



L'autobiographie et la question de la vraisemblance : Nerval, brouilleur de pistes entre fiction et réalité Autobiography and the question of verisimilitude: Nerval, blurring the lines between fiction and reality

Ikram AZOUGAGH

Docteur en Lettres et Sciences Humaines

Université Mohammed Premier – Oujda - Maroc

Résumé: Depuis Philippe Lejeune, l'interrogation sur l'identité de l'auteur, du narrateur et du personnage est devenue un principe fondamental dans l'analyse des récits autobiographiques. L'autobiographie offre une fenêtre sur la manière dont un individu se perçoit lui-même, ainsi que sur sa vision de l'humanité à un instant donné. Contrairement aux récits autobiographiques traditionnels qui se distinguent par la transparence, la mémoire ou la combinaison du personnel avec l'historique, le politique et le social, Gérard de Nerval s'engage dans une écriture fragmentaire, qui délaisse la cohérence chronologique et réaliste. Ce qui caractérise profondément l'écriture nervalienne, c'est ce glissement constant entre la vie et le mythe, le souvenir et l'image, la confession et la fiction. Dès lors, peut-on considérer Nerval comme un précurseur de l'autofiction ? Loin de revendiquer une posture d'auteur "vrai", il crée une forme hybride où le "je" devient simultanément témoin, acteur et fictionnalisateur. Finalement, L'autobiographie nervalienne ne cherche pas à rendre compte du réel de manière objective, mais plutôt à en offrir une lecture symbolique et poétique, où l'intime se mêle à la mythologie et à l'imaginaire.

Mots-clés: Autobiographie ; Autofiction ; Nerval ; Interprétation ; Fiction.

Abstract: Since Philippe Lejeune, the question of the identity of the author, narrator, and character has become a fundamental principle in the analysis of autobiographical narratives. Autobiography offers a window into how an individual perceives themselves, as well as their view of humanity at a given moment. Unlike traditional autobiographical accounts, which are often characterized by transparency, memory, or the interplay between the personal and the historical, political, and social, Gérard de Nerval adopts a fragmentary mode of writing that abandons chronological and realistic coherence. What most profoundly defines Nerval's style is the continual shift between life and myth, memory and image, confession and fiction. Can Nerval, then, be regarded as a precursor of autofiction? Far from asserting the stance of a "truthful" author, he constructs a hybrid form in which the "I" becomes at once witness, actor, and fictionalizer. Ultimately, Nerval's autobiographical writing does not aim to represent reality objectively, but rather to offer a symbolic and poetic reading of it—where the intimate merges with mythology and imagination.

Keywords: Autobiography ; Autofiction ; Nerval ; Interpretation ; Fiction.

Digital Object Identifier (DOI): <https://doi.org/10.5281/zenodo.15516373>

1 Introduction

L'évolution du genre autobiographique a été marquée par diverses approches et transformations au fil du temps, avec des chercheurs tels que Philippe Lejeune qui ont posé les bases de ce genre littéraire. Cependant, ce genre demeure en constante évolution, se voyant continuellement redéfini par les contributions successives de nombreux chercheurs. Gérard de Nerval a constamment fait référence à une entreprise autobiographique tout au long de sa carrière littéraire. À travers certaines de ses œuvres, il se présente lui-même en tant que narrateur et personnage principal, intégrant des éléments de sa vie personnelle dans ses récits. Cela soulève la question de la véracité de ses récits : jusqu'à quel point les écrits de Nerval peuvent-ils être considérés comme des témoignages sincères de sa vie, compte tenu des éléments de fiction et de création artistique qu'il y introduit ? En d'autres termes, comment Nerval utilise-t-il l'autobiographie dans son œuvre et comment cette utilisation remet-elle en question la vraisemblance de ses récits ? Ainsi, en analysant la manière dont Nerval fait intervenir sa propre vie dans ses écrits, nous serons amenés à interroger la tension entre authenticité et fiction qui caractérise le genre autobiographique, un genre en perpétuelle redéfinition.

2 Évolution du genre autobiographique : Fondements et transformations

2.1 L'approche formaliste

Depuis 1975, l'effort de Philippe Lejeune s'est focalisé sur le recensement et l'analyse de nombreux récits autobiographiques. Dans son *Pacte Autobiographique*, il présente les idées fondamentales de sa théorie. L'autobiographie pour lui est un : « Récit rétrospectif en prose d'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité » (Lejeune, 1975 : 14). C'est un texte qui se présente comme un témoignage, à caractère « rétrospectif » en prose, pour distinguer ce genre d'écriture des autres genres presque similaires comme entre autres, les mémoires, le journal, le portrait, etc. Lejeune (1975 : 159) affirme que : « Pour qu'il y ait autobiographie (et plus généralement littérature intime), il faut qu'il y ait identité de l'auteur, du narrateur et du personnage ». Ainsi, comme le titre de son ouvrage l'indique, il s'agit d'un contrat engagé entre l'auteur et le lecteur, où ce dernier devient le personnage principal chargé de raconter fidèlement toute sa vérité à l'auteur, ou du moins de lui faire croire en la crédibilité de sa sincérité. Afin de vérifier ce principe, il est possible d'utiliser le hors-texte que représente le nom de l'auteur, comme le souligne Lejeune (1975 : 26) :

Le pacte autobiographique, c'est l'affirmation dans le texte de cette identité, renvoyant en dernier ressort au nom de l'auteur sur la couverture. Les formes du pacte autobiographique sont très diverses mais toutes, elles manifestent l'intention d'honorer sa signature. Le lecteur pourra chicaner sur la ressemblance, mais jamais sur l'identité.

Les sujets principaux des récits autobiographiques sont régis par un caractère spatiotemporel, mettant en scène des personnes et des événements bien réels où le narrateur est lui-même le personnage principal. Pour Lejeune, l'écriture autobiographique a souvent comme point de départ l'enfance. « Dans le récit autobiographique classique, c'est la voix du narrateur adulte qui domine et organise le texte : s'il met en scène la perspective de l'enfant, il ne lui laisse guère la parole » (Lejeune, 1980 : 10). Une règle essentielle pour définir l'autobiographie est l'identité du nom entre l'auteur, le narrateur et le personnage principal, affirmée dans le pacte autobiographique. Selon Lejeune, le premier acte de l'autobiographie commence par : « S'interroger le sens, les moyens, la portée de son geste, tel est le premier acte de l'autobiographe : souvent le texte commence, non point par l'acte de naissance de l'auteur (je suis né le ...) mais par une sorte d'acte de naissance du discours » (Lejeune, 1971 : 72).

Au XIX^e siècle, l'autobiographie ne séduisait pas le monde de la littérature. La valeur que nous lui attribuons aujourd'hui est due au désir du lecteur de se rapprocher davantage de l'écrivain lui-même plutôt que de contempler le monde à travers lui. Cette évolution a conduit les écrivains à se sentir contraints de dévoiler de plus en plus de détails personnels dans leurs œuvres, incluant leurs souvenirs d'enfance, leurs relations, leur vie intime et sentimentale, leurs liens familiaux et leurs opinions, mettant ainsi en scène leur propre Moi.

Tout au long de sa carrière littéraire, Gérard de Nerval a constamment fait référence à une entreprise autobiographique. C'est le cas dans *Promenades et souvenirs*, où il souligne les liens étroits entre sa vie personnelle et ses œuvres en écrivant : « je suis du nombre des écrivains dont la vie tient intimement aux ouvrages qui les ont fait connaître » (Nerval, 1993 : 685). Cette inspiration autobiographique est également présente dans sa notice générale de Lorely, sous-titrée *Souvenirs d'Allemagne*, où Lieven D'Hulst parle d'un

projet autobiographique : « Il se servira des représentations familiales, non pour y puiser encore d'illusoires traits originaux, mais pour les intégrer à un projet littéraire dont la portée et surtout autobiographique » (Nerval, 1993 : 935). Ses dernières productions ne cachent pas cette dimension autobiographique. Au contraire, il se plaint même parfois de « cette disposition à n'écrire que des impressions personnelles » (Nerval, 1993 : 836), qui l'accompagnent dans des œuvres telles que *Les Nuits d'Octobre*, *Petits Châteaux de Bohême*, *La Bohême Galante*, *Promenades et Souvenirs*, etc. Ces textes ont vu le jour grâce aux souvenirs qui surgissent de sa mémoire lors de ses promenades dans le Valois, et le dernier titre affiche explicitement son caractère autobiographique.

Dans sa lettre-préface adressée à Alexandre Dumas pour *Les Filles du feu*, Nerval (1993 : 458) avoue être « persuadé » d'écrire sa « propre histoire », en relatant les malheurs de son personnage, exprimant son désir de « s'incarner dans le héros de son imagination, si bien que sa vie devienne celle de son héros » (Nerval, 1993 : 450). Lieven D'Hulst souligne l'influence de cette préface sur le lecteur, car elle cherche à établir un pacte, à guider sa relation avec le texte et à orienter la lecture de l'ensemble de l'œuvre : « Toute la problématique de l'écriture autobiographique sous-tend la préface, et, comme celle des Filles du feu, adressée à Dumas, cette préface s'efforce à orienter la lecture du volume entier » (1993 : 942). Par ailleurs, dans la lettre-préface de *Lorely* dédiée à Jules Janin, Nerval (1993 : 4) donne un avant-goût de son œuvre au lecteur : « Permettez-moi donc de citer quelques lignes de cette biographie anticipée ». Cette mise en scène littéraire reflète l'intention de l'auteur de s'impliquer pleinement dans son récit.

Nerval, en tant qu'auteur, cherche donc à flouter les frontières entre sa propre expérience et l'imaginaire, à tel point que la question même de la vraisemblance devient secondaire. En brouillant ces pistes, il invite le lecteur à adopter une vision moins restrictive du récit autobiographique, où l'imaginaire ne s'oppose pas à la réalité mais s'y fonde, enrichissant ainsi l'expérience de lecture. Par cette approche, l'œuvre nervalienne incite le lecteur à se libérer des attentes habituelles liées à l'autobiographie, l'invitant à une lecture plus ouverte et plus poétique de la réalité.

On retrouve cette mise en abyme autobiographique également dans *Angélique*, où, à partir de la 5^e lettre, il suspend sa quête historique pour relater sa propre histoire : « Les souvenirs d'enfance se ravivent quand on a atteint la moitié de la vie. C'est comme un manuscrit palimpseste dont on fait reparaître les lignes par des procédés chimiques » (Nerval, 1993 : 489). En soulignant l'importance du travail de la mémoire dans la narration, Max Milner précise dans la notice des *Illuminés* que « l'intérêt des mémoires, des confessions, des autobiographies, des voyages même [...] tient à ce que la vie de chaque homme devient ainsi un miroir où chacun peut s'étudier » (Nerval, 1984 : 1700), renforçant ainsi la dimension introspective et réflexive de ces récits :

Dans les trois cas –Sylvie, Les Illuminés, Aurélia– le narrateur tire d'un amas de documents (vêtements, livres, lettres) un ordre significatif, cohérent avec son propre univers, et toujours fondé sur le travail de la mémoire et de l'imagination, visant à établir des liens entre le passé et le présent, entre l'individu et son époque.

Par conséquent, il ne s'agit plus de savoir si ce que dit le texte est vrai, mais seulement si la question identitaire est réelle. Proposer un pacte autobiographique, c'est suivre un cheminement précis, choisir un langage approprié, faire des adaptations nécessaires, définir son lecteur et les relations qu'on pourra avoir avec lui, « L'auteur parle de lui-même comme si c'était un autre qui en parlait, ou comme s'il parlait d'un autre. Ce comme si concerne uniquement l'énonciation : l'énoncé, lui, continue à être soumis aux règles strictes et propres du contrat autobiographique. » (Lejeune, 1980 : 34)

Ce qui se joue dans cette démarche, ce n'est pas tant la restitution fidèle d'un parcours que l'affirmation d'une parole façonnée par le souvenir et la subjectivité. Le récit autobiographique, même lorsqu'il semble livré à la spontanéité, obéit à une architecture choisie, orientée par des intentions précises. L'auteur ne s'y contente pas de dire ce qu'il a vécu, il donne forme à ce vécu, en dégage des motifs, en propose une lecture. L'enjeu n'est donc pas la transparence du récit, mais la manière dont un individu construit un discours sur lui-même, dans un cadre défini, avec ses règles, ses silences et ses détours. L'autobiographie devient alors un geste de reconnaissance de soi, autant qu'un acte de mise à distance.

2.2 Vers une redéfinition du genre

Admirateur de la *Geistesgeschichte*, qui est un concept de l'histoire des idées, et de l'école critique fondée par Wilhelm Dilthey ainsi que de l'Histoire de l'autobiographie de Georg Misch, Georges Gusdorf (1991 : 10) donne une définition tridimensionnelle à l'auto-bio-graphie c'est d'ailleurs le titre de l'un de ses trois ouvrages qui

traitent de ce problème. Il s'est intéressé à l'autobiographie, ce genre qui ne jouit pas d'une grande estime chez les philosophes :

- 1- "autos", c'est l'identité, le moi conscient de lui-même et principe d'une existence autonome (la conscience de soi n'intervient qu'après un long délai).
- 2- "bios" affirme la continuité vitale de cette identité, l'histoire réelle et accomplie (déborde à tout instant la capacité de la conscience actuelle ; l'autos).
- 3- "graphein" introduit le moyen technique propre aux écritures du moi.

L'apprentissage tardif de l'écriture et la maîtrise de la rédaction sont des processus longs. Cependant, avec l'écriture, l'humanité entre dans une nouvelle ère de civilisation. Un lecteur attentif et exigeant ne se contente pas de parcourir les lignes d'un roman pour saisir l'intrigue et les aventures des personnages, mais aspire à une connexion plus profonde avec l'auteur. Il souhaite comprendre les motivations, les expériences et les émotions qui ont façonné l'œuvre, comme l'affirme Gusdorf (1975 : 977) :

La catégorie de l'autobiographie ne constitue pas seulement un genre littéraire parmi les autres. Elle recoupe le domaine littéraire dans son ensemble [...] La présentation traditionnelle des ouvrages consacrés aux grands auteurs, évoquant successivement la Vie et l'Œuvre, présuppose une corrélation entre les deux termes; [...] le lecteur plus exigeant demande davantage ; il dialogue avec l'auteur, il cherche l'homme.

La dimension autobiographique dans Sylvie s'affiche explicitement dans le sous-titre *Souvenirs du Valois*. En ce qui concerne les *Chimères*, la forme lyrique ne renvoie certainement pas explicitement à une véritable autobiographie, mais ils contiennent des traces de composants biographiques associés à des éléments mythiques qui se rapportent aux *Filles du feu* ; le même cadre spatiotemporel et les mêmes événements rapportés. Ces traces de la vie seraient des « biographèmes » pour reprendre l'expression de Roland Barthes, elles rendent un témoignage véridique : « Ce fut au printemps de l'année 1835 qu'un vif désir me prit de voir l'Italie » (Nerval, 1984 : 605). L'autobiographie est une récapitulation de l'expérience vécue, chose qui pourrait modifier la signification de cette expérience et élargir le champ des sens possibles. D'après Gusdorf (1975 : 963) :

L'autobiographie est de l'ordre de l'écriture ; elle se présente sous la forme d'un texte écrit, parfois publié et qui peut trouver des lecteurs. Mais rien ne prouve que l'historien de la littérature soit le spécialiste le plus compétent pour ressaisir dans sa totalité le phénomène humain de l'autobiographie. Il risque de défigurer la réalité pour la rendre compatible avec les exigences restrictives de sa perspective.

Pour lui, le genre autobiographique est apparu avant que l'homme sente le besoin de contempler l'image reflétée de sa personne, il critique la délimitation historique de Philippe Lejeune, en mentionnant les travaux de certains chercheurs, en Angleterre ou en Allemagne, qui recensent de nombreux récits de vie au XVI^e siècle, au Moyen-Âge et dans l'Antiquité. Gusdorf (1975 : 963) ajoute que : « L'œuvre autobiographique s'écrit à la première personne : une existence singulière tente de se ressaisir en son ensemble pour mieux se connaître elle-même et se présenter aux autres ».

L'autobiographie est l'aperçu d'une vision de l'individu sur l'humanité à un moment donné. Dans sa notice des *Faux Saulniers*, Jacques Bony reconnaît qu'elle « s'intéresse avant tout à la manière dont la vérité d'une époque est rendue, par la biographie » (Nerval, 1984 : 1318). La vie de l'abbé Bucquoy, telle qu'elle est racontée, « semble pouvoir éclairer toute une époque » (Nerval, 1984 : 95). En effet, c'est une œuvre d'art et en même temps une œuvre de construction ontologique, elle illustre le fait intime du personnage tel qu'il croit être ou aurait voulu être. « L'existence d'un écrivain étant publique plus que celle des autres, qui cachent toujours des recoins obscurs, c'est sur lui-même qu'il doit au besoin donner exemple des faits ordinaires qui se passent dans une société » (Nerval, 1984 : 95). Dans *El Desdichado*, le poète se livre à ce jeu d'identités où plusieurs d'entre elles prennent tour à tour le contrôle : « Je suis le ténébreux, — le veuf, — l'inconsolé, / Le prince d'Aquitaine à la tour abolie : [...] / Suis-je Amour ou Phébus ?... Lusignan ou Biron ? [...] / Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée » (Nerval, 1993 : 645).

À travers ce poème, Nerval dépeint plusieurs facettes de sa personnalité, révélant ainsi ses émotions intenses et sa quête d'identité. Le poète se présente comme le ténébreux, le veuf, l'inconsolable, etc. Les poèmes de Nerval agissent comme des miroirs de ses identités multiples, reflétant des états d'esprit variés, intégrant des aspects sombres et lumineux, historiques et mythiques, tout en explorant son Moi à travers des références culturelles riches et propres au romantisme du XIX^e siècle, inscrivant ainsi son exploration des multiples facettes du Moi intérieur dans la lignée du romantisme qui valorisait l'expression des émotions intérieures et la quête de l'identité

personnelle. Par ailleurs, Lieven D'Hulst souligne que : « La mythologie devient l'un des instruments du voyageur autobiographe, qui accumule également les descriptions » (Nerval, 1993 : 1059).

Le narrateur des *Filles du feu*, tout comme l'auteur lui-même, éprouve des difficultés à définir son identité, en partie à cause de l'utilisation de la première personne. Dans *Promenades et souvenirs* également, les identités se révèlent fugaces et évolutives. « N'est-on pas aussi, sans le vouloir, le sujet de biographies déguisées ? Est-il plus modeste de se peindre dans un roman sous le nom de Léo, d'Octave ou d'Arthur, ou de trahir ses plus intimes émotions dans un volume de poésies ? » (Nerval, 1993 : 685-686) Gusdorf critiqua en 1975 contre l'approche, à son sens, formaliste de Philippe Lejeune et de son *Pacte autobiographique*. Selon lui, pour établir la légitimité du « je », il faut qu'il y ait narration. La combinaison de la rétrospection et du dédoublement narratif dans les œuvres autobiographiques permet aux auteurs d'explorer les multiples dimensions de leur être et de donner vie à leur quête identitaire à travers la littérature.

En outre, le langage n'est plus un simple instrument de récit mais un espace de transformation. L'identité n'y est pas donnée, elle se cherche, se construit, se fragmente parfois. L'écriture devient alors un acte de recomposition, une tentative d'unité dans la pluralité vécue. Ce n'est pas la fidélité à une chronologie ou à des faits précis qui importe, mais l'émergence d'une conscience capable de se dire autrement, en faisant de l'œuvre un lieu de passage entre le vécu et le possible.

3 La construction du Moi : Entre réalité et fiction

3.1 L'auto-interprétation du genre autobiographique

Plusieurs théoriciens se sont prononcés sur l'autobiographie en tant que genre littéraire. D'après Jean Starobinski, l'autobiographe propose d'offrir à autrui la relation sincère de son expérience personnelle. Ce genre d'écriture affiche un « je » qui renvoie à une image conçue par un « je » référentiel qui écrit. Il y a donc un décalage entre le temps et l'identité qui dissocie le « je » du présent et le « moi » du passé. C'est ce qui distingue le récit autobiographique des autres formes du récit à la première personne : une relation constante y est établie entre le passé et le présent, et l'écriture y est mise en scène.

Dans son article, *Le style de l'autobiographie*, Jean Starobinski (1970 : 255) nous en donne la plus courte définition : « c'est la biographie d'une personne faite par elle-même ». Il ajoute que : « Le récit doit couvrir une suite temporelle suffisante pour qu'apparaisse le tracé d'une vie ». Cette définition détermine les conditions et les critères qui doivent être réunis pour distinguer l'écriture autobiographique ; l'identité du narrateur et du héros de la narration, l'accaparement de la narration plutôt que la description, et enfin la présence de la notion de parcours ou tracé de vie. Starobinski (1970 : 257) met également l'accent sur le présent de la situation narrative. Selon lui, dans ce cas, on ne peut parler de style ou de formes génériques au sens traditionnel. Le style se définit plutôt comme « la façon propre dont chaque autobiographe satisfait aux conditions générales, lesquelles ne requièrent que la narration véridique d'une vie en laissant à l'écrivain le soin d'en régler la modalité particulière, le ton, le rythme, l'étendue... »

Néanmoins, le style peut être défini de manière individuelle par chaque autobiographe afin de satisfaire aux conditions déjà mentionnées. La marque distinctive du style dans la narration véridique d'une vie acquiert une importance particulière puisqu'elle ajoute implicitement une valeur autoréférentielle à son récit distinct qui révèle ses talents de narration. Comme l'affirme Starobinski (1970 : 258), « toute autobiographie est une auto-interprétation ». L'écriture autobiographique vise à toucher à la fois la sphère de l'égo et le centre du moi, le sens est dans ce style magnifique et cette cohérence du discours à tout temps. L'écriture autobiographique vise à toucher à la fois la sphère de l'égo et le centre du moi, où le sens réside dans ce style magnifique et la cohérence du discours en tout temps.

La lettre préface qui introduit *Les Filles du feu* adressée à Alexandre Dumas conduit à une lecture autobiographique mêlant prose et poèmes sous le signe du feu, symbole de l'imaginaire chez Nerval. Tout en proposant un texte de fiction, l'auteur avoue y raconter sa propre histoire, soulignant que « le fait de l'écrire permet de la revivre » (Nerval, 1984 : 1325). Dans ses correspondances, on trouve les confessions les plus détaillées sur son enfance en l'occurrence la mort de sa mère : « Aujourd'hui, jour anniversaire de celui où ma pauvre mère est morte en Silésie [...] laissant son fils orphelin, je me suis promis de vivre enfin sérieusement » (Nerval, 1993 : 828). Dans ce récit épistolaire à la première personne incrusté dans ses correspondances, l'identité entre l'auteur et le narrateur ne fait pas de doute. Ces lettres authentiques témoignent non seulement de sa compétence littéraire, mais aussi de la sincérité de ses confessions intimes.

Il est à noter que des glissements d'éléments autobiographiques se répètent et interrompent le cours des événements : « Pardon de vous parler encore de moi » (Nerval, 1993 : 95). Le narrateur des *Faux-Saulniers* les

justifie et s'en excuse même de cette « digression obligée », en raison d'une loi d'amendement pour la publication des romans-feuilletons qui exige de telles incisions pour éviter d'éventuelles sanctions. « Qu'on nous pardonne ces élans de personnalité, à nous qui vivons sous le regard de tous » (Nerval, 1993 : 686). Il admet que l'écriture de soi entretient un rapport de dépendance du regard de l'autre. « Je suis encore obligé de vous parler de moi-même et non de l'Abbé de Bucquoy (...) l'impossibilité où nous sommes d'écrire du roman nous oblige à devenir les héros des aventures qui nous arrivent journellement, comme à tout homme » (Nerval, 1984 : 28). Ces interactions entre la réalité et l'autobiographie témoignent de la complexité de l'écriture de soi dans le contexte de la publication et des attentes du public. Ce passage entre le vécu et l'écrit n'est jamais neutre étant donné qu'il implique une construction, un cadrage, une scénographie de soi.

3.2 L'autofiction : une nouvelle dimension de l'autobiographie

Serge Doubrovsky affirme que l'écriture autobiographique est une reconstruction selon les idéologies et le système de valeurs. Cette vision du monde comporte des souvenirs enfouis dans la mémoire abstraction faite de leur fiabilité, ces souvenirs sont catégorisés, décrits et organisés selon les outils critiques dont dispose l'auteur. Doubrovsky marque ainsi une rupture avec les modèles de Rousseau et de Sartre. Son concept d'autofiction est basé sur la critique de l'autobiographie en tant que discours référentiel d'une manière trompeuse. *La République Nizon* se situe dans la zone frontalière entre la fiction et l'autobiographie, un essai de Paul Nizon (2000 : 128) qui tente donner des points de distinction entre l'autofiction et l'autobiographie :

L'autobiographie est une reconstruction du passé, ce qui ne m'intéresse pas. Ce qui m'intéresse, c'est que le moi est une chose très fluide, insaisissable. Il s'agit, en écrivant, de descendre vers ce moi inconnu afin de le constituer d'une manière ou d'une autre, comme personnage. Le « je » n'est donc pas le point de départ, comme dans l'autobiographie, mais le point d'arrivée.

Selon Doubrovsky, fondateur de l'autofiction avec son livre intitulé *Fils*, l'autofiction est une forme dérivée de l'autobiographie, elle reprend les mêmes références : l'auteur, le narrateur et le personnage. L'auteur nous amène à le suivre dans une sorte de labyrinthe où il fait une observation intimiste, une observation par la conscience dans son introspection. Ainsi, Doubrovsky (1993 : 210) nous livre cette réflexion pertinente :

Le mouvement de la réflexion contemporaine est venu ébranler tout ce système, Marx, Nietzsche et surtout Freud. La révolution psychanalytique a dévasté le paysage autobiographique. [...] Le moi, fut-il complexe et contradictoire, ne peut plus être l'acteur de la vie, l'auteur du récit : le voilà coincé, dans tous ses rôles entre ça et Surmoi. L'évidence cartésienne n'est pas détruite mais réduite à l'instantanéité, la ponctualité pure. Si je pense, je suis, c'est sûr. Mais, sans l'aide de Dieu, ce que j'ai été, ce que j'ai pensé se dissout dans l'incertain, le probable, l'imaginaire. Descartes dirait : imagination. Je dirai : fiction. « Je suis un être fictif » n'est pas une formule littéraire, c'est une vérité existentielle.

Dans la vie de Nerval (1989 : 1296) et comme en témoignent ses correspondances, l'éruption du Vésuve a fait fendre le cuir de sa chaussure : « Naples, quand je pense que la cendre chaude du Vésuve n'a pas pu contribuer à la démoralisation de mes bottes ! Cela avait desséché le cuir, qui s'est fendu ». Dans *Octavie*, l'éruption volcanique est la punition du narrateur après avoir passé la nuit avec l'héroïne de la nouvelle : « Et moi, peu accoutumé à l'effet des vins brûlés du Vésuve, je sentais tourner les objets [...] je contemplais sans terreur le Vésuve couvert encore d'une coupole de fumée » (Nerval, 1993 : 609). On constate une multiplicité de symboles à chaque fois. La fiction intervient dans le récit et change la signification en fonction des différents contextes. Dans *Myrtho*, le grand amour semble avoir réveillé le volcan : « Je sais pourquoi là-bas le volcan s'est ouvert / C'est qu'hier tu l'avais touché d'un pied agile, / Et de cendres soudain l'horizon s'est couvert » (Nerval, 1993 : 646).

Le voyage à Naples du narrateur est reporté en 1835, alors qu'en réalité l'auteur a voyagé en 1834, tantôt c'est à Châalis tantôt c'est près d'Orry (Château). Ce décalage par rapport aux données biographiques sert de déguisement pour brouiller les pistes de reconnaissance et rendre ainsi la tâche difficile au lecteur en lui permettant d'apporter sa vision critique. La reconstitution exacte des faits, la chronologie des nouvelles et les dénominations locales sont le cadet des soucis de Nerval. D'autant plus que cela n'affecte en rien l'appréhension des événements et du sens général. Doubrovsky donne à l'écriture autobiographique une nouvelle dimension en créant en 1977 le néologisme d'autofiction, associant deux types de narration opposés : un récit réel de la vie de l'auteur et un récit fictif explorant une expérience vécue par celui-ci. Il justifia son néologisme par la nécessité de dépasser le modèle rousseauiste dont Philippe Lejeune venait de cerner la spécificité pragmatique :

Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. (Dubrovsky, 1977 : Quatrième de couverture)

Cependant, se basant sur le devoir de vérité et l'engagement de sincérité de l'auteur, Dubrovsky connaît parfaitement la définition de Philippe Lejeune et refuse toute adhésion aux principes de l'autobiographie. Il sait aussi que les Mémoires, qui retracent la vie publique d'une personnalité emblématique, ne constituent qu'un type d'autobiographie. Nerval (1993 : 679) est persuadé que la chance de raconter son histoire est une occasion qui s'est présentée à lui et qu'il a saisie :

Le hasard a joué un si grand rôle dans ma vie, que je ne m'étonne pas en songeant à la façon singulière dont il a présidé à ma naissance. C'est, dira-t-on, l'histoire de tout le monde. Mais tout le monde n'a pas occasion de raconter son histoire. Et, si chacun le faisait, il n'y aurait pas grand mal : l'expérience de chacun est le trésor de tous.

En 1991, Gérard Genette répond directement aux réflexions sur l'autofiction de Philippe Lejeune et de Serge Dubrovsky. Il estime que le néologisme inventé par Dubrovsky, « autofiction », n'a pas atteint son plein sens et n'est qu'une mauvaise imitation de la définition du roman autobiographique. Pour lui, l'autofiction doit être l'antithèse d'un roman personnel, pas une confession. En conséquence, cela bannirait tous les textes contenant des références autobiographiques. Genette (1991 : 87) va plus loin en expliquant que l'auteur doit raconter une histoire dont il est le héros et qu'il n'a jamais vécue. Il préfère adopter une formule contradictoire qui illustre bien l'autofiction : « c'est moi et ce n'est pas moi qui écrit ».

Ainsi, l'autofiction est un récit qui a l'allure autobiographique, mais le pacte autobiographique à identités triadiques est faussé par des imprécisions référentielles. Ceux-ci font référence à des événements narrés dans la vie affectant indubitablement le degré de réalité du personnage, du narrateur ou de l'auteur. D'après la notification de Jacques Bony, « L'intérêt majeur des Faux Saulniers est peut-être de constituer le premier pas de Nerval vers l'autobiographie » (Nerval, 1993 : 1325). Une nouvelle autobiographie qu'il a changée et transformée suivant une évolution dynamique et repoussant toutes les normes rédactionnelles et frontalières entre les genres. Il présente ainsi un bel exemple de mélange de genres dans une parfaite harmonie. Ce refus du linéaire et de l'authentification documentaire rapproche Nerval des écritures modernes où le sujet ne s'énonce qu'à travers le trouble de la fiction.

4 Conclusion

L'œuvre de Gérard de Nerval offre une perspective fascinante sur l'évolution du genre autobiographique et la question de la vraisemblance de ses récits. En explorant divers aspects de sa vie à travers ses œuvres, Nerval crée des récits qui oscillent entre réalité et fiction, combinant l'expérience vécue et l'imagination artistique. Loin d'être un simple enregistrement des faits, l'autobiographie devient chez lui une reconstruction interprétative de sa vie. Cette liberté créative lui permet de donner vie à ses expériences et d'établir un lien profond entre sa vie personnelle et ses œuvres littéraires. Ainsi, il développe des personnages complexes et énigmatiques qui reflètent ses questionnements identitaires. Cependant, cette approche soulève la question de la vraisemblance de ses récits autobiographiques. Nerval intègre des éléments de fiction, joue avec les décalages temporels et utilise des références mythiques, rendant difficile la distinction entre le vrai et le faux. L'écriture autobiographique devient alors une forme d'auto-interprétation, brouillant la frontière entre réalité et imagination. Nerval navigue habilement entre ces deux dimensions, invitant les lecteurs à se perdre dans le labyrinthe de ses récits. En plongeant dans l'univers de Nerval, nous sommes conviés à une exploration profonde et énigmatique de la condition humaine, où la complexité de l'identité se dévoile au fil des pages.

RÉFÉRENCES

- [1] Doubrovsky, S. (1977) : *Fils*. Paris : Galilée.
- [2] Doubrovsky, S. (1993) : « Textes en main ». *Autofiction et Cie*. RITM 6, pp. 207-217. Nanterre : Université Paris X.
- [3] Genette, G. (1991) : *Fiction et diction*. Paris : Seuil.
- [4] Gusdorf, G. (1975) : « De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire ». *Revue d'histoire littéraire de la France* 6, *L'Autobiographie*. Paris : Armand Colin.
- [5] Gusdorf, G. (1991) : *Auto-bio-graphie Lignes de vie* 2. Paris : Odile Jacob.
- [6] Lejeune, P. (1980) : *Je est un autre : L'autobiographie, de la littérature aux médias*. Paris : Seuil.
- [7] Lejeune, P. (1971) : *L'autobiographie en France*. Paris : Armand Colin.
- [8] Lejeune, P. (1975) : *Le Pacte Autobiographique*. Paris : Seuil.
- [9] Nerval, G. de (1989) : *Œuvres complètes t. I*. Paris : Gallimard.
- [10] Nerval, G. de (1984) : *Œuvres complètes t. II*. Paris : Gallimard.
- [11] Nerval, G. de (1993) : *Œuvres complètes t. III*. Paris : Gallimard.
- [12] Nizon, P. (2000) : *La république Nizon*. Paris : éd. Les Flohic.
- [13] Starobinski, J. (1970) : « Le style de l'autobiographie ». *Poétique*, 3, pp. 257-265. Paris : Gallimard.