*. Nous avons traité cette problématique en appliquant des règles de plusieurs méthodes : thématique, descriptive et psychanalytique. Nous nous sommes appuyé sur les définitions de Todorov Tzveten, Gorges-Pierre Castex et Roger Caillois ainsi que la psychanalyse Freudienne.

Suite de notre analyse, nous avons observé qu'il existe entre les deux œuvres *Aurélia* et *Horla*, des convergences concernant la structure romanesque, certains thèmes fréquents ainsi que l'exploration du rêve et de l'hallucination. Cependant il y a aussi des divergences fondamentales dans l'origine de l'inspiration et la genèse des œuvres de ces deux auteurs.

Etant donné que l'œuvre littéraire, qu'elle soit onirique, réaliste ou symbolique est le fruit d'un travail inlassable, elle apporte des leçons pour améliorer la condition de la vie humaine, dans la mesure où l'auteur est un acteur de cette vie humaine à une époque bien précise.

Comme nous l'avons expliqué dans le premier chapitre, l'objectif de cette recherche était d'étudier le monde invisible et le rêve dans *Aurélia* de Gérard de Nerval, et dans *Horla* de Guy de Maupassant. En plus, de déterminer s'il existe des similarités et des divergences entre le traitement de ces éléments par Nerval et Maupassant. Nous cherchons ici à constater si nous sommes parvenues, à illustrer, d'une manière convaincante, les similarités thématiques que nous croyons avoir trouvées dans les œuvres fantastiques des deux auteurs.

Pour comprendre si des similarités thématiques entre *Aurélia* de Nerval et *le Horla* de Maupassant existent, nous avons entrepris l'étude des thèmes différents :

- L'hallucination du personnage- narrateur et l'obsession de l'invisible
- La présence / absence de cet être invisible et l'état de dualité/le double chez le narrateur.
- L'illusion/le rêve-diurne/nocturne qui gagne l'âme du narrateur dans les récits choisis.
- L'accès au monde des morts/la recherche de rédemption/pardon individuel ou divin (religion/occulte) que tentent d'atteindre les narrateurs de nos deux auteurs.
- La femme/l'amour perdu dans la vie privée des narrateurs de Nerval et de Maupassant ainsi que chez les auteurs.
- Le basculement vers la folie et le suicide des narrateurs ainsi que celui des deux auteurs dans leur vie réelle.

Nous avons conclu que la manière dont Nerval et Maupassant présentent ce monde invisible est d'une similarité frappante. Nerval et Maupassant contemplant leur imagination. Les deux auteurs, désespéré de se libérer de ce monde réel. Il semble que la façon dont Nerval et Maupassant vivent toute l'angoisse et la torture de leur imagination est très similaire.

Cependant, c'est dans la manière dont Nerval et Maupassant transforment leur imagination qu'il existe une divergence significative. Nerval choisit de se conformer aux attentes de Dieu pour atteindre la Rédemption, Maupassant préfère se réfugier chez la créature invisible plutôt que d'agir d'une pareille manière. Nerval trouve le chemin de la Rédemption dans le comportement christique, et dans un message qui lui est communiqué par un langage divin. Pour lui, le chemin vers la Rédemption se trouve dans la restauration de l'ordre dans l'univers. Nerval se croit chargé d'une mission divine. Et c'est ainsi qu'il croit pouvoir retrouver Aurélia et connaître l'unification spirituelle avec elle. Tandis que Maupassant préfère l'enferment dans son monde invisible, refusant de se libérer de sa solitude et de subir une douloureuse nuit noire de l'âme et une série de dures épreuves hallucinatoires.

Malgré cette grande divergence entre la manière dont Nerval et Maupassant entreprennent la transformation de l'imagination, nous trouvons que leur expérience dans ce chemin, ainsi que leur désir d'utiliser l'imagination pour en sortir, les unifie. C'est pourquoi *Aurélia* apparaît proche au *Horla* de Maupassant. Nous pouvons donc conclure qu'il existe des similarités frappantes entre Nerval et Maupassant.

Ayant examiné en détail la représentation de l'irréel par Nerval et Maupassant, et ayant clairement désigné les similarités et les divergences entre *Aurélia* de Nerval et *Horla* de Maupassant, notre conclusion est qu'il existe des similarités

entre le traitement nervalien et Maupassien de l'imagination en abordant *Aurélia* et *Horla*. Nous supposons que nous avons répondu à notre problématique et les questions de recherche que nous avons abordées au début de notre recherche.

En ce qui concerne la relation entre la folie de l'auteur et la narration de l'invisible, nous avons vu que nos deux auteurs Nerval et Maupassant deviennent fous à la dernière période de leur existence. Il semble qu'il existe cette relation que nous avons mise dans notre problématique : **(la folie de l'auteur et la narration de l'invisible.)** Nerval et Maupassant, tous les deux sont dans la folie et leurs narrateurs, nous semblent être les portes-paroles de leurs auteurs.

En plus, nous avons constaté d'autres cas des fous parmi les Hommes d'art et les écrivains que nous avons abordés dans notre premier chapitre.

Nous espérons que nous avons fait au mieux à répondre aux questions de notre recherche suite à l'analyse que nous avons faite tout au long de cette recherche.

Nous avons essayé de prendre le fantastique de deux aspects théorique, philosophique et pratique, à partir de plusieurs théories philosophiques, psychologiques et littéraires dont nous avons consulté qu'il est devenu clair que ce terme de fantastique se trouve dans la littérature et s'exprime à partir de plusieurs activités sociales.

Il semblait important de laisser ouverte la démarche d'étudier approfondissement ce genre fantastique que nous pouvons dire vraiment fantastique. Nous souhaitons donner la plume à des nouveaux chercheurs dans le domaine de la littérature parce que nous trouvons très riche et très utile pour enrichir la connaissance et donner la chance à découvrir d'autres cultures et d'autres mœurs.

Bibliographie

Béguin Albert 1937, *L'âme romantique et le rêve*. Corti.Paris

Breton André1930, *Manifestes du surréalisme*. Folio essais Gallimard

Chevrel Yves 2006, *La littérature comparée et la quête d'un territoire*. In *Comparer L'Etranger, Enjeux du comparatisme en littérature*. Presses universitaires de Rennes. France.

Cavallier François 1998, *Premières leçons sur l'œil et l'esprit* de Maurice Merleau Ponty, presses universitaires de France.

Caiuois, Roger 1966*Anthologie du fantastique*, Paris, Gallimard 1er et 2ème tome

Castex, Pierre- Georges 1951, *La conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris José Corti.

Daniel-Henri PAGEAUX 1983, *La Recherche en littérature générale et comparée en France*, Aspects et problèmes. S.F.L.G.C. Paris

Etiemble 1975, *Essais de littérature (vraiment) générale*.3e Editions, Nfr. Gallimard, Paris.

Etiemble 1963, *Comparaison n'est pas raison, La crise de la littérature comparée*. Les essais cix. Nrf, Gallimard, Paris.

Florence GODEAU 2000, *Narratologie comparée*. In *La Recherche en littérature générale et comparée en France*.Paris

Gwenhael PONNAU 1997, *la folie à la littérature fantastique*. Presses universitaires de France. Paris.

Henri Ey 1998, *Neurologie et psychiatrie*. Édition Hermann, ISBN 2-7056-6372-X.

Irène Bessière 1974, *le récit fantastique, la poétique de l'un certain*. Larousse, université. Paris

Jean- Yves Tadié 2011, *La création littéraire au XIXème siècle*. Armand Colin, Paris

J.-J. ROUSSEAU 1993, *Essai sur l'origine des langues*, C. Kintzler, éd. Flammarion, GF.

Jean Dubois, Henri Mitterand, Albert Dauzat 2007, Larousse, Dictionnaire étymologique & historique du français.

Lovecraft, H.P. 1992, *Epouvante et surnaturel en littérature*. Paris, Robert Laffont.

Maupassant Guy 2006, *Le Horla, les Classiques Hachette*.

Maupassant Guy 2006, *La peur et autres contes fantastiques*. Petits Classiques. Paris

Murat, Laure 2001, *la Maison du docteur Blanche. Histoire d'un asile et de ses pensionnaires*. J-C Lattès

Marius-François GUYARD 1978, *La littérature comparée*. Que sais-je ? PUF, 1ère édition 1951. 6e édition, Paris.

Merleau- Ponty, Maurice 1964, *Le visible et l'invisible*. Édition Paris Gallimard

NODIER, Charles 1973, *Du fantastique en littérature*. Marabout. Paris

Nerval, Gérard 2005, *Aurélia*. Édition Paris Gallimard.

Nerval, Gérard 2005, *Les Nuits d'octobre, Panadora/ Promenades et Souvenirs*. Édition Paris Gallimard.

Pierre BRUNEL et Yves CHEVREL 1989, *Introduction en Précis de Littérature comparée*. PUF, Paris.

P. BRUNEL, Cl. Pichois, A.-M. Rousseau 1983, *Qu'est-ce que La Littérature comparée ?* Armand Colin, Paris.

René WELLEK, Austin Warren 1971, *La théorie littéraire*. Traduit de l'anglais par JeanPierreAudigier et Jean Gattégno. Poétique, Seuil, Paris.

Sigmund Freud 2010, *L'interprétation du rêve*. Editions du seuil. Paris.

Sigmund Freud 1901, *œuvres complètes, psychanalyse. V. du rêve sur la psychopathologie de la vie quotidienne*. PUF, Paris.

Sartre, Jean, Paul 1947, *Situation 1*. Paris Gallimard.

Todorov, Tzvetan 1970, *Introduction à la littérature fantastique*. Seuil, Paris.

Vaillant, Alain 2007, *Histoire de la littérature française du XIXème siècle*. Deuxième édition. Presses universitaires. Rennes.

Sites web consultés :

<http://ibrawa.coconia.net>.

<http://www.revuerectoverso.com/spip.php?article47>.

<Http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=f1ARTf0001820>

Littérature comparée — Wikipédia.mht

<http://ibrawa.coconia.net/>

<http://www.revuerectoverso.com/spip.php?article47>.

<http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=f1AR Tf0001820>

- <http://www.people.freenet.de/autres-espaces/campion1.html>

Un article de Wikipédia, l'encyclopédie libre.

La Liseuse – Charles Louis Gratia (1815-1911).

Gisèle Sapiro, La Responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France, XIXe-XXIe siècle, Seuil, 2011

« Littérature du XIXe siècle », sur Wikisource (bibliothèque universelle)

La littérature au XIXe siècle sur le site Gallica.

<http://www.etudes-litteraires.com/histoire-litteraire.php>

Écrivains du XIXe siècle sur le site de la Bibliothèque André-Desguine

La Littérature française du XIXe siècle.

https://fr.wikipedia.org/wiki/Temps_du_r%C3%A9veil.

dictionnaire.doctissimo.fr/definition-delire-chronique.htm

https://fr.wikipedia.org/wiki/Automatisme_mental

<https://fr.wikipedia.org/wiki/Schizophr%C3%A9nie>

Table des Matières

Remerciment.....	I
Dédicace.....	II
Résumé.....	III
Abstract.....	IV
مستخلص.....	V
Introduction.....	1
-0.2-Méthode d’analyse.....	2
0.3- Plan.....	4
Premier chapitre	7
A- Etudes précédentes	8
- B- Aperçu historique de la littérature fantastique en Amérique et en Europe de 19ème siècle	11
1-1-Le dix-neuvième siècle et la mode du genre fantastique	11
1-2- Le fantastique	16
1-2-2 Le fantastique et les théoriciens	23
1-2-3 Écriture fantastique	24
1-2-4-L'entrée dans le récit fantastique	25
1-2-5 La fin du récit	26
1-2-6 Le Décor/ contexte	27
1-2-7 Le Temps	27
1-2-8 La Musique /la Tonalité etle Regard	28

1-2-9	Les sentiments du narrateur dans le récit fantastique	29
1-3-	Le Merveilleux	31
1-4-	Evolutions et contradictions des sensibilités	32
1-4-1-	Les influences étrangères	35
1-4-2-	L'influence de l'Allemagne romantique, La naissance du véritable fantastique : E.T.A. Hoffmann	35
1-4-3-	L'influence anglaise	36
1-4-4-	Le fantastique américain.....	39
(Edgar Poe)	39
1-4-5-	Les précurseurs d'un nouvel espace poétique européen	40
1-5-	Naissance et essor du fantastique en France	42
1-5-1-	les aliénistes et la folie dans la seconde moitié de XIXe siècle	46
1-5 -2-	La relation entre le fantastique et les maladies mentales.....	48
1-6-	Conclusion du chapitre	53
Chapitre 2	54
- A/	Quelques traits sur la littérature comparée et ses écoles.....	54
- B/	Biographie des deux auteurs : Gérard de Nerval (1808-1855), Guy de Maupassant (1850- 1893) et leurs œuvres choisies	54
2-1	-Le rôle de la littérature comparée et son but.....	58
2- 1-2-	Les écoles de la littérature comparée	59
2-2-2-	le goût pour l'écriture.....	63
2-2-3-	Chemin vers le fantastique.....	66
2-2-4-	La femme dans la vie de deux écrivains.....	67

2-3- Étrange, angoisse et folie chez Nerval et Maupassant	69
2-4- Technique d'écriture chez les deux auteurs	71
2-6- ressemblance entre deux auteurs : Guy de Maupassant et Gérard de Nerval	78
2-7- la mort des deux auteurs.....	85
2-8-Résumé des œuvres choisies	86
- Aurélia	86
Œuvres supplémentaires de Maupassant	88
2-9- Conclusion du chapitre	93
Troisième chapitre	96
Visible / invisible	96
3-1-Hallucination.....	97
3-1-2- Étudesémantique.....	100
3-1-3- Hallucination et illusion.....	102
3-1-4-Étude étymologique	103
- Rompre avec l'image-action	104
3-1-6- De nouveaux procédés	105
3-3 Rêve état du sommeil/ état éveillé, Vie nocturne/ vie diurne.....	109
3-4-2 Caractéristiques du rêve prémonitoire	121
3-5- Citations célèbres concernant le rêve	123
3-6-2- L'interprétation de visible/invisible du point de vu philosophique	126
3-6-3- L'interprétation de visible/ invisible du point de vue religieux.....	128

3-7-Conclusion du Chapitre.....	132
Quatrième chapitre.....	133
4-1-1-Hallucination	135
4-1-3-Accès au monde des morts/ la recherche de rédemption/ pardon individuel ou divin(religion/occulte).....	160
Cinquième chapitre.....	168
Etude thématique comparée 2	168
5.1-2-Amour perdu et la vision de la femme	184
5-1-3- Basculement vers la folie et le suicide	187
5-2-Conclusion générale	193
Bibliographie	198
Table des Matières	203