© 2009

Monika Varsanyi

ALL RIGHTS RESERVED

LE RÊVE LITTÉRAIRE

ET LE PROJET DE LA MODERNITÉ :

NERVAL, PROUST, BRETON

by

MONIKA VARSANYI

A dissertation submitted to the

Graduate School-New Brunswick

Rutgers, The State University of New Jersey

In partial fulfillment of the requirements

For the degree of

Doctor of Philosophy

Graduate Program in French

Written under the direction of

Professor Jerry Aline Flieger

And approved by

_____

_____

_____

_____

New Brunswick, New Jersey

October 2009

ABSTRACT OF THE DISSERTATION

Le rêve littéraire et le projet de la modernité :

Nerval, Proust, Breton

by MONIKA VARSANYI

Dissertation Director:

Professor Jerry Aline Flieger

This dissertation explores the evolution of the use and form of the literary dream in Nerval's *Aurélia*, Proust's *À la recherche du temps perdu*, and Breton's *Poisson soluble* and *Les Vases communicants*. These works represent a radical change of the literary dream from its traditional role in plot advancement, mythical motif, or theme, to philosophical and aesthetic innovations that challenge the boundaries between reason and the unconscious.

The extraordinary change in dream theory at the turn of the twentieth century—both in science and the arts—becomes clear by examining these texts in the light of the various functions that the literary dream performs, affecting the narratological and rhetorical structures of the texts, as well as the status of the dream in the narrative. The relationship among narrator, dream, and reality determines both form and function of the literary dream during this crucial evolution, which is manifest in three distinct stages in early contemporary French literature.

Although dreams appear as thematic content or device in Nerval, his blend of *délire* and dream represents a radical challenge to conventional notions of reality, both aesthetically and philosophically, and opens new perspectives by including hallucinatory experiences in his definition of dream.

In Proust, the entire text takes on the characteristics of dreams and its structure and logic reflect a dream-like representation of places, characters, and events. This oneiric register considers the literary dream an aesthetic process or form, a kind of textuality indistinguishable from the narrative itself. Used as a technique to shape the text, the dream brings both writing and reality closer to its realm.

Breton's narratives not only resemble dreams, but the development of the technique of automatic writing establishes the dream as literary text. Beyond content, theme, or inspiration, dream evolves into an actual template of a new kind of artistic sensibility, which reveals a radical reevaluation of the creative process as deeply informed by the unconscious. This register represents a turning point, breaking with conventional thematic and mythical paradigms, and producing a phenomenon unique to the twentieth century: the literary dream as an aesthetic and theoretical paradigm.

Table of Contents

Abstract of the Dissertation	ii
Introduction	1
Premier chapitre Parcours historique du rêve nocturne et littéraire dans la culture occidentale	19
Deuxième chapitre *Aurélia* de Gérard de Nerval : Rêver à la recherche de la raison	48
Troisième chapitre *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust : Rêver pour récupérer le « temps à l'état pur »	131
Quatrième chapitre Approches théoriques du surréalisme : Projet, technique, écriture automatique	204
Cinquième chapitre La théorie du rêve nocturne d'après Freud et Breton	279
Sixième chapitre La pratique des principes surréalistes : Rêver pour réconcilier le rêve et la veille	357
Conclusion	425
Bibliographie	439
Curriculum Vitae	443

Introduction

> Le rêve est une hypothèse, puisque nous ne le connaissons jamais que par le souvenir, mais ce souvenir est nécessairement une fabrication.
>
> Valéry, *Swedenborg*

Le mystère du rêve nocturne a intrigué philosophes et savants depuis des millénaires, ce qui explique l'abondance des croyances et théories associées au phénomène du rêve. Cependant, ce vif intérêt n'a pas produit de résultats incontestables jusqu'à nos jours. Le rêve est-il un message envoyé par des dieux ou des démons, donc un fait extérieur, comme le croyaient les Anciens ? Ou bien est-il le produit des processus physiologiques, donc intérieur au rêveur — hypothèse dominante aux dix-septième et dix-huitième siècles ? Serait-il plutôt l'expression des pensées et désirs refoulés du sujet, donc lié à la psyché humaine, comme le spéculait Freud ou représente-t-il une série d'images sélectionnées au hasard par le cerveau endormi, donc rien d'autre qu'une fonction physiologique du système nerveux autonome, comme le soutient la théorie principale des recherches neuroscientifiques post-freudiennes ?

Si la science n'a pas fourni de réponses définitives à ces questions, la notion du rêve nocturne est fondamentale du point de vue de cette thèse, car son évolution est parallèle au développement du rêve littéraire. Ce vaste domaine va constituer le sujet de cette étude dont le premier chapitre va traiter des définitions et concepts du rêve dans la culture occidentale de l'Antiquité au romantisme. Le but proposé est d'illustrer le traitement, l'emploi et le statut du rêve nocturne et littéraire en mettant l'accent sur l'apport français à travers les œuvres de Gérard de Nerval, de Marcel Proust et d'André Breton. Le phénomène du rêve nocturne constitue un sujet esthétique inépuisable qui en outre façonne les structures, caractéristiques et processus qui composent le rêve littéraire.

Ainsi, avant d'aborder la problématique du rêve littéraire, il convient tout d'abord de définir le rêve nocturne, puis d'évoquer certains aspects de sa théorie qui, d'une façon générale, sert de modèle au récit de rêve fictif. Il s'agit d'une définition récente du rêve, conformément aux besoins de cette étude qui va traiter de son usage littéraire à l'époque moderne. De nos jours, le rêve se définit d'habitude comme une suite d'activités psychiques et physiologiques se produisant pendant le sommeil, une série d'images entrevues par le rêveur, généralement associées à ses pensées et sentiments — définition bien connue de la psychanalyse de Freud qui place le rêve au centre de sa nouvelle approche de l'esprit humain. Le cinquième chapitre va décrire des théories freudiennes du rêve nocturne telles que les présente *L'Interprétation des rêves* dont l'auteur affirme que le rêve est le moyen par excellence d'accéder à l'inconscient humain, car il recèle la représentation des désirs, pensées et motivations qui gouvernent l'individu, mais qui ne passent pas normalement le seuil de la conscience sans l'intermédiaire du rêve nocturne. Pour Freud, le rêve représente donc une énergie de pulsions, de désirs et de sentiments que l'individu tâche d'évacuer.

Toutefois, il existe beaucoup d'autres définitions du rêve nocturne. Selon le neurobiologiste français Michel Jouvet, sa raison d'être est sa capacité à permettre à l'individu de préserver son individuation psychologique, et donc sa différence. Pour d'autres, le rêve n'est qu'une création artistique associée à la notion de plaisir. Une autre théorie encore suggère que le rêve résulte de l'activité cérébrale qui cherche à interpréter des stimuli extérieurs durant le sommeil.[1] Selon les chercheurs neurobiologiques postfreudiens, le rêve est au contraire dû à des processus physiologiques en ce sens qu'il

[1] Cette hypothèse renvoie aux expériences de l'oneirologiste Hervey de Saint-Denys, décrites dans les *Rêves et les moyens de les diriger* et mentionnées dans le sixième chapitre à propos de l'idée des mouvements réciproques entre le sommeil et la veille chez André Breton.

serait le produit des signes électriques aléatoires, générés par le tronc cérébral, qui engendrent un mélange d'images et de sentiments que le cerveau est censé organiser en un récit cohérent dans le but de l'expliquer.

Quant à l'utilité pratique du rêve nocturne, malgré des recherches empiriques et scientifiques rigoureuses, elle demeure aujourd'hui encore un des mystères de l'esprit humain. Dans *L'Interprétation,* Freud a suggéré que la fonction du rêve est de faire passer à la conscience les pensées et sentiments inconscients. Selon certains chercheurs, le rêve n'a pas d'objectif particulier ; d'autres proposent qu'il est essentiel pour maintenir le bien-être mental, émotionnel et physique de l'individu. Pour d'autres encore, le rêve sert à rafraîchir le cerveau en le « nettoyant » des informations inutiles. Le modèle neurobiologique contemporain du rêve, qui combine quelques éléments de ces théories, représente le rêve nocturne à la fois comme un mécanisme de survie qui traite, puis mémorise les informations acquises pendant la veille, et comme un processus qui permet aux cellules cérébrales de reconstituer leurs neurotransmetteurs épuisés. Autrement dit, le rêve sert à la restauration physique du corps et à la consolidation de la mémoire à long terme, ce qui le rend indispensable au développement de l'être humain. En même temps, le rêve est censé traiter des problèmes liés aux préoccupations de la veille du dormeur, comme le soutenait déjà Freud.

L'étude neuroscientifique du rêve nocturne, qui n'est réellement déclenchée qu'après la mort de Freud, cherche à découvrir les mécanismes cérébraux qui produisent le rêve, ainsi qu'à localiser l'origine exacte du rêve dans le cerveau. En 1953, des chercheurs neurobiologiques de l'université de Chicago, Eugene Aserinsky et Nathaniel Kleitman, ont découvert l'état de sommeil paradoxal (ou sommeil REM), qu'ils ont

associé au rêve nocturne en le considérant comme sa manifestation externe, physique, objective. Le rapport établi entre le rêve et le sommeil paradoxal, provoqué par l'action d'un neurotransmetteur, a redéfini le rêve comme un processus purement physiologique. Suivant le même fil de pensée, le neuropsychiatre et chercheur de rêve John Allan Hobson a proposé en 1977 l'hypothèse que le rêve nocturne se produit quand des signes énergiques aléatoires atteignent le cortex cérébral dans le sommeil paradoxal. Selon lui, le cortex tâche d'interpréter ces stimuli arbitraires, le rêve serait donc l'interprétation subjective de ces signes générés par le cerveau pendant le sommeil. Ainsi, Hobson écarte l'idée que le rêve recèle des significations profondes cachées, non physiologiques (par la suite, il va modifier sa théorie pour affirmer que le rêve mène parfois à la création artistique spontanée). Par conséquent, tous les processus mentaux que Freud avait associés au rêve nocturne dans *L'Interprétation*, semblent être remplacés par un simple mécanisme biologique au moyen duquel la conscience est censée être activée et désactivée par des substances chimiques. Autrement dit, pour Hobson, le rêve est gouverné par des forces physiologiques et non psychologiques — notion qui remet en cause l'idée de contribution cognitive de la part du rêveur. Le rêve ne serait pas motivé, comme le pensait Freud, mais neutre du point de vue psychique.

Toutefois, vers la fin des années 1980, le neurologue et écrivain Oliver Sacks, persistant à affirmer la notion que le rêve peut être suscité par un signe neurochimique, propose l'hypothèse selon laquelle la fonction de ce signe serait de motiver le rêveur à chercher à se mettre en rapport avec des objets extérieurs capables de satisfaire ses besoins biologiques intérieurs. D'autres découvertes neuroscientifiques viennent aussi étayer quelques-unes des hypothèses de *L'Interprétation*, comme la réalité absolue du

rêve au moment de rêver ou l'idée que le rêve est une réponse psychique à un stimulus qui trouble le sommeil. Il semblerait ainsi que la position neuroscientifique actuelle soutienne les principales hypothèses freudiennes, acquises au moyen de preuves psychologiques, car les déductions majeures à propos des causes et fonctions du rêve nocturne que Freud présente dans *L'Interprétation* semblent être compatibles avec les connaissances neuroscientifiques actuelles. Le point de vue somatique de Freud concernant l'origine du rêve se conforme donc à la tendance prédominante de la psychiatrie de nos jours, ce qui souligne la validité du rapport causal entre les phénomènes somatiques et mentaux.

Ces investigations scientifiques, qui ont fourni les définitions principales du rêve nocturne généralement reconnues aujourd'hui, ne sauraient constituer le sujet d'une étude sur le rêve littéraire, mais il est important de les mentionner à titre d'introduction, car elles exercent une influence considérable sur la littérature en faisant jaillir des questions philosophiques à propos de la réalité de la veille et de la perception humaine, de leurs rapports au rêve nocturne et de la notion de la réalité du rêve. La comparaison des caractéristiques et processus du rêve nocturne à ceux de la fiction soulève aussi des questions de signification et d'interprétation, ainsi que la problématique de la traduction des images du rêve en langage. Le sujet le plus important du point de vue de cette étude est celui de la réalité du rêve par rapport à la réalité objective chez les auteurs traités. Tandis que le premier chapitre va présenter les étapes majeures du développement de la réflexion philosophique et scientifique sur la réalité du rêve nocturne à travers les âges, les autres chapitres vont examiner ce rapport chez trois auteurs français du dix-neuvième et du vingtième siècles : Nerval, Proust et Breton.

À notre époque, le rêve est généralement considéré comme un phénomène qui à la fois fait partie et diffère de ce qu'on appelle normalement la réalité objective. Il est censé en faire partie, car c'est un phénomène appartenant à l'expérience humaine et il utilise des images qui tirent leur origine de la réalité de la veille. Il en diffère par l'usage d'une logique différente de celle de la réalité de l'esprit éveillé. La logique de l'état de veille, une logique linéaire, métonymique, basée sur un rapport de cause à effet, est normalement acceptée comme conforme au bon sens, à laquelle s'oppose la logique du sommeil par sa nature apparemment irrationnelle, incohérente. Malgré ces différences, le rêve est pourtant considéré comme un supplément à la réalité, issu directement de la veille.

La problématique du rêve commence au moment du réveil, alors que le dormeur éveillé tente de raconter sa vision nocturne. Sa description ne saurait jamais être exacte, car il utilise le langage humain, insuffisant pour transcrire des images entrevues dans le rêve, ce qui fait que le dormeur éveillé n'est pas capable de recréer exactement son rêve. De plus, il le filtre à travers la logique de l'état de veille, différente de celle du rêve. Par conséquent, en le racontant, le rêveur modifie le rêve en établissant une correspondance, absente pendant le sommeil, entre le rêve et la réalité extérieure. Le dormeur éveillé interprète son rêve en lui donnant un sens qui se conforme aux règles de la logique quotidienne. L'acte de conter son rêve est un acte fictif en ce sens que le rêveur a besoin de combler les lacunes pour fournir la narration de son rêve. Le récit de rêve est donc une fiction, car le rêve n'est accessible qu'à travers sa signification, n'existe que dans sa transcription langagière et n'acquiert une réalité significative qu'à travers le langage. De même, le rêve ne se connaît que par l'intermédiaire du souvenir, il n'est pas donc certain

que la mémoire du rêveur ne soit trompeuse, qu'elle puisse conserver le rêve en sa forme originelle, car le rêveur éveillé a toujours l'impression que le rêve raconté perd quelques éléments, qu'il se déforme. Il semble également impossible de savoir si la cohérence apparente du rêve raconté vient entièrement de la logique éveillée ou si elle existait déjà partiellement dans le rêve. À cause de ces incertitudes, il paraît difficile de saisir le véritable contenu du rêve nocturne.

En même temps, la problématique de la véracité du rêve le rapproche de la fiction littéraire dans la mesure où tous les deux se définissent comme des fabrications linguistiques : l'activité littéraire suppose un filtrage qui souligne l'aspect créateur de la mimésis, et le récit de rêve lui-même n'est que la transcription imparfaite des images de rêve dans la langue ; modifié, différent du rêve originel, il n'est donc pas « vrai, » relevant au contraire de la fiction. Le cinquième chapitre va explorer de plus près les similarités entre les processus du rêve nocturne et du texte littéraire d'après la réflexion de Freud dans *L'Interprétation* et celle d'André Breton dans divers textes théoriques, en particulier les mécanismes du travail du rêve — condensation, déplacement, répression —, censés agir également dans le texte littéraire.

Comme le premier chapitre va le révéler, le rêve nocturne était généralement considéré avant le dix-neuvième siècle comme une opposition à la réalité tangible. Les développements scientifiques — surtout les découvertes de la psychiatrie et la théorie freudienne — ont changé ce modèle d'une manière considérable, ce qui a entraîné la reclassification du rêve nocturne comme un fait réel (la notion freudienne de la « réalité psychique, » par exemple, considère l'imagination comme réelle dans ses effets). Au vingtième siècle, les découvertes neuroscientifiques — en particulier le débat entre la

psychanalyse et la neurobiologie sur le lieu exact de l'activité de rêve dans le cerveau — modifient davantage le rapport entre le rêve et la réalité. Ces tendances mettent en évidence la problématisation générale de la distinction entre la fiction et la réalité (ou l'histoire). Or celle-ci est souvent conçue en termes de fiction ou de perspective suivant le changement de paradigme qui se produit au vingtième siècle. En général, la théorie contemporaine efface les fondements mêmes sur lesquels se base la distinction entre le réel et le fictif — programme parallèle au projet de la science depuis Einstein : l'acte de concevoir ce qui apparaît « réel » et immuable comme un effet d'opposition.

Ainsi, tandis que la notion de limite n'est pas problématique dans la littérature avant le dix-neuvième siècle, où l'usage du rêve littéraire se fait selon une convention nettement définie, les questions théoriques sur la limite elle-même déterminent l'emploi littéraire du rêve au vingtième siècle où la notion même du réel fait problème. L'intérêt de mon étude provient, s'il ne s'y épuise pas, de l'influence des changements extraordinaires touchant la théorie du rêve et la réflexion sur le rêve en général au tournant du siècle. Cependant, si ces théories façonnent l'usage du rêve littéraire, elles ne seront pas largement utilisées dans cette étude : je ne pose ces questions que pour illustrer le contexte dans lequel la problématique de la réalité du rêve se situe au tournant du siècle, sans pourtant vouloir les explorer en dehors des usages narratifs du rêve en tant que technique littéraire.

Quant au rêve littéraire, il se définit pour les besoins de cette étude comme un récit de rêve qui intervient dans la diégèse, rêvé et raconté par un personnage diégétique, le rêveur et le narrateur n'étant pas nécessairement identiques. Pourtant, la définition du rêve nocturne reste importante, car le rêve littéraire est traditionnellement censé imiter

ses caractéristiques en vue de profiter de sa nature inconsciente, dépouillée de la logique de l'état de veille. Grâce à ses mécanismes libérés de contraintes logiques, le rêve offre un milieu favorable à l'expression des nouveaux aspects de la réalité du dix-neuvième et du vingtième siècles, en particulier ceux de l'inconscient. Comme le rêve se caractérise justement par une logique différente de celle de la réalité, il ne doit pas adhérer à une logique rationnelle, ce qui lui prête un accès plus direct aux pensées, émotions et perceptions. Cette liberté du rêve nocturne sert de modèle au récit moderne, car le milieu onirique favorise les associations libres, permettant un courant d'informations plus immédiat et donnant à l'auteur une liberté plus grande dans son choix d'images, le détachant de la stricte logique de la réalité quotidienne. L'usage du récit de rêve dans la fiction débarrasse l'auteur du joug de la logique de l'état de veille, lui permet d'exprimer ses idées plus exactement, plus librement. À l'aide de cette pratique, il peut construire un ensemble d'images indépendantes s'organisant autour d'une chaîne d'événements apparemment illogiques. L'écart par rapport au monde ordinaire sert à ouvrir de nouvelles voies de communication entre l'auteur et le lecteur. Comme dans le rêve c'est le sentiment qui suscite l'image (le récit) et non pas l'inverse, par l'usage de la logique du rêve, l'auteur a une influence plus directe sur les émotions et sentiments naissant chez le lecteur, ce qui oblige celui-ci à se confronter à des émotions brutes en dehors de toute structure, de toute rationalisation. Cette immédiateté permet à l'auteur de présenter des aspects de la réalité qui échappent à la représentation traditionnelle, et, en même temps, de manipuler les réactions du lecteur d'une façon plus directe. Les textes examinés dans cette étude illustreront les possibilités qu'a l'auteur de faire usage de cette structure.

Dans cette étude, je me propose donc d'examiner certains aspects du rêve littéraire aux dix-neuvième et vingtième siècles. Comme on l'a vu plus haut, l'intérêt d'une telle étude provient de la place grandissante que le rêve occupe dans la littérature de cette époque, où l'étude du rêve nocturne acquiert un statut de plus en plus scientifique, finissant par devenir un sujet de grand importance du point de vue scientifique, philosophique et littéraire, grâce à de nouvelles théories, dont la plus importante est la psychanalyse de Freud. Celle-ci va exercer une influence profonde sur des courants de pensée variés du vingtième siècle, entre autres sur celui de la littérature. C'est un tournant dans la conception du rêve nocturne, qui déclenche la transformation de la forme et du contenu du rêve littéraire en un phénomène uniquement moderne. Ce qui anticipe ce changement radical dans son emploi est la tendance à la deuxième moitié du dix-neuvième siècle à s'éloigner, dans le texte littéraire, de l'usage thématique conventionnel du rêve, qui l'a réduit à un rôle auxiliaire, pour se rapprocher d'un nouveau principe philosophique et esthétique, basé sur le rêve nocturne véritable, afin d'accéder aux processus et matériels de l'inconscient humain.

Or, cette étude va suivre l'évolution de certains aspects du rêve littéraire en examinant tout d'abord *Aurélia* (1855) de Nerval, puis *À la recherche du temps perdu* (1913-1927) de Proust, et enfin *Poisson soluble* (1924) et *Les Vases communicants* (1932) de Breton. Le point de départ de cette étude, *Aurélia* de Nerval est, pour le rêve littéraire, un récit fondamental qui influencera profondément le concept du rêve tel qu'il sera repris par la suite par d'autres écrivains. Par conséquent, c'est à partir d'*Aurélia* que j'étudierai les œuvres de Proust et de Breton. Même s'il existe probablement des centaines de textes littéraires de cette période où les rêves jouent un rôle majeur, ces

textes me semblent illustrer trois usages uniques du rêve dans la littérature française. À mon sens, ce sont les meilleurs exemples de ces étapes importantes de l'évolution du rêve littéraire, représentant des changements particulièrement significatifs pour la technique et l'histoire littéraires.

Le premier chapitre va montrer que, avant Nerval, si un rêve était introduit dans un texte littéraire, il était distingué par des moyens narratifs nettement définis du reste du récit, qui obéissait aux lois de la logique de la réalité physique. Nerval tâche au contraire de rapprocher le rêve de la réalité en le présentant comme équivalent à la perception de la veille. Par la suite, Proust réduit encore l'écart entre le rêve et la réalité en rapprochant son texte du rêve nocturne. De ce point de vue, *La Recherche* serait une transition entre *Aurélia* — l'établissement du rêve comme sujet littéraire digne d'examen — et la création surréaliste des récits radicalement novateurs, dénués de toute logique rationnelle. En fait, une progression naturelle semble lier la représentation du rêve et de la réalité comme des expériences séparées mais égales chez Nerval, à la composition d'un texte entier s'appuyant sur la logique des rêves chez Proust, c'est-à-dire l'effacement complet des limites entre les domaines du rêve et de la réalité ; puis au rêve comme moyen d'explorer l'inconscient chez Breton, permettant d'accéder à des réalités plus profondes que la seule réalité physique est capable d'offrir. Il semblerait ainsi que, en dépit des changements fondamentaux sur le plan historique, littéraire et scientifique (la Première Guerre mondiale, la psychanalyse, la physique, etc.), il existe une continuité surprenante entre ces trois auteurs en ce qui concerne la théorie du rêve nocturne et littéraire et leurs rapports à la réalité objective.

Si c'est un sujet extrêmement riche et à multiples facettes, un de ses aspects — le rapport du narrateur au rêve et à la réalité — exerce une influence considérable sur presque tous les autres aspects chez les trois auteurs traités. Par conséquent, cette étude va se concentrer sur ce rapport à trois volets entre le rêve et le narrateur, la réalité et le narrateur, et le rêve et la réalité (du point de vue du narrateur), ainsi que sur les conséquences uniques de ce rapport pour la direction du travail créateur. Tandis que les trois auteurs cherchent à explorer le rapport entre la réalité et le rêve dans le but d'accéder à la « vérité » absolue, ils arrivent chacun à ses propres conclusions en ce qui concerne ce rapport et sa signification, c'est-à-dire une interprétation de cette vérité.

Je propose l'hypothèse que ce rapport évolue en trois étapes distinctes : le rêve apparaît comme thème ou contenu chez Nerval, le plus traditionnel des trois auteurs, donc le plus proche de l'usage conventionnel du rêve littéraire. Puis, chez Proust, le rêve donne la forme du récit entier en ce sens que la réalité est présentée sous forme de rêve — un changement par rapport à l'usage traditionnel — pour atteindre une compréhension plus profonde de la réalité. Cet usage transforme le rêve en une performance indiscernable du récit lui-même, car le texte littéraire se déguise en rêve. Enfin, à part sa fonction de technique et de motivation esthétique, le rêve apparaît comme le texte littéraire même chez Breton, car l'écriture automatique surréaliste suspend la distinction entre le rêve et la réalité ; ces derniers ne sont donc pas traités comme des entités distinctes, mais fusionnent suivant la dialectique hégéliano-marxiste, menant à une représentation plus authentique, plus essentielle de la réalité.

Suivant ce fil de pensée, le deuxième chapitre va traiter d'*Aurélia* de Nerval qui cherche à établir la légitimité du rêve comme sujet littéraire. Par conséquent, les rêves

sont introduits dans ce récit dans un objectif particulier, donc utilisés comme un moyen narratif qui remplit un rôle précis, comme la création de vraisemblance ou l'écart de la logique rationnelle. Dans ce contexte, les rêves sont généralement bien définis par des moyens narratologiques, rhétoriques et spatiaux, et se présentent sous forme d'un rêve « réel. » Ce registre emploie le rêve littéraire comme contenu thématique, ce qui représente le point de vue le plus traditionnel, le reliant à l'usage du rêve des siècles précédents. Néanmoins, Nerval n'a pas l'intention de se conformer à l'emploi conventionnel du rêve littéraire, car il cherche à représenter le rêve (en réalité le délire) et la réalité objective comme des expériences séparées mais équivalentes : dans *Aurélia,* les rêves sont employés pour rapprocher des expériences individuelles de la réalité objective — effort qui contredit la logique rationnelle. Le but principal du récit est d'élever le rêve (délire) sur le plan de la réalité, de prouver qu'il est une expérience réellement vécue, donc aussi « valide » que la réalité physique. Il s'agit d'une écriture thérapeutique dont le projet est de montrer la logique du rêve (délire) et sa similarité aux faits éveillés « normaux. »

Ainsi, le narrateur a besoin de définir et de séparer le rêve et la réalité afin de ne pas perdre contrôle et de ne pas sombrer dans la folie, même s'il cherche à mettre ces deux instances sur le même plan. Il croit être capable d'éviter le délire — défini comme un état où les deux se mêlent — par la séparation de ces deux registres différents mais égaux. Cependant, si son approche se conforme à la convention littéraire du début du texte — le premier rêve est proprement annoncé et encadré dans le récit, son début et sa fin étant clairement définis —, au fur et à mesure que le récit progresse, les frontières entre le rêve, le délire et la réalité sont successivement supprimées, ce qui suggère au

lecteur que les hallucinations ne sont point fictives, mais égales à des phénomènes normaux de la vie quotidienne. Ainsi, tout en se proposant d'employer le rêve comme contenu thématique, Nerval finit par ouvrir de nouvelles perspectives par la redéfinition du rêve comme expérience hallucinatoire, basée sur le rapport traditionnel entre le rêve et le délire. Il s'écarte donc de la tradition littéraire en élargissant la catégorie du rêve pour y inclure des visions et hallucinations. La fusion nervalienne du délire et du rêve représente un usage radical du rêve qui lance un défi aux conventions du réel sur le plan esthétique et philosophique, ouvrant de nouvelles voies à Proust et Breton qui vont reprendre quelques idées nervaliennes.

Prenant l'expérience nervalienne comme point de départ, le troisième chapitre va explorer la fonction du rêve comme générateur de forme du texte littéraire dans *À la recherche du temps perdu* de Proust. Dans ce récit, le narrateur décrit et parfois analyse un grand nombre de rêves présentés comme réels ; les rêves apparaissent textuellement et spatialement définis et enchâssés dans la narration. Toutefois, le texte entier de *La Recherche* semble être basé sur la logique du rêve, détaché des principes de la réalité physique commune, car sa structure reflète des caractéristiques et mécanismes du rêve nocturne, ce qui produit un texte « flottant » qui se rapproche de l'atmosphère du rêve réel. Il s'agit d'une pratique proche des associations libres qui vise à accéder à des significations profondes, cachées dans l'esprit humain — notion qui se base sur l'idée que l'expression des sentiments et pensées du narrateur en une forme imitant le rêve rend leur logique et leur nature plus immédiates, plus accessibles pour la conscience éveillée.

C'est un changement significatif par rapport à l'ouvrage de Nerval, car le rêve chez Proust devient une forme qui façonne en réalité le texte, même s'il n'est pas

présenté comme un rêve. Plutôt, la structure et la logique du récit reflètent dans l'ensemble une représentation onirique des lieux, des personnages et des événements. Par conséquent, *La Recherche* est un texte où se réalise l'effacement des limites entre le rêve et la réalité. Par le refus des limites qu'impose la logique de la réalité objective, le rêve ouvre une nouvelle voie vers la découverte d'une vérité absolue qui existe au-delà du monde physique. Ce registre transforme le rêve littéraire en un processus esthétique, en une forme ou performance, en un type de textualité qui ne se distingue plus du récit lui-même. Il en résulte que le rêve fonctionne comme une technique qui forme le texte, rapprochant l'écriture et la réalité objective du registre du rêve nocturne.

Les trois derniers chapitres vont s'occuper de la théorie et de la pratique surréalistes en fonction du rêve nocturne et littéraire à travers les œuvres de Breton. L'étude détaillée de ce sujet s'explique par la richesse des hypothèses surréalistes du rêve et par le développement du concept du récit onirique à son extrême dans les textes surréalistes grâce à l'invention des méthodes novatrices comme l'écriture automatique ou la simulation des maladies mentales, censées donner un accès direct à l'inconscient, donc au rêve. L'objectif explicite de Breton de se servir des idées freudiennes sur l'inconscient et sur le rêve au moment de leur émergence en France rend aussi l'œuvre de Freud d'autant plus essentielle. Finalement, l'influence profonde que le surréalisme exerce depuis sa naissance sur une multitude de domaines, non seulement la peinture, la sculpture, la photographie et le cinéma, mais aussi des genres contemporains comme le cyber art et les vidéos musicales, nécessite un examen approfondi.

Ces chapitres vont révéler que, dans le cas du texte surréaliste, ce n'est pas seulement le récit qui ressemble au rêve, brisant la cloison étanche établie par la logique

de la réalité physique, mais qu'un effort conscient est fait pour développer une technique modelée sur les mécanismes du rêve nocturne. Cette pratique mène au « rêve volontaire » dont l'enregistrement conscient établit le rêve comme texte littéraire, le rêve proprement dit en venant à constituer le récit entier. Plus que simple contenu, thème ou inspiration, il devient le modèle véritable d'un nouveau type de sensibilité artistique qui provoque la réévaluation radicale du processus créateur en fonction de l'inconscient. Les textes traités vont illustrer l'usage surréaliste du rêve comme moyen d'explorer l'inconscient afin d'atteindre des vérités au-delà de la réalité objective. Ce registre représente un tournant dans l'histoire littéraire, un phénomène unique au vingtième siècle où le rêve littéraire apparaît comme un paradigme esthétique et théorétique, rompant avec l'usage strictement thématique. Ainsi, grâce à la pratique surréaliste, le rêve n'est plus un instrument narratif ou un thème littéraire, mais devient le texte littéraire lui-même, qu'il s'agisse de la transcription des rêves réels ou des produits de l'activité surréaliste comme les textes automatiques.

Les circonstances historiques et littéraires du surréalisme, ses définitions d'après les œuvres théoriques de Breton, l'influence de diverses théories sur sa pensée par rapport au rêve, y compris la dialectique hégéliano-marxiste, la psychiatrie française et la psychanalyse, vont constituer le sujet du quatrième chapitre. Comme on va le voir, la quête d'une nouvelle esthétique et la rupture avec la tradition vont être une motivation principale de l'exploration du rêve, dont l'étape la plus importante est le développement de la théorie et pratique de l'écriture automatique. Le processus de l'automatisme, dont le point de départ est le rêve nocturne et la méthode d'interprétation freudienne, est utilisé

pour s'attaquer au langage conventionnel en vue de libérer les mots et le discours — pratique qui détermine la nature et les caractéristiques des images surréalistes.

Le cinquième chapitre va présenter les théories principales du rêve nocturne d'après *L'Interprétation* de Freud — ses caractéristiques, éléments et mécanismes, l'examen des relations entre le rêve, la veille, la réalité et le délire et les méthodes interprétation du rêve — en fonction de leur effet sur la pensée de Breton, suivies des réactions de celui-ci à la pensée freudienne et des idées de Breton lui-même sur le rêve nocturne. Toutefois, au lieu de me servir des théories freudiennes dans le but d'offrir une étude psychanalytique des textes choisis, je me propose de les esquisser pour montrer leur influence directe sur la pensée et la pratique surréalistes telles qu'elles sont conçues chez Breton. L'analyse va également se concentrer sur la modification des idées de Freud par Breton, la méthode surréaliste et l'influence d'autres courants de pensée sur la réflexion de Breton, comme le romantisme, l'occultisme et le marxisme. L'introduction relativement tardive de la discussion minutieuse des théories freudiennes sur le rêve nocturne s'explique par le fait que *L'Interprétation* n'a pas été traduit en français avant la mort de Proust en 1922 ; ces théories n'avaient donc pas eu un effet direct significatif sur les auteurs français avant cette date. En même temps, leur présentation détaillée se justifie par l'influence profonde qu'elles exercent sur la littérature du vingtième siècle et par leur présence dominante dans l'œuvre théorique de Breton.

Le traitement approfondi de la théorie psychanalytique du rêve nocturne va révéler qu'elle est un des éléments majeurs qui suscitent les changements radicaux opérés par le surréalisme français, car les hypothèses freudiennes du rêve donnent à Breton une perspective radicalement nouvelle en ce qui concerne le traitement et l'analyse du rêve

nocturne, à partir desquels il va développer son propre concept du rêve. Les théories du rêve de Breton sont essentielles pour les besoins de cette étude non seulement parce qu'elles constituent un moment important dans l'évolution du rêve littéraire, mais aussi parce qu'elles servent de modèle pour le développement de l'écriture automatique ; elles sont donc cruciales pour sa compréhension.

Finalement, le sixième et dernier chapitre va aborder des questions de la pratique surréaliste : le rapport entre le rêve et la veille en fonction de l'expérience bretonienne du rêve éveillé, telle que relatée dans *Les Vases communicants*, sa ressemblance à celle du narrateur de Nerval dans *Aurélia* et l'analyse des textes automatiques de *Poisson soluble*. Le rêve éveillé est un état qui joue un rôle important dans l'argument de Breton sur la similarité des états de rêve et de veille et qui fait apparaître le rêve à la fois comme réalité et comme littérature. Quant à l'écriture automatique, elle change radicalement le statut et la signification des rêves au moyen d'une technique particulière qui cherche à capter les pensées inconscientes par des moyens conscients. L'examen de l'esthétique et des techniques surréalistes par rapport au nouvel emploi du rêve littéraire va éclaircir la contribution surréaliste à la nouvelle compréhension du rêve nocturne et littéraire. Enfin, ce dernier chapitre va établir des comparaisons générales entre les trois auteurs traités dans cette étude en vue de révéler des ressemblances et différences dans leur réflexion sur la notion du rêve en fonction de ses rapports à la réalité objective.

Premier chapitre

Parcours historique du rêve nocturne et littéraire dans la culture occidentale

> 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*
>
> Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel qu'importe ? Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau* !
>
> Baudelaire, *Le Voyage*

Avant d'examiner la rupture radicale d'avec l'usage littéraire conventionnel du rêve que représentent les œuvres de Nerval, de Proust et de Breton, il convient de révéler les caractéristiques principales des théories du rêve nocturne et ses emplois littéraires pour illustrer les différences entre l'usage ancien et moderne du rêve littéraire. S'il est vrai que, dès l'origine, le désir d'explorer l'inconnu incite l'être humain à vouloir déchiffrer le rêve nocturne, les Anciens s'intéressent avant tout à saisir les messages que les rêves sont censés porter. Cette volonté d'éclaircir son rêve demeure une poursuite constante à travers les siècles, le rêve étant souvent lié à une sorte de connaissance. Cependant, le sens et la nature de cette connaissance vont subir des changements radicaux au fil du temps en fonction des théories et méthodes inventées pour saisir les contenus du rêve. Ces transformations philosophiques et scientifiques vont aussi façonner la représentation du rêve dans la littérature.

Dans les temps anciens, les rêves nocturnes servent à pratiquer l'art de la divination ; leur interprétation est surtout symbolique. Artémidore d'Éphèse, écrivant au deuxième siècle avant notre ère, est réputé le plus grand spécialiste des rêves de l'Antiquité grecque. Son ouvrage *Onirocriticon* ou *La Clef des songes* résume toutes les connaissances antiques sur la divination par le rêve et va servir de référence sur la

question durant des siècles. L'*onirocritique*[2] ou le sort par les songes est la pratique ancienne qui explore les rêves nocturnes en faisant usage des méthodes issues des domaines différents et des idées puisées dans le rêve en vue d'établir un dialogue entre ces diverses voies d'exploration. L'acte de rêver est à la fois sujet et objet d'étude, ainsi que son processus. Cette approche permet aux rêves nocturne et littéraire de partager des éléments esthétiques comme l'image, le langage, le récit de rêve, etc. En même temps, l'acte d'interpréter son rêve met en relief la quête éternelle de l'humanité pour assigner des significations à tous les phénomènes de son univers, objectifs comme subjectifs.

Dans l'Antiquité, l'origine du rêve est une question également importante du point de vue de la connaissance : le rêve est-il envoyé au rêveur de l'extérieur, par un dieu, un démon ou des morts, ou bien est-il produit par le rêveur au cours d'un processus physiologique ou psychologique ? Homère est le premier à classifier les rêves selon leur origine : selon lui, il existe des rêves vrais (passant par la « porte de corne »), envoyés de l'extérieur par des dieux, et des rêves faux, sans signification prophétique (passant par la « porte d'ivoire »), attribués à l'individu lui-même. Ceux qui croient aux songes prémonitoires (comme Homère, Socrate ou Virgile) espèrent gagner par cette sorte de rêve un accès privilégié à des connaissances divines. Ceux qui mettent en doute leur existence (comme Aristote ou ses disciples les Péripatéticiens), rejettent l'idée de la divination et celle de la possibilité de prédire son avenir par le rêve. Pour sa part, Aristote pense que le rêve nocturne est provoqué par des causes naturelles : c'est le corps ou l'esprit qui le déclenchent, sans l'intervention de la pensée du rêveur, car le rêve n'a ni

[2] *Oneiros* est le mot grec qui désigne à l'origine le rêve par lequel les dieux transmettent des messages au rêveur.

sens, ni but, ni fonction. D'après cette théorie, le rêve n'est pas un message envoyé de l'extérieur ; il vient de l'intérieur de l'individu sans pourtant lui appartenir.

C'est la théorie soutenant l'existence du songe prémonitoire, message divin, qui exerce l'influence la plus profonde sur le rêve littéraire antique. Le concept de la communication directe avec l'esprit des morts ou des pouvoirs spirituels à travers le rêve est partout présent dans les littératures anciennes. Dans l'*Odyssée* et l'*Iliade*, les mêmes mots désignent les figures de rêve et celles des morts, établissant une connexion entre les esprits des défunts et ceux du rêve. Homère explore aussi les parallèles entre le rêve nocturne et la mort, ainsi que l'idée du rêve comme descente aux enfers dans le but de demander conseil à ses aïeuls. L'idée homérique essentielle du point de vue de la littérature moderne est celle qui établit la réalité tangible, non subjective du rêve nocturne. L'influence des concepts du rêve nocturne des Grecs anciens est telle que, avant l'avènement du christianisme, toutes les théories du rêve et de son interprétation se construisent sur elles.

Par la suite, sous l'influence du pythagorisme, les Romains croient que le sommeil permet à l'âme de se libérer du corps et d'entrer en communication avec le monde des esprits, donc l'âme des morts. Cependant, la théorie du rêve subit aussi des modifications par rapport aux croyances grecques. Par exemple, dans le récit symbolique le *Songe de Scipion* de Cicéron, il ne s'agit pas d'une descente aux enfers du héros au moyen du rêve, comme chez Homère, mais de révélations sur l'au-delà fournies par une personne morte. L'idée de la communication avec l'autre monde grâce au rêve est d'importance première dans ce récit, l'accent n'est donc toujours pas mis sur l'évocation vraisemblable de l'état de rêve. Il semblerait ainsi que, à l'instar d'Aristote, les Romains

croient que les choses entrevues en rêve sont vraies, le rêve ne perd donc pas sa valeur prémonitoire pour eux, en même temps qu'il devient le lieu privilégié des révélations religieuses. Les Romains cherchent à accéder à des révélations directes par l'intermédiaire du rêve nocturne sans vouloir étudier de près le phénomène du rêve, ses caractéristiques et processus.

Dans *Le rêve dans la vie et la pensée de Saint Augustin*, Martine Dulaey fait noter que les Romains, contrairement aux auteurs grecs, ne s'intéressent guère au symbolisme du rêve nocturne mais, dès les écrivains archaïques, considèrent le rêve comme un phénomène intérieur à l'esprit. Ils observent qu'il est difficile de saisir le rêve dans la veille en raison de sa nature vague et incertaine, ainsi que de sa perception spéciale, différente de celle de la réalité physique (18). Ces caractéristiques, pertinentes jusqu'à nos jours, donnent naissance à l'idée que le rêve et la réalité sont des termes opposants (ce qui servira comme point de départ pour la théorie freudienne du rêve nocturne qui considère le rêve comme un mode de cognition, c'est-à-dire un des processus mentaux de la psyché humaine). En même temps, elles mettent aussi en évidence les rapports entre le rêve nocturne et la connaissance en ce sens que le rêve est une vision qui permet parfois à l'être humain de se rapprocher de la vérité.

Il semblerait ainsi que, pendant l'Antiquité, l'auteur du rêve littéraire ne se soucie guère de fournir une imitation fidèle du rêve réel, car il s'intéresse à ses contenus aux dépens de sa forme. Il en résulte que le récit de rêve antique valorise la connaissance qui, croit-on, peut être transférée par le rêve — principe avec lequel la modernité n'a pas tout à fait rompu. Le récit ancien cherche donc à explorer cette connaissance qui ne paraît accessible que par le rêve, sans prétendre à une description vraisemblable du rêve lui-

même. De ce point de vue, le rêve n'est qu'un instrument littéraire utilisé pour accéder à une connaissance supérieure, sa description reste donc symbolique.

Au Moyen Âge, le christianisme et la Bible exercent une influence profonde sur le concept du rêve. La position de l'Église catholique par rapport au rêve reste ambiguë, car elle interdit la pratique antique de la divination en même temps qu'elle valorise les rêves prémonitoires bibliques. Suivant ces principes qui définissent les limites entre la superstition et la foi, les croyants sont censés à la fois tenir en haute estime les prophéties et rêves envoyés par Dieu, et rejeter comme étant sans validité tous les autres. L'interdiction des rêves non divins et la mise en valeur des divins illustre que la séparation antique entre les rêves vrais et faux est conservée dans la tradition biblique. Ainsi, la Bible représente le rêve véridique comme la manifestation de la parole de Dieu dont la fonction est d'aider et de guider les croyants : il apparaît comme porteur de vérité et de réalité absolues.

Néanmoins, à la différence de la théorie antique, le rêveur médiéval ne prétend pas avoir un contact direct avec l'au-delà à travers son rêve, car les messages divins oniriques sont toujours transmis par l'intermédiaire d'un envoyé de Dieu — ange ou prophète. Sans cette intervention, l'être humain ne peut accéder aux connaissances désirées par le rêve. Par contre, cette croyance renforce la notion antique qui affirme la vérité (divine) du rêve nocturne dans la vie éveillée. Ce concept va survivre jusqu'à nos jours chez certains penseurs et écrivains qui vont tâcher d'accéder à des connaissances par l'intermédiaire des rêves dont ils ne mettent pas en doute la validité, sans compter pourtant sur des révélations divines oniriques.

Cependant, l'idée du rêve comme porteur de vérité divine a ses adversaires à partir du Moyen Âge. Martine Dulaey cite l'exemple de saint Augustin qui reconnaît l'existence des rêves envoyés par Dieu, mais ne les considère pas comme instrument privilégié pour déchiffrer les mystères divins. La pensée augustinienne est très proche de la théorie moderne du rêve, car, selon saint Augustin, le rêve nocturne se rattache à la vie quotidienne de l'être humain et n'a rien à voir avec la vérité de Dieu (147). Suivant le même fil de pensée, la responsabilité morale du rêveur envers les contenus de son rêve devient une notion pertinente.

Aux douzième et treizième siècles, au moment où les premiers textes littéraire de langue française font leur apparition, l'influence des doctrines de l'Église sur la notion du rêve diminue, entraînant la désacralisation du rêve, ainsi que sa représentation comme un fait imaginaire de l'esprit humain, une fantaisie. Ce changement de perspective permet l'usage généralisé du rêve dans la littérature sans courir le risque de commettre un sacrilège. Cette modification a également pour conséquence que l'origine du rêve se déplace du domaine divin, extérieur à l'être humain, pour s'installer dans la personne du rêveur. Dans *Dreaming in the Middle Ages*, Steven F. Kruger soutient que l'acte de définir le rêve comme une fantaisie établit un parallèle entre le rêve et la fiction, tous les deux étant des expériences doubles, capables de joindre les termes opposés du faux et du vrai, tout en gardant une position problématique oscillant entre la vérité et le mensonge (134-135). Ce constat implique non seulement que le rêve nocturne ressemble à un texte littéraire, mais aussi qu'il permet l'exploration des problèmes littéraires. Le rêve nocturne devient donc un instrument d'étude, un mode de connaissance de soi pour l'être humain qui cherche constamment à déchiffrer les mystères de l'individu et de l'univers.

Au bas Moyen Âge, la théorie antique du rêve nocturne gagne du terrain aux dépens des doctrines chrétiennes. À l'instar des œuvres aristotéliciennes et des travaux médicaux, l'accent se place de plus en plus sur les aspects somatiques et physiologiques du rêve, ce qui le dépouille de son origine divine et le renvoie à l'ordinaire. Le rêve une fois dénué de son pouvoir prémonitoire, sa véracité et sa transcendance sont remises en question. En même temps, le détachement du rêve littéraire des doctrines de l'Église n'apparaît pas encore dans les premiers textes de langue française. Dans « Le rêve dans quelques chansons de geste, » William Gwynn fait noter que, dans la littérature médiévale, le récit de rêve se reconnaît par son langage symbolique. D'une façon générale, les rêves des chansons de geste ne sont pas personnels, car ils se construisent sur des allégories se composant de symboles conventionnels comme des animaux qui font penser à ceux de la Bible. La fonction du rêve est d'anticiper le contenu du récit, désigné par l'avènement d'un rêve divin qui pose un problème, que le récit de veille a pour tâche de résoudre. Autrement dit, l'auditeur de la chanson de geste est censé accéder à la vérité du récit au moyen du rêve (10). Ainsi, le récit de rêve et celui de la veille se rattachent l'un à l'autre par une continuité thématique. Malgré ce développement significatif, ce n'est toujours pas le récit de rêve qui saisit l'attention de son auteur, mais son pouvoir narratif au sein du texte littéraire, ce qui témoigne de la fonction auxiliaire du rêve dans la littérature médiévale.

Pour prendre un exemple précis, le *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris et de Jean de Meung illustre les fonctions narratives principales que le récit de rêve remplit dans la chanson de geste de langue française. Le rêve sert comme cadre du *Roman de la Rose*, ce qui rend moins problématique l'assimilation de l'action invraisemblable,

permettant à l'auditeur de l'accepter plus facilement. Dans « Le cadre du rêve dans le *Roman de La Rose*, » Terrence D. Wright soutient que les deux auteurs du *Roman de la Rose* utilisent le récit de rêve d'une façon différente. Selon lui, le rêve est un composant principal d'intrigue et de structure chez Lorris, tandis que son usage est plus général dans le texte écrit par Meung, où il est censé assurer l'unité du récit entier. D'où la conclusion de Wright que, dans le *Roman*, le rêve sert à établir, tout comme le temps verbal, une « distance esthétique » entre la narration du *Roman* et la réalité objective. Le *Roman de la Rose* se sert également du rêve comme technique narrative, ne cherchant point à explorer sa nature véritable.

Il semblerait ainsi que l'acte de rêver soit une expérience ambiguë au Moyen Âge, car il constitue un danger moral du point de vue des doctrines religieuses qui interdisent la divination par le rêve et l'usage des livres de songes, tandis qu'il est une source de pouvoir et de connaissance qui permet d'accéder aux connaissances divines en accordant à l'individu la faculté de prédire l'avenir et de fuir ses contraintes temporelles pour dépasser ses limites humaines. L'usage littéraire du rêve nocturne au Moyen Âge reflète cette ambiguïté théorique : sa représentation littéraire s'effectue, d'une part, selon les valeurs chrétiennes, d'autre part, selon la tradition antique où, d'une façon générale, le récit de rêve est utilisé comme ornement narratif ou moyen d'expression littéraire, c'est-à-dire une technique narrative qui sert à préparer ou à mettre en valeur l'action dans l'œuvre littéraire. Par la suite, la vision onirique deviendra un genre indépendant qui ne vise nullement à reproduire les caractéristiques inhérentes à cet état, mais, sous prétexte de décrire un rêve nocturne, il introduit une situation invraisemblable. Par contre, si au bas Moyen Âge le rêve perd son statut privilégié comme moyen d'accès à la

connaissance de Dieu, il gagne un statut plus important du point de vue de l'individu, celui de l'accès à une connaissance plus précise de soi, ouvrant de nouvelles perspectives vers le déchiffrement du fonctionnement de l'esprit humain. C'est cette connaissance que la littérature va explorer pendant les siècles suivants.

Pendant la Renaissance, plusieurs concepts du rêve nocturne existent simultanément ; de nouvelles théories s'ajoutant à celles héritées du Moyen Âge. Pour les partisans des concepts médiévaux, le rêve reste une notion contraire à la réalité, associée à l'illusion (parallèle que renforce la rime *songe*/*mensonge*), ou bien il est lié à la révélation divine ou à la quête de connaissance de soi. En même temps, ces croyances antiques seront remplacées par de nouvelles, reflétant des changements dans la réflexion européenne qui, durant la Renaissance, se détourne de Dieu pour chercher dans l'être humain la résolution des mystères de sa vie et de son univers. Dans « Divinity, Insanity, Creativity : A Renaissance Contribution to the History and Theory of Dream/Text(s), » Carol Schreier Rupprecht note que la Renaissance marque un point de transition dans l'appréciation du rêve : c'est l'époque où le concept du rêve nocturne comme produit des pouvoirs extérieurs à l'individu cède la place à une théorie qui définit le rêve comme phénomène intérieur, lié au passé du rêveur individuel — notion qui a partie liée avec les théories modernes du rêve.

Ce changement fait naître une nouvelle catégorie poétique où l'auteur relate des expériences d'une personne revenue de l'autre monde après avoir consulté ses aïeuls — tel un reflet des rêves antiques —, ce qui lui permet de métamorphoser l'illusion onirique en une réalité objective par le saisissement de l'essentiel d'un rêve authentique. La

libération du concept du rêve nocturne des doctrines religieuses et le placement de la source du rêve dans l'être humain engendrent une autre conséquence : le rêve comme médiateur d'une connaissance divine cède la place à l'établissement de parallèles entre le rêve et la folie, ce qui fait que le rêve est de plus en plus associé à l'irrationnel, à la maladie mentale, sa réalité objective est donc remise en cause. Cela n'efface pas les rapports établis depuis l'Antiquité entre le rêve nocturne et le pouvoir créateur de l'esprit : le rêve maintient alors son association à la création artistique, même si sa réalité est jugée subjective, imaginaire. Ainsi, le rêve n'est pas représenté dans la littérature comme « réel » ou véridique, car il trompe, il n'est qu'apparence et illusion, en même temps qu'il symbolise la libération de ses limites et la possibilité d'être soi-même.

Quant aux fonctions littéraires du récit de rêve Renaissance, Françoise Joukovsky en présente un résumé précis dans son introduction à l'ouvrage *Songes de la Renaissance*, une compilation de récits de rêve. D'après Joukovsky, le rêve prémonitoire — genre hérité de l'Antiquité — est capable de soutenir la tension dramatique et de signaler la présence du surnaturel dans le texte littéraire. Le récit de rêve Renaissance est utilisé encore pour introduire une histoire extraordinaire : mystère, horreur, fantaisie, etc. Il peut aussi servir comme source de comique en jouant sur la tension entre le réel et l'irréel. Il est également apte à exprimer le tragique en ce sens qu'il représente la mort à travers l'opposition entre lumières et ténèbres. Il est enfin employé pour poser des problèmes philosophiques comme la remise en question de la liberté humaine. Ainsi, le récit de rêve Renaissance semble être plus nuancé que ses prédécesseurs antiques et médiévaux, même s'il ne s'agit toujours pas de représentations réalistes du rêve nocturne.

Joukovsky fait observer que les emplois littéraires les plus fréquents du rêve sont l'usage allégorique (grâce au succès du *Roman de la Rose*) et le cadre de la narration, ce qui fait que ses limites sont toujours nettement marquées par des formules d'introduction et de conclusion, de manière à ce que le rêve et la veille ne se mêlent jamais. Cette séparation soigneuse établit le rêve comme un récit dans le récit, soulignant les différences entre lui et le récit « réel, » ce qui permet au récit de rêve d'ignorer les règles de la logique de la veille. La libération des contraintes de la réalité objective permet d'accéder, au moyen du récit de rêve, à des connaissances normalement inaccessibles, non sans rapport avec les révélations divines antiques ou bibliques. Ainsi, grâce au pouvoir surnaturel attribué au rêve, le récit de rêve Renaissance est représenté comme instrument de connaissance et d'interrogation, ainsi que lieu de métamorphose. De même, le recours fréquent au cadre onirique dans la poésie de Ronsard permet au poète de dépeindre comme réalisés des désirs inaccomplissables de la vie quotidienne. Le cadre du rêve peut également servir à déguiser des écrits didactiques ou satiriques, renforçant la notion que le récit de rêve Renaissance est loin de refléter l'atmosphère des rêves véritables.

Or, le changement le plus important dans le domaine du rêve nocturne semble être la transition qui permet de présenter l'individu, plutôt que Dieu, comme celui auquel les songes renvoient. Le *Tiers Livre* de François Rabelais illustre cette idée en affirmant que le rêve est d'origine endogène, car il reflète uniquement le rêveur, même si l'individu est capable de communiquer avec la sphère divine dans le sommeil (ce qui souligne la foi continue dans les pouvoirs surnaturels accordés à l'esprit en rêve — notion héritée de l'Antiquité et du Moyen Âge). L'individu semble donc jouer le rôle de médiateur entre le

ciel et la terre par l'intermédiaire du rêve nocturne. Montaigne exprime la même idée dans son essai *De l'expérience,* mais il refuse l'idée ancienne selon laquelle l'individu serait capable de prédire l'avenir par son rêve. Pour lui, les rêves permettent à l'être humain de mieux se connaître par le dévoilement des mystères de l'esprit que la conscience est incapable de représenter. Ce propos met en relief la préoccupation des faits psychiques qui échappent à l'activité rationnelle de l'esprit humain.

Le foisonnement de diverses théories du rêve nocturne durant la Renaissance témoigne de la survivance de l'attitude ambiguë ancienne envers les phénomènes oniriques. Il en résulte que les rêves sont à la fois considérés comme source de connaissances aussi valables que celles de la réalité objective, ainsi que des révélations divines ou démoniaques. Ces points de vue exercent une influence sur l'usage littéraire du rêve dont les fonctions narratives se multiplient au cours de la Renaissance. Cependant, l'emploi plus variable du récit de rêve dans la littérature n'entraîne pas un changement de statut, car le rêve continue à remplir un rôle auxiliaire en tant que technique ou ornement ; sa nature véritable, ses caractéristiques et processus sont grosso modo ignorés par les poètes et écrivains de l'époque.

Au début de l'âge classique, le verbe *songer* est toujours largement utilisé pour décrire les rêves de nuit ou les divagations de la pensée ; il est donc nettement séparé du délire. Le terme *rêver,* qui signifie l'égarement, la confusion mentale au début du dix-septième siècle, devient de plus en plus courant et finira par remplacer *songer* pour désigner l'activité onirique à la fin du siècle. Ce changement de sens fait penser aux parallèles établis depuis l'Antiquité entre le rêve et la folie, ce qui réduit la valeur du rêve

nocturne dans la réalité objective en le renvoyant au registre de l'illusoire. En fait, au dix-septième siècle, le classement des rêves se fait toujours selon la réflexion de l'écrivain et philosophe latin Macrobe qui ne fait pas la distinction entre le sommeil, le délire et le rêve, mettant ainsi sur le même plan ces états « déraisonnables. » Par contre, le *Dictionnaire universel* (1690) d'Antoine Furetière reflète encore la distinction établie entre les termes *songer* et *rêver*. Selon Furetière, le mot *rêve* indique un niveau de langage bas, appartenant au vocabulaire médical, employé pour décrire des représentations de l'esprit en proie au délire — définition qui limite fortement le sens du mot par la mise en relief de l'aspect psychique du phénomène onirique. Le mot *songe* se réfère au contraire à l'état de l'esprit engagé par l'action des pensées que l'imagination génère pendant le sommeil.

Cependant, ces changements de sens du rêve nocturne ne diminuent pas la fascination pour la tradition d'interprétation des rêves à l'ancienne : les livres de songes sont toujours respectés à l'âge classique, même si la divination par le rêve perd son statut scientifique — en raison des interdictions théologiques et du scepticisme intellectuel — pour devenir un divertissement de société qui ne disparaîtra qu'au vingtième siècle. En même temps, le prestige des songes prémonitoires reste constant grâce à la tradition biblique qui garantit des connaissances tangibles et un rapport direct avec le divin à travers des « prophéties » entrevues en rêve. Toutefois, l'explication médicale du rêve, issue de la pensée aristotélicienne, reste toujours en vigueur au dix-septième siècle où l'on continue à croire que les songes sont influencés d'une manière considérable par la digestion. L'ouvrage *La curiosité naturelle* de l'historien Scipion Dupleix affirme cette hypothèse : son interprétation attribue la source du rêve nocturne à un mécanisme

physiologique au cours duquel des images produites par des « esprits animaux » s'élèvent de l'estomac vers le cerveau pour former des rêves qui touchent la mémoire et l'imagination, capables de remémorer les représentations du rêve dans la veille. Assignant la nature illogique du rêve nocturne aux « troubles des humeurs » dont l'agitation bouleverse la démarche régulière du rêve, Dupleix évite donc d'attacher des significations rationnelles au contenu du rêve qui, selon lui, n'est que le résultat de processus purement physiologiques. L'acte de remplacer les explications théologiques du rêve nocturne par des causes médicales, c'est-à-dire scientifiques, rapproche le phénomène du rêve de la réalité quotidienne en le dépeignant d'une façon réaliste, ce qui ouvre la voie au traitement scientifique du sujet au siècle des Lumières.

L'explication médicale de l'activité onirique modifie aussi la problématique de la responsabilité de l'individu envers ses rêves : tandis qu'au Moyen Âge et à la Renaissance, suivant les doctrines de l'Église, le rêveur est considéré comme responsable de son rêve, au dix-septième siècle on semble affirmer son manque de responsabilité en arguant que le rêve est un processus arbitraire, tantôt illusoire, tantôt prophétique, qui ne dépend pas de la volonté du récepteur. Dans « Le rêve et le droit, » l'historienne du droit Marguerite Boulet-Sautel cite le mot de l'avocat et helléniste du seizième siècle André Tiraqueau pour démontrer que le droit semble soutenir cette hypothèse en affirmant qu'un crime commis dans le sommeil est similaire à l'acte d'un esprit dérangé : « celui qui dort est assimilable au fou et même à celui qui est privé d'esprit. » Boulet-Sautel fait observer que cette constatation puise dans la théologie de la seconde scolastique qui se réfère aux *Décrétales* de Grégoire IX : « Tout péché est le fruit d'une décision de la raison. Si celle-ci fait défaut, le motif du péché n'existe plus. Or, la faculté de décider ne

peut exister chez celui qui dort » (116). C'est-à-dire que la position théologique associe l'état de rêve au manque de raison, ce qui semble exonérer les croyants des péchés commis en rêve. Par contre, selon Scipion Dupleix, comme la qualité des rêves dépend de la digestion, l'individu est apte à exercer une influence sur eux, il en est donc responsable. Par conséquent, il définit le rêve nocturne comme une vision n'apparaissant que dans le sommeil et appartenant à la même catégorie que d'autres visions, hallucinations et délires dus à la désintégration mentale, à l'ivresse, à la rêverie, etc. Ainsi, sa définition renvoie le rêve à la catégorie des faits d'imagination, suscitant de nouveau le débat entre le réel et l'imaginaire à propos du rêve nocturne.

Le traitement scientifique du rêve et la popularité de la métaphore Renaissance *la vida es sueño* du poète espagnol Pedro Calderón de la Barca fait donc passer au premier plan la problématique des rapports entre le rêve et la réalité. Comme l'activité onirique est relatée par l'emploi du verbe *voir*, il est difficile à faire la distinction entre le rêve et la réalité. Cependant, comme le montre Georges Forestier dans « Le rêve littéraire du baroque au classicisme : réflexes typologiques et enjeux esthétiques, » la question de la relation du rêve nocturne au réel n'est pas pertinente dans le contexte du dix-septième siècle où les rêves littéraires ne servent pas à suivre un projet d'authenticité. Forestier fait observer que les récits de rêve des œuvres théâtrales ou romanesques de cette époque se réfèrent souvent à la réalité objective, mais ces références ne touchent qu'au cadre du rêve, ignorant sont contenu. Autrement dit, les auteurs classiques s'intéressent à traiter du mécanisme, de la source et de l'effet du rêve, ainsi que de l'opinion du rêveur et de l'interprétation du rêve, mais ils ne considèrent toujours pas les contenus du rêve comme digne d'intérêt littéraire (220).

Il semblerait ainsi que le statut du rêve dans la littérature ne subisse pas de changements significatifs : les auteurs n'aspirent toujours pas à démontrer la vraie nature des rêves dans leurs œuvres où l'action sert à confirmer la vérité, l'authenticité de ce qui est présenté dans le rêve, ce qui suggère que le rêve n'apparaît dans le récit que pour justifier une idée et pour préparer le lecteur aux événements à venir. Ainsi, le rêve littéraire de l'époque classique n'est qu'un instrument pour créer un sentiment de vraisemblance en permettant d'accéder au surnaturel dans le monde physique — technique qui sert à justifier l'illogisme, l'absurde ou l'invraisemblable narratifs. À la deuxième moitié du siècle, l'œuvre inachevée de Jean de La Fontaine *Le Songe de Vaux* semble suivre ce schéma en annonçant dans l'avertissement l'usage du rêve comme artifice rhétorique, tandis que la structure et l'écriture mettent en évidence le rapprochement du récit du rêve nocturne véritable. Cette ouverture apparaît comme un indice du développement qui permettra au récit de rêve de devenir thème, puis texte littéraires au lieu de technique narrative aux siècles suivants.

À l'âge classique, le philosophe René Descartes est le seul auteur français qui suive des recherches systématiques du rêve en étudiant par des moyens théoriques son rapport à la réalité objective et en fournissant des récits de ses propres rêves suivis de leur interprétation, dont les plus connus sont les trois rêves de la nuit de novembre 1619. La conception du rêve qui se dégage de ces récits est proche de celle de la Renaissance, car l'analyse de Descartes suggère que, pour lui, le rêve nocturne est digne d'intérêt en raison de son pouvoir prophétique d'origine divine. Le rêve prend sa naissance à l'extérieur du rêveur grâce à des forces surnaturelles et assure un rapport direct entre la terre et le ciel. Il s'agit donc de prédire l'avenir par l'interprétation des paroles divines entremises en rêve.

Toutefois, Descartes va remettre en question par la suite l'origine divine des rêves : dans les *Méditations métaphysiques,* où le rêve semble perdre son statut privilégié de message envoyé par une puissance supérieure, Descartes le considère désormais comme produit d'un dérèglement du corps qui influence l'esprit du dormeur. Dans l'œuvre de la maturité, le rêve apparaît donc comme une représentation trompeuse et illusoire, comparable au délire. D'où la conclusion que l'on ne peut pas faire confiance au rêve nocturne, car l'être humain ne peut atteindre la « vérité » que par la raison gouvernant ses pensées. Or, l'importance particulière accordée à la fonction rationnelle de l'individu prive le rêve de son statut sur le plan de la réalité objective. Étant donné qu'il n'est pas considéré comme basé sur l'évidence scientifique, le rêve est dépeint comme une chimère qui échappe à la raison, une illusion qui se situe en dehors de la conscience. L'identification cartésienne de l'esprit à la pensée consciente dévalorise le rêve nocturne et néglige l'existence de la part instinctive, élément inhérent à la totalité de l'individu. Par contre, on verra dans les chapitres à venir que l'un des buts principaux de l'œuvre de Nerval, de Proust et de Breton sera le fusionnement du subjectif et de l'objectif pour se représenter la totalité de la réalité humaine.

Quant à la notion de la vie considérée comme un songe, elle semble se modifier dans le *Discours de la Méthode* de Descartes, où l'argument du rêve sert à remettre en cause, au moyen du doute méthodique, la certitude et l'existence même du monde. Cette démarche métaphysique finit par effacer l'incertitude à propos de l'existence du monde matériel, suggérant que la vie humaine n'est pas un songe. Descartes conclut que, dans l'univers humain, le rêve est un instrument de communication entre des plans différents de la réalité humaine. Il semblerait ainsi que Descartes aborde la problématique des

rapports entre le rêve et la veille par la pratique du doute méthodique, ce qui lui permet d'établir une distinction nette entre l'état de rêve et celui de veille.

À la différence de Descartes, Pascal considère la vie comme une forme semblable à « un songe un peu moins inconstant » (Pensée 803), ce qui entraîne la problématique de la réalité, mettant en évidence la difficulté à distinguer la veille du sommeil, car Pascal pense qu'il est impossible de savoir avec certitude si l'on est en train de dormir ou de veiller, étant donné que l'on est aussi sûr de veiller dans le sommeil que durant la veille. Pascal n'accepte pas qu'il existe une différence de nature entre le rêve et la veille, hypothèse qu'exprime la formule de Leibniz, selon laquelle « La réalité est un ensemble de rêves bien liés. » C'est une notion qui s'accorde avec la thématique baroque selon laquelle il n'existe pas de différences réelles entre le sommeil et la veille. Selon Pascal, l'être humain aurait besoin d'une révélation divine pour avoir une assurance absolue à propos de la séparation nette entre le sommeil et la veille. Faute de cette certitude, Pascal continue à se demander si « cette autre moitié de la vie où nous pensons veiller n'est pas un autre sommeil un peu différent du premier ? » (Pensée 131). Les chapitres suivant vont révéler que la problématique de l'équivalence du rêve et de la veille sera également un des éléments constitutifs de la pensée de Nerval, de Proust et de Breton.

Il semble donc que le mot *rêve* devienne de plus en plus courant au dix-septième siècle, remplaçant peu à peu le mot *songe* pour désigner l'activité de l'esprit pendant le sommeil. Pour expliquer le phénomène du rêve, la théorie du rapport entre la formation du rêve et la digestion persiste. Cette explication physiologique place la source du rêve à l'intérieur de l'individu, mais à un niveau végétatif, donc indépendant de la volonté du rêveur (sauf la notion représentée par Scipion Dupleix selon laquelle l'individu est

capable d'influencer son rêve par la digestion). Par conséquent, le rêveur ne paraît responsable ni de son rêve ni de ses actions pendant le sommeil.

En littérature, le rêve est utilisé, en grande partie, comme ornement rhétorique, ainsi que technique littéraire qui sert à établir le cadre du récit. Le but des auteurs n'est pas la présentation du rêve dans sa réalité ; l'acte de rêver ne constitue pas encore le thème du récit. Même la définition du rêve nocturne n'est pas encore stable à cette époque-là : la popularité de la métaphore qui assigne à la vie le statut d'un songe illustre la difficulté à faire la différence entre le rêve et la réalité, le sommeil et la veille. La pensée de Pascal reflète ce point de vue baroque, car, pour lui, la problématique du rêve réside dans son rapport à la réalité, dans l'impossibilité de dire ce qu'est le rêve et si la vie elle-même n'est pas une sorte de rêve. Par contre, l'autre grand penseur du dix-septième siècle, Descartes, développe des théories du rêve radicalement différentes. Le jeune Descartes traite le rêve comme un message venant de Dieu, donc extérieur à l'individu. Plus tard, en soulignant la primauté de la raison, il suppose que les rêves viennent du dérèglement du corps, qu'ils sont faux et, par conséquent, assimilables au délire. Toutefois, c'est *Le Songe de Vaux*, l'ouvrage de La Fontaine, qui désigne la direction que prendra l'étape suivante du développement du rêve littéraire en rapprochant l'écriture du récit de rêve de la description réaliste du rêve nocturne.

Le *Dictionnaire* (1680) de César-Pierre Richelet, le grammairien et lexicographe, rédacteur du premier dictionnaire de la langue française, définit le mot *rêve* comme un fait illusoire : « Chose qu'on a songée, qu'on a vu croire en songe ou qu'on a cru être arrivée en dormant, » et il donne comme synonyme le mot *songe*. Toutefois, selon le

Dictionnaire, si le songe est un événement normal qui se produit dans le sommeil, le rêve est au contraire un fait indépendant à la fois de la veille et du sommeil, généré par un état d'esprit pathologique. Au siècle des Lumières, on continue à associer le rêve à l'agitation mentale, donc à une maladie de l'esprit dérangé. Le *Dictionnaire de l'Académie française* (1694) définit le mot *rêve* comme délire ou pensée générée par l'imagination, mettant ainsi rêve et rêverie à la même catégorie. Il s'agit d'un état de distraction qui échappe à la logique rationnelle et qui mène à l'aliénation mentale — une aberration, donc sans aucune valeur.

Un demi-siècle plus tard, l'*Encyclopédie* décrit l'activité onirique comme un état de désordre, de déraison et même de folie. L'article *Songe* par l'auteur allemand et secrétaire de l'académie de Berlin Samuel Formey illustre la tendance à écarter le rêve en tant qu'illusion qui n'a rien à voir avec la réalité, qui n'a donc aucune utilité pratique au siècle de la Raison. L'insistance sur la nature fictive du rêve renforce la division entre l'état de veille, considéré comme porteur de vérité et de réalité, et le sommeil qui n'offre que mensonge et illusion. Ce mode de pensée met en évidence la méfiance des encyclopédistes envers le rêve, objet énigmatique qui ne peut être dirigé ou expliqué par la logique rationnelle. Par conséquent, le rêve perd son statut élevé de mystère ou de sacré que les croyances antiques et les doctrines théologiques lui avaient attribué aux siècles précédents. Par contre, l'article *Rêver* par Denis Diderot présente l'acte de rêver comme une activité involontaire, libérant l'individu de toutes sortes de censure sociale ou politique et, par conséquent, ouvrant une perspective infinie que Diderot, comme tant d'autres auteurs, exploite pour exprimer ses idées plus librement.

Cependant, le siècle des Lumières produit aussi de nouvelles pensées à propos du phénomène du rêve, même si elles ne seront transformées en une théorie généralement acceptée qu'à la fin du siècle suivant. La *Théorie des songes* de l'Abbé Richard présente des hypothèses du rêve nocturne qui s'écartent de l'idéologie du « songe-mensonge » et préparent les théories modernes du rêve : Richard soutient que les rêves reflètent les préoccupations éveillées de l'individu, et qu'ils prennent leur origine dans les pensées de la veille. C'est une idée révolutionnaire en ce sens qu'elle traite le rêve non pas comme un fait qui prédit l'avenir, mais comme un fait qui représente le passé — hypothèse qu'adoptera à son tour Freud.

Ces changements théoriques sont le résultat d'une conception nouvelle de l'individu du siècle des Lumières, qui tourne l'attention scientifique et philosophique vers l'être humain. Il s'agit de l'examiner à partir de nouvelles prémisses pour le comprendre dans sa totalité, ce qui va contribuer par la suite à la valorisation du rêve comme objet d'étude scientifique. En même temps, la pratique de la divination par le rêve et la valeur prémonitoire attribuée au rêve nocturne continuent à jouer un rôle important dans la compréhension du phénomène onirique, allant à l'encontre du mouvement scientifique dans la mesure où ces croyances qui placent l'origine du rêve à l'extérieur du rêveur entravent l'interprétation du rêve comme expression individuelle de l'esprit humain.

Au dix-huitième siècle, où l'on s'intéresse à révéler tous les aspects de l'être humain et de la nature, les deux grands courants qui exercent une influence profonde sur la théorie du rêve nocturne sont ceux des philosophes et des occultistes. Les hypothèses des philosophes se construisent sur l'idéologie du rationalisme en cherchant à donner une explication scientifique du phénomène onirique, à expliquer son origine, sa formation et

ses caractéristiques par l'exploration de la nature physique et physiologique de « l'homme-machine. » Il existe plusieurs points de vue : celui des mécanistes présente le rêve comme preuve de l'influence du corps sur l'esprit et tend à écarter l'activité onirique comme indigne d'attention sérieuse, le traitant de manifestation fortuite et irrationnelle de l'esprit dormant, c'est-à-dire sans signification. Le mouvement des sensationnistes adopte une approche physiologique du phénomène du rêve à partir de la croyance que les sensations engendrent les idées de l'individu. Par conséquent, ils cherchent à démystifier le rêve nocturne par la définition des différences entre les caractéristiques psychologiques et physiologiques des états de veille et de sommeil. En même temps, les philosophes critiquent la religion et tâchent de discréditer les croyances religieuses, y compris l'oniromancie et la valeur prémonitoire du rêve nocturne, mettant en accusation la possibilité d'un contact direct entre l'être humain et les puissances divines, ainsi que le statut du rêve nocturne comme source de vérité spirituelle. Par conséquent, le rêve cesse d'être un signe divin pour devenir un fait entièrement humain.

Néanmoins, même si les philosophes s'intéressent vivement au déchiffrement du rêve nocturne, leurs théories ne se construisent pas sur des certitudes scientifiques. Dans « L'analyse des rêves au XVIII^{e} siècle, » Lester G. Crocker affirme que les penseurs de cette époque ne font pas la distinction entre les activités de l'esprit humain dictées par la conscience rationnelle et celles qui ne sont pas gouvernées par la raison. C'est-à-dire qu'ils ne conçoivent pas la personnalité humaine comme existant à la fois dans deux domaines, d'où la conclusion que, au dix-huitième siècle, l'inconscient n'est pas considéré comme une instance qui recèle des informations ignorées par la conscience : « On ne conçoit jamais les rêves comme une transformation symbolique de notre

expérience et de nos impulsions profondes, nous faisant entrer dans un monde où les éléments logiques rationnels cèdent la place à des modes de la conscience entièrement originaux et qui ne lui ressemblent nullement » (308-309). Il semblerait ainsi que l'interprétation des rêves d'après le modèle antique et les doctrines religieuses qui attribuent une valeur prophétique à certains rêves, accompagnées de l'absence de la connaissance exacte des composants psychiques de l'esprit humain, entravent longtemps la compréhension précise de l'activité onirique.

Dans *L'Âme romantique et le rêve*, l'ouvrage sur le romantisme allemand et français qui a fait école, Albert Béguin éclaircit davantage la position des penseurs du dix-huitième siècle en soutenant que, pour eux, le monde extérieur constitue le monde réel dont les sens fournissent la représentation exacte. Autrement dit, ils croient à la souveraineté de l'esprit humain et à la possibilité de tout expliquer par des moyens rationnels. Il en résulte une tendance à ignorer l'activité onirique, car l'individu est en proie à l'imaginaire, à l'apparence dans le sommeil, il ne peut donc la contrôler ou en rendre compte par la raison.

Toutefois, l'intérêt scientifique engendre aussi un mouvement qui reconnaît le rêve nocturne comme objet de savoir et cherche à déchiffrer son ordre et sa logique. Il s'agit de maîtriser un phénomène qui échappe à la raison, le rationaliser, le rattacher à la connaissance méthodique, scientifique. Cet effort est motivé par la croyance que le rêve ne peut contribuer à la connaissance que s'il est maîtrisé par la raison. On verra l'influence de ce mode de pensée sur la démarche de Nerval dans *Aurélia* — ouvrage qui cherche à donner une structure à des visions hallucinatoires dites oniriques dans le but d'échapper à cet état délirant. Ainsi, même si ces visions sont considérées comme source

de connaissance et de vérité supérieures, Nerval se sent obligé de démontrer qu'il est capable de les contrôler par l'écriture. Par la suite, Proust va se désintéresser de la représentation du rêve nocturne véritable, tout en se servant de ses caractéristiques et processus pour former son récit. Breton va tâcher au contraire d'enregistrer les images du rêve « telles qu'elles sont, » car il les considère comme des expressions authentiques de l'esprit humain.

L'autre grand courant de pensée philosophique du dix-huitième siècle — celui des occultistes — va à l'encontre des penseurs qui cherchent l'essence du rêve dans l'explication médicale de sa psychologie ou physiologie. Forts des doctrines illuministes qui se fondent sur l'idée d'une inspiration intérieure directe de la divinité (ranimées au dix-huitième siècle par le Suédois Emanuel Swedenborg et les Français Martinès de Pasqually et Louis-Claude de Saint-Martin) et de traditions religieuses de différentes époques, les occultistes croient que le rêve nocturne permet à l'individu de communiquer avec l'au-delà en le mettant en contact avec les divinités et esprits à l'instar des Anciens. Cette croyance deviendra une des idées fondamentales du mouvement romantique qui valorise le rêve nocturne comme moyen de connaissance supérieur et, par conséquent, fait du rêve un objet d'étude et un thème littéraire privilégié. Ce mode de pensée contraire à la raison classique influence la philosophie de Nerval d'une manière considérable en ce sens qu'il sera indispensable pour les arguments posés dans *Aurélia* où le monde physique se lie au monde invisible par de menus rapports réciproques.

Quant à l'usage littéraire du rêve nocturne au dix-huitième siècle, il correspond souvent à un voyage imaginaire ou à un récit exotique qui cachent une fonction didactique ou satirique. De plus, le cadre onirique permet à l'auteur de désavouer la

responsabilité de son récit en raison de la similarité du rêve à la folie, ce qui le libère de l'obligation de garantir ses paroles. L'emploi du cadre onirique devient donc un moyen de dissimuler des pensées scientifiques, philosophiques ou politiques, jugées dangereuses, subversives ou osées.

La Nouvelle Héloïse de Jean-Jacques Rousseau est similaire à ses prédécesseurs classiques en ce qui concerne le concept du rêve, car le songe de Saint-Preux met en scène une communication avec le monde des morts. De même, l'acte de caractériser ce rêve comme prémonitoire renvoie à la division antique entre le rêve divin (prophétique) et le rêve humain (considéré comme faux) ; distinction qui ne disparaîtra qu'au vingtième siècle. Cependant, le rêve chez Rousseau ne fait pas que reproduire schématiquement des croyances antiques. La narration ne révèle pas une interprétation finale fixe du songe de Saint-Preux, ce qui va à l'encontre de son statut prémonitoire, révélant que le rêve symbolise une perturbation, une confusion au lieu de la transparence et communication directe que l'on attendrait normalement d'un rêve prophétique. C'est-à-dire que le rêve n'est pas une vraie prophétie, mais un instrument narratif qui produit et maintient l'atmosphère dramatique. Ainsi, le rêve nocturne chez Rousseau ne sert pas à révéler des vérités psychologiques de l'esprit humain, mais joue un rôle auxiliaire dans la narration.

Comme Rousseau, Voltaire utilise le rêve littéraire d'une façon traditionnelle, même schématique. Chez lui, le récit de rêve sert à transmettre des idées et effets : comme sa réalité est différente de celle de la vie éveillée, il est utilisé pour changer le point de vue ou pour ouvrir de nouvelles perspectives. Voltaire l'emploie également pour produire et justifier des changements mentaux ou émotionnels de ses personnages. Ses *contes* se servent donc du rêve comme élément narratif du récit, mécanisme qui change

l'atmosphère rhétorique. Il s'agit d'une technique littéraire qui transforme le rêve en un instrument narratif propre à avancer la philosophie d'accepter l'irrationalité et le désordre de l'existence. Il semblerait ainsi que, pour ces auteurs, le rêve ne soit qu'un moyen rhétorique employé pour communiquer des idées philosophiques. Il n'est pas donc question d'une nouvelle conception de la production littéraire du rêve, car son récit reste un artifice littéraire au lieu de jouer un rôle créateur et imaginatif.

Le *Rêve de D'Alembert* de Diderot semble correspondre à l'usage conventionnel du récit de rêve en ce sens qu'il offre une présentation méthodique des pensées philosophiques déguisées en rêve. Cependant, le rêve n'y apparaît pas seulement comme cadre onirique d'un traité philosophique, car Diderot s'interroge aussi sur les différences entre le rêve et la réalité objective, ce qui nécessite la définition exacte de la nature du rêve nocturne. Selon lui, le rêve et la veille sont deux états séparés, à fonctionnement différent : le rêve est soumis aux organes, la veille est dirigée par l'esprit rationnel. Bien que ce système représente le rêve nocturne comme un phénomène qui échappe au contrôle de la raison, l'acte de l'intégrer dans une discussion scientifique le fait paraître comme moyen de connaissance — une nouveauté par rapport à Rousseau et Voltaire.

Le *Rêve de D'Alembert* se réfère souvent à la folie et au délire à propos du rêve nocturne, mais le texte cherche à démontrer que même cet état apparemment privé de significations est gouverné par une sorte de méthode, ce qui le place à un niveau plus élevé que celui que les philosophes lui ont assigné. Diderot valorise le rêve, car il reconnaît que même un état qui fuit la raison peut devenir une source de connaissance. Il l'apprécie également en raison de sa capacité à libérer l'esprit et l'imagination des conventions de la logique rationnelle. En rêve, l'individu semble dépasser ses limites et

communiquer avec lui-même et l'univers. Diderot cherche à exploiter cette tendance du rêve nocturne à libérer l'âme, dans la mesure où il tâche de se débarrasser des contraintes du langage, de la censure et de la pensée scientifiques par l'usage littéraire du rêve. Le recours au rêve est alors beaucoup plus qu'un artifice rhétorique qui sert à développer des idées philosophiques : il devient un élément qui structure le dialogue et le contenu du récit. C'est une idée novatrice en ce sens qu'elle permet à la littérature d'ouvrir de nouvelles voies d'exploration grâce au rêve nocturne, objet qui a inspiré tant de confusion et de dédain aux siècles précédents. Il semblerait ainsi que, chez Diderot, le rêve dépasse sa fonction auxiliaire pour devenir un thème littéraire en lui-même sans pourtant évoquer l'univers véritable du rêve nocturne.

Même si la définition et l'opinion scientifiques du rêve nocturne ne changent que lentement au siècle des Lumières, où il est toujours traité comme une activité inférieure de l'esprit, la tendance à refuser l'oniromancie et la conception religieuse du rêve produiront des changements considérables vers la fin du siècle. Le développement le plus important est l'acte d'attribuer le rêve à l'esprit humain, ce qui lui permet de se réintégrer à la sphère humaine, rétablissant des rapports entre le rêve et la vie éveillée. C'est la première étape d'un processus qui vise la compréhension totale de l'être humain et de l'univers. Désormais, le rêve se définit comme moyen possible de connaissance, même s'il est irrationnel, ce qui fait passer au premier plan l'intuition. Les conséquences de ce changement sont profondes dans la littérature où l'on se détourne de l'usage du rêve comme instrument narratif pour le transformer en un thème littéraire. Le nouveau statut du rêve fait jaillir un nouveau rapport au langage, de nouveaux concepts et de nouvelles méthodes — points d'ouverture vers le traitement moderne du rêve littéraire.

Ce bouleversement idéologique ne tarde pas à changer la perception du rapport entre le rêve et la réalité. Le rêve — jusque-là considéré soit comme révélation divine ou message démonique, soit en opposition à la réalité, limité au registre du merveilleux, de l'irréel, de l'incompréhensible — s'enrichit de nouvelles significations. Ce changement met en lumière les caractéristiques fondamentales de l'état de rêve, ignorées jusqu'alors. Les romantiques allemands sont les premiers à élaborer cette nouvelle conception du rêve par l'introduction des représentations de rêves réels dans des textes littéraires. Le rêve y est élevé à un niveau égal ou même supérieur à celui de la veille. En fait, le romantisme se base sur le culte du rêve, qui fait surgir le renouvellement du mysticisme poétique, menant à l'occultisme de Nerval. C'est ainsi que se précise la définition du rêve à la veille du dix-neuvième siècle. La différence se manifeste surtout au niveau psychologique : tandis qu'auparavant le phénomène du rêve était attribué à des causes externes au dormeur, le dix-neuvième siècle cherchera des explications internes. Cette tendance mènera au renouvellement de la psychologie du rêve, aboutissant aux théories psychanalytiques de Sigmund Freud. Même si le rêve résiste à une explication exacte en raison de sa nature, ces nouvelles recherches développeront une hypothèse beaucoup plus précise du rêve que celle des siècles précédents, car on cherche à comprendre le rêve sur une base scientifique. Or, la psychanalyse dépouillera le rêve d'une réalité externe et mythique pour le rapprocher de la réalité quotidienne individuelle. Cette théorie suggère un rapport plus sophistiqué à la réalité de tous les jours dont le rêve n'est plus considéré comme la simple opposition. Ces nouvelles théories du rêve nocturne exerceront une influence sur d'autres domaines, littéraire comme scientifique, et joueront un rôle important dans l'œuvre de Proust et de Breton.

Pour conclure, étant donné les particularités du rêve pendant le sommeil, ce qui semble occuper le plus l'esprit humain au sujet du rêve, c'est la question de sa relation à la réalité. Pendant des siècles, avant que le rêve ne soit élevé au statut d'objet d'étude scientifique, il n'est pas considéré comme faisant partie de la réalité tangible, car on le tient pour un message envoyé au dormeur de l'extérieur, souvent trompeur, irréel, absurde, donc dangereux. Son rôle littéraire est alors limité à un usage auxiliaire, rhétorique, préparateur d'action et générateur de vraisemblance. C'est le siècle des Lumières qui pose les fondements d'une nouvelle pensée philosophique basée sur le principe qu'il est possible de connaître et de décrire tous les phénomènes de notre univers, même ceux qui semblent incompréhensibles, inexplicables, mystérieux, sans référence à la réalité concrète. Cet effort ambitieux qui vise à démystifier tous les mystères du monde fait envisager la question de la réalité du rêve d'un point de vue radicalement différent : les penseurs du dix-neuvième et vingtième siècles s'interrogent sur les différences entre le rêve et la veille principalement en fonction de la psyché humaine. L'hypothèse que la réalité quotidienne est une réalité physique, extérieure, tandis que le rêve fait partie de notre réalité psychique, intérieure, place les deux réalités au même niveau, affirmant que les deux sont de la même valeur, toutes les deux appartenant à la réalité humaine universelle. Examiné du point de vue de son fonctionnement, le rêve semble même « plus vrai, » plus authentique que la réalité, car il reflète nos sentiments et pensées d'une manière plus immédiate, plus brute que la réalité extérieure à notre propre moi, censée être filtrée à travers notre conscience. Du moins, ce sera l'un des concepts fondamentaux de l'œuvre de Nerval, de Proust et de Breton.

Deuxième chapitre

Aurélia de Gérard de Nerval :

Rêver à la recherche de la raison

> Quelque jour j'écrirai l'histoire de cette « descente aux enfers, » et vous verrez qu'elle n'a pas été entièrement dépourvue de raisonnement si elle a toujours manqué de raison.
>
> Nerval, « À Alexandre Dumas »

Un changement majeur se produit dans l'usage du rêve littéraire en France à la deuxième moitié du dix-neuvième siècle : les auteurs tendent à s'éloigner de l'emploi narratif traditionnel du rêve qui lui a assigné le rôle de conduite d'intrigue, de motif mythique ou de thème pour le rapprocher d'un nouveau principe philosophique et esthétique défiant les limites habituelles entre le rationnel et l'irrationnel. *Aurélia* de Gérard de Nerval représente un moment important de cette étape de l'évolution du rêve littéraire, particulièrement en fonction des rapports multiples qui se tissent entre le narrateur, le rêve et la réalité. Chez Nerval, il s'agit d'un usage radical du rêve qui efface les distinctions entre le rêve et la réalité objective. Ce chapitre propose de démontrer comment Nerval s'écarte de la tradition littéraire, ouvrant de nouvelles perspectives pour les auteurs à venir.

Le sujet principal d'*Aurélia* est l'exploration, par le narrateur, des rapports entre le rêve et la veille, l'imaginaire et le réel, à travers les expériences hallucinatoires du héros (son moi d'auparavant). L'objectif est d'élever le rêve au plan de la réalité, de prouver qu'il est une expérience d'ordre réel, aussi valide que la réalité physique. Par conséquent, ce chapitre vise à explorer les caractéristiques du rêve nervalien en prenant comme point de départ la description du rêve nocturne au début du texte, le rapport de ce

rêve unique à la réalité, au mythe, à la religion et à la folie, et la création d'une nouvelle croyance à partir de ce rêve. Cette étude va révéler la naissance d'une nouvelle conception du rêve et les moyens utilisés pour la faire accepter, à savoir les raisonnements contraires à la raison commune, les glissements de sens et le jeu de distance entre le narrateur et le héros par l'usage de la modalisation et des temps du passé dans les différents types de récit qui constituent le texte d'*Aurélia* : ordinaire, onirique, délirant et mythique.

Le sous-titre de l'ouvrage — *Aurélia ou le rêve et la vie* — annonce l'importance de la thématique des rapports entre le narrateur, la réalité et le rêve dans la mesure où il semble mettre en opposition le rêve et la réalité quotidienne. Leur contraste indique que le récit se construit sur les tensions entre des oppositions binaires comme la folie et la raison, l'imaginaire et le réel, l'intérieur et l'extérieur, le sentiment et la pensée, l'esprit et la matière, le visible et l'invisible. Le texte suit la démarche romantique qui cherche la conciliation de ces contraires par la découverte de correspondances et d'harmonies secrètes entre eux. L'incipit — « Le Rêve est une seconde vie. » — souligne le mouvement dialectique de l'antinomie à la synthèse : au lieu de s'opposer à la vie, le rêve finira par se présenter comme une autre forme de la vie. Ainsi se dessine le projet du récit : une tentative de représenter comme unifiée ces deux vies normalement séparées pour atteindre un équilibre naturel, capable de révéler le caractère complémentaire de ces deux univers et l'harmonie qui émerge de leurs rapports réciproques.

Cette tendance illustre un des principes de base du romantisme qui cherche à éliminer les contraintes que la pensée rationaliste a imposées sur l'esprit humain par la séparation du psychique et du physique. Comme la valorisation de la raison pousse à

l'arrière-plan mythe, poésie et religion, l'être humain se sent perdu dans un vide spirituel — perte qui touche au vif le narrateur d'*Aurélia*. Il se révolte alors, suivant le principe romantique, contre la séparation de l'individu et de l'univers en vue de la récupération des forces non conscientes de l'esprit humain. Il croit que la fusion de l'esprit et du monde est nécessaire, car la logique ne suffit pas à saisir la réalité tout entière ; elle seule ne peut donc offrir une connaissance intégrale de la réalité. La réconciliation du subjectif avec le monde objectif sera aussi une des motivations de Proust et de Breton qui pensent que l'ignorance du subjectif mutile l'être humain en le coupant des vérités essentielles.

Le rapport rêve - réalité

Comme les romantiques cherchent l'inspiration dans l'irrationnel par le renversement des valeurs du dix-huitième siècle, ils reprennent l'étude du rêve nocturne, car ils pensent que le rêve est un moyen d'expression qui révèle la réalité au-delà de la conscience. Pour eux, le rêve possède une signification, voire une faculté divinatoire et mystique, en même temps qu'il est une production intérieure de l'individu, donc d'origine endogène. Cette nouvelle perspective du subjectif et de l'objectif, établie sur l'équivalence du rêve et de la réalité, exige un changement radical des liens qui rattachent l'individu à la vie — une notion dont se réclame le programme narratif d'*Aurélia*.

L'examen du rêve nocturne entraîne celui de l'inconscient — sa théorie est, en effet, enracinée dans le romantisme. Dans *L'Âme romantique et le rêve*, Albert Béguin esquisse les plus importantes de ces théories : l'idée que le rêve et la réalité, le non conscient et le conscient, sont des expressions de l'esprit humain et se situent au même niveau ; le rôle de l'hypnotisme et des médiums dans l'exploration de l'inconscient ; l'hypothèse que rêves, poésie, hypnose, extases et folie sont liés l'un à l'autre. À part les

expériences médiumniques, tous ces thèmes se présentent dans *Aurélia* de Nerval. Pour les romantiques, échapper à la réalité par la descente dans la part non consciente de l'esprit au moyen de la poésie et du rêve est une manière de se débarrasser des impuretés déprimantes du matériel — le premier pas vers une conscience plus élevée, dans un au-delà mystique. Dans l'univers romantique, l'immersion dans le rêve entraîne des implications métaphysiques : l'évasion hors du monde matériel n'est pas seulement spirituelle, mais mystique, car le non conscient est ce qui est le plus en accord avec l'univers dont la raison menace de nous couper. L'exemple du narrateur d'*Aurélia* illustre la thématique et les risques de cette tendance romantique à s'isoler de la réalité pour favoriser le rêve.

Les romantiques associent le rêve au langage et à la poésie, car ils croient que ces procédés sont aptes à révéler des faits au-delà de la conscience et de nous mettre en communication avec nous-même et l'univers. Les romantiques allemands (Jean-Paul, Novalis, etc.) sont les premiers à formuler l'idée selon laquelle l'individu est capable de se mettre en rapport avec lui-même et le monde physique à travers le rêve, car celui-ci existe non seulement dans le sommeil, mais se rattache aussi à la vie quotidienne et à l'univers sensible. Il s'agit donc d'enlever la barrière, au moyen du rêve, entre le sommeil et la veille afin de révéler à l'individu les puissances cachées de son esprit. Ce concept va survenir et se développer dans la pensée de Nerval et plus tard chez Proust et les surréalistes, gagnant de nouvelles significations chez chaque auteur.

Quant aux notions de *réalité, rêve* et *délire*, elles tendent à s'écarter des définitions traditionnelles dans le contexte d'*Aurélia*. D'une façon générale, la *réalité objective* est considérée comme ce qui existe extérieurement et indépendamment de la

pensée humaine, et ce qui est reconnu par l'esprit comme tel. De plus, elle est une expérience commune dans la mesure où elle apparaît d'une manière similaire à la majorité des gens « normaux. » Pour le narrateur de Nerval, la réalité est au contraire ce qui existe *en esprit* : l'imaginaire possède la même matérialité que la réalité objective. Dans son ouvrage *Nerval. Une crise dans la pensée*, qui traite de la problématique de la réalité et ses diverses dialectisations chez Nerval, Pierre Campion soutient l'argument que malgré cette déviation substantielle de la norme, l'objectivité de la réalité ne change pas, « simplement elle est regardée, chez Nerval, du côté de l'esprit qui la considère » (4). On verra plus tard quels sont les procédés narratifs utilisés pour mettre en relief ce mode de pensée qui permet que ce que le lecteur perçoit comme la réalité subjective soit la représentation subjective d'une réalité personnelle objective pour le narrateur d'*Aurélia*. Cette modification dans la perception de la réalité représente un aspect important dans la thématique des rapports à trois volets entre le narrateur, le rêve et la réalité.

En ce qui concerne le *rêve*, les romantiques le comprennent en son sens le plus large, comme un état semi-conscient. Cette définition permet la coexistence de plusieurs interprétations : le rêve est à la fois phénomène nocturne, récit fantastique et descente en soi. Dans le rêve, l'esprit se trouve temporairement détaché de lui-même, délivré de la définition que la conscience éveillée lui accorde. Sous cette lumière, la conception du rêve qui se dessine dans *Aurélia* n'est pas si loin de la norme : simplement, il est employé plus vaguement, plus librement que dans la terminologie scientifique. Le rêve nervalien désigne un terme imprécis, vacillant entre rêve, rêverie, fantaisie, mythe, délire, vision et hallucination, il inclut donc d'autres faits irrationnels en plus des rationnels. Ce rapprochement entre le délire et le rêve est possible car, dans *Aurélia*, le *délire* se définit

comme un rêve passant directement dans la veille : le premier rêve nocturne du récit est suivi, pratiquement sans transition, d'un délire que le narrateur lie au rêve : « Ici a commencé pour moi ce que j'appellerai l'épanchement du songe dans la vie réelle » (*Les Filles du feu* suivi de *Aurélia* 296). Délirer veut donc dire vivre son rêve, le faire s'épancher dans la veille. Le récit de délire peut être considéré comme un rêve véritable, saisi à l'état brut, avant qu'il soit rationalisé, modifié par la conscience.

Dans la Préface aux *Filles du feu* — un recueil qui rassemble des textes de formes diverses : nouvelles, récits, légendes où Nerval a inséré des souvenirs personnels —, l'auteur qualifie ses expériences de délire de « cet état de rêverie super-naturaliste » (« À Alexandre Dumas » 38). Ce parallèle entre rêve et délire, essentiel pour la création d'*Aurélia*, est légitimé par la psychiatrie française de l'époque, surtout par les travaux des premiers aliénistes dans la première moitié du dix-neuvième siècle comme Philippe Pinel, Jean-Étienne Esquirol et Jacques Moreau de Tours.[3] L'aliéniste est un nouveau type de médecin motivé par la conviction que le traitement infligé aux malades mentaux est fondamentalement inhumain et scientifiquement erroné ; il tâche donc de réformer des asiles d'aliénés. Cette notion exerce une influence considérable non seulement sur la médecine mais aussi sur la philosophie et l'opinion générale, surtout par la découverte d'une certaine raison dans l'aliéné, ce qui va dicter le principe de son traitement. La nouvelle perspective ouverte sur la folie fait de l'aliéné un être moins « insensé » et permet une communication avec lui au moyen de ce « reste de raison. » Ces concepts résonnent chez Nerval dans les arguments qui visent à légitimer la folie de son héros.

[3] Pinel (1745-1826) est médecin et psychiatre, Esquirol (1772-1840), étudiant de Pinel, est médecin et psychiatre, Moreau de Tours (1804-1884) est philosophe et médecin.

Plus tard, la psychanalyse freudienne et le surréalisme français — entre tant d'autres mouvements — vont explorer ces chemins.

Dans son traité médical l'*Identité du rêve et de la folie*, Moreau de Tours estime qu'il est impossible de connaître la totalité de l'être humain si l'on ne le considère que dans l'état sain, la folie faisant partie de la psyché humaine. En même temps, il propose l'hypothèse selon laquelle la folie est identique au rêve, car tous les deux résultent d'une désagrégation psychique. Par conséquent, Moreau pense que le rêve permet de rendre compte de la vie psychique, y compris les maladies mentales. Suivant le même fil de pensée dans *Aurélia*, Nerval emploie le rêve comme une métaphore afin de désigner le délire non seulement pour le faire accepter comme un fait psychique normal, mais aussi parce qu'il cherche à le déchiffrer à travers le rêve. Cette idée anticipe la tentative freudienne de comprendre et de traiter des maladies mentales par voie du rêve nocturne, ainsi que les expériences des surréalistes français avec le rêve et les dérangements mentaux.

La thérapeutique principale que les aliénistes développent pour guérir certains troubles psychiques est le traitement par la parole : les aliénés sont encouragés à raconter ou à écrire leur folie. Quand le docteur Blanche demande à Nerval de mettre sur le papier ses expériences délirantes, il suit la pratique recommandée par les aliénistes. Le traitement par la parole met l'accent sur le langage, ce qui mène les recherches des aliénistes hors du domaine médical et établit des rapports entre la médecine et la littérature bien avant la psychanalyse. L'interaction entre ces deux domaines éloignés illustre l'influence grandissante que les sciences exercent sur la littérature et les arts en général à partir du dix-neuvième siècle. Comme on l'a vu, l'idée de déchiffrer le langage

du délire repose sur la notion que la parole de l'aliéné, écrite ou prononcée, possède une signification dans le monde « rationnel » et que, par conséquent, les aliénés sont capables de penser et de raisonner dans une certaine mesure. La thérapeutique du langage inspire aussi l'idée d'explorer la folie à travers des expériences analogiques comme les états psychiques altérés que produisent la fièvre, le rêve ou les drogues. Plus tard, les surréalistes français vont mener des expériences similaires en provoquant des hallucinations volontaires par la simulation du délire, la pratique de l'écriture automatique, etc.

Cependant, chercher le sens du délire à travers le rêve est une entreprise ambiguë : en un sens, sa signification est aussi insaisissable que celle du délire ; le rêve ne semble pas être réductible à l'interprétation, car sa logique résiste à l'étude. Par conséquent, le projet poétique de Nerval est paradoxal : après plusieurs séjours à l'asile d'aliénés, nécessités par de multiples incidents d'hallucinations délirantes, l'auteur cherche à renouer des liens avec la réalité objective, de dompter la folie en la racontant, de rétablir son identité au moyen de la parole. Il s'agit de traduire la folie en rêve afin de la normaliser, de vaincre le désordre de l'esprit par le langage, ce qui est censé lui permettre de transformer des visions délirantes en un voyage spirituel et de donner un sens à son histoire. La guérison repose donc sur la croyance que la saisie du rêve (du délire) à travers le langage va mener à sa compréhension, qu'il est possible de relier le rêve (le délire) à la réalité par la parole — notion qui constituera également un des principes essentiels de la théorie freudienne du rêve nocturne. Nerval étudie donc le rêve avec les moyens de la connaissance objective afin de l'élever au niveau de la réalité. Selon cette logique, le saisissement du rêve à travers les outils langagiers de la réalité

objective le rendrait capable de placer le rêve dans le registre du réel. On verra plus tard que Proust, contrairement à Nerval, décrira la réalité par l'usage du langage du récit de rêve, et que Breton inventera un nouveau langage pour représenter à la fois le rêve et la réalité.

Ainsi, le narrateur d'*Aurélia* vise à explorer les rapports entre le rêve, le délire et la réalité en racontant ses expériences hallucinatoires à travers la transcription et l'interprétation de ses rêves. Il tente d'éliminer l'isolation des aliénés par l'écriture, d'adhérer aux normes de la réalité extérieure sans abandonner une partie de lui-même, ce qui semble être une tentative contradictoire. L'objectif est de mettre en évidence la logique de cet état apparemment privé de raison pour faire ressortir les liens entre l'univers externe et interne, le rêve et la réalité. Toutefois, *Aurélia* ne se conforme pas aux règles narratives traditionnelles : le récit présente les événements suivant une autre logique et un autre temps que ceux de la veille, sur un autre plan de réalité. Ces procédés servent à démontrer qu'il est possible de fixer les hallucinations du héros en les transformant en rêves. Une des fonctions du rêve dans *Aurélia* est donc de maîtriser la folie, d'éviter la perdition de soi — un effort traduit par l'expression du narrateur : « fixer le rêve et en connaître le secret » (353). Mais comment fixer quelque chose d'aussi insaisissable que le rêve ? Est-il possible de l'immobiliser, de lui donner un sens sans le détruire ? Le rapport du rêve à la réalité est donc problématique dans *Aurélia* où le narrateur cherche à prouver que les visions qui ont envahi son esprit pendant une période de crises mentales ne sont pas d'ordre imaginaire. Comme il s'agit de faire accepter ses visions comme des rêves, donc des phénomènes normaux, et de persuader le lecteur que ce qui suit appartient à la réalité, le narrateur cherche à établir la légitimité du rêve dans

la réalité des gens « normaux » et à authentifier les expériences du héros par rapport à la réalité quotidienne en cherchant des rapports entre elles.

D'une façon générale, le rêve et la veille sont deux registres séparés entre lesquels l'être humain oscille toute sa vie. Dans *Aurélia*, le problème posé par le lien entre la vision onirique et la réalité vécue commence au moment où celles-ci se mélangent, car le héros n'est pas capable de vivre simultanément dans ces deux registres sans se perdre (on verra dans le chapitre suivant que le héros de Proust sait au contraire se balancer entre ces deux réalités, ce qui va lui permettre de saisir par la conscience des essences découvertes au-delà du rationnel). Par conséquent, une fois que le rêve envahit la veille, la distinction entre eux disparaît, les notions mêmes de rêve et de veille perdent leur pertinence à mesure que la distance supposée entre le narrateur et le héros s'efface : « Cette vision céleste, 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. Couché sur un lit de camp, j'entendais que les soldats s'entretenaient d'un inconnu arrêté comme moi et dont la voix avait retenti dans la même salle » (297). Il est vrai que le narrateur raconte les expériences du héros au passé, mais l'absence de la modalisation dans son discours signale qu'il ne met pas en doute la vérité des événements. Étant donné que l'entremêlement du rêve et de la veille fait disparaître les éléments du réel au profit de l'imaginaire, *Aurélia* ne semble pas résoudre le problème de leur fusion d'une manière satisfaisante, comme le fera plus tard Proust, dont le narrateur est capable de créer une synthèse entre le réel et l'imaginaire par l'intermédiaire du rêve et de la mémoire involontaire ; ou Breton, chez qui ces deux instances antithétiques entrent en synthèse sans perdre leurs caractéristiques originelles. La maîtrise des deux réalités chez Proust et

Breton permet à leurs narrateurs de garder la volonté consciente face au héros d'*Aurélia* qui est soumis à des expériences délirantes sans pouvoir les contrôler.

Pour vaincre le désordre d'esprit qui résulte de l'imposition despotique des images délirantes, le narrateur de Nerval cherche à distinguer la réalité quotidienne des visions du héros, car leur séparation est censée être un moyen de maîtriser le délire. Sa volonté de dissocier les hallucinations de toutes ses autres expériences est mise en valeur par le refrain : « Cette nuit-là, je fis un rêve. » Toutefois, l'effort de séparer les deux registres ne veut pas dire que le rêve — cette *seconde vie* — ne soit pas valable, car le narrateur est certain que le monde du rêve est tout aussi réel que celui de la veille : « 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 » (316). Cette notion souligne l'ambiguïté de son entreprise : si son but déclaré est de maîtriser le délire (le rêve) en l'isolant des expériences dites normales, certaines de ses remarques suggèrent qu'au lieu de les séparer nettement en deux registres, le narrateur vise à réconcilier la dualité positiviste du rêve et de la veille en vue de fusionner l'imaginaire et le réel. Par conséquent, la tentative de dissocier rêve et réalité afin de contrôler le délire semble être un effort factice, le narrateur étant convaincu que la fusion du réel et de l'imaginaire permet d'accéder à des connaissances supérieures secrètes à travers la création des correspondances entre des notions apparemment opposées. Une solution est donc proposée au problème de la séparation de l'esprit et du monde par « l'épanchement du songe dans la vie réelle. » Cette démarche reste toutefois problématique pour le lecteur, car le délire finit par effacer la réalité extérieure en envahissant toute la vie.

La redéfinition du rêve et de ses limites

Aurélia commence à la manière d'un traité sur le rêve en ce sens qu'il lie l'activité onirique à ce que le docteur Alfred Maury appellera plus tard des « hallucinations hypnagogiques » dans son ouvrage classique *Le sommeil et les rêves* :

> 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. Les premiers instants du sommeil sont l'image de la mort ; un engourdissement nébuleux saisit notre pensée, et nous ne pouvons déterminer l'instant précis où le moi, sous une autre forme, continue l'œuvre de l'existence. C'est un souterrain vague qui s'éclaire peu à peu, et où se dégagent de l'ombre et de la nuit les pâles figures gravement immobiles qui habitent le séjour des limbes. Puis le tableau se forme, une clarté nouvelle illumine et fait jouer ces apparitions bizarres ; le monde des Esprits s'ouvre pour nous. (291)

Dès la première page d'*Aurélia*, la description du rêve nocturne reflète l'intention du narrateur de redéfinir le rêve et ses limites par rapport à la définition courante à l'époque. Ce projet de redéfinition va revêtir une importance particulière dans le récit, car la réalité et ses rapports au rêve vont être modifiés suivant le même modèle. La description unit plusieurs éléments des théories anciennes et modernes du rêve. Les Grecs anciens étaient les premiers à associer le sommeil à la mort, et à attribuer au rêve le pouvoir de permettre l'accès au monde des « Esprits. » Homère est le premier à faire la différence, dans l'*Odyssée* (XIX 562-567), entre les rêves véridiques, d'origine divine, censés passer par la porte de corne et les rêves faux, d'origine incertaine et douteuse, passant par la porte d'ivoire. Ces éléments se retrouvent chez Virgile : dans le livre VI de l'*Énéide*, qui raconte la descente d'Énée aux enfers, la mort est représentée comme une sorte de sommeil — « frère du Trépas » [4] —, permettant souvent un contact avec l'au-delà (278).

Si l'existence d'un monde d'où nous parviennent des messagers ou des messages est concevable, il n'est pas impossible que les vivants puissent y avoir accès, parfois par l'intermédiaire du sommeil. Cette ouverture au monde illimité aux vivants n'est pas un

[4] Certains critiques interprètent la descente d'Énée aux enfers comme un rêve.

rêve vu en sommeil, mais un transport du rêveur lui-même : restant dans son corps, il reçoit de vraies visions d'un au-delà distant, où l'on est transporté comme physiquement. Un lieu où il est possible de recevoir des visions et d'être déplacé physiquement en rêve, c'est l'univers mythique d'*Aurélia* : « Un soir, je crus avec certitude être transporté sur les bords du Rhin » (299) — un monde de possibilités infinies pour le narrateur, proche des moments bienheureux de *La Recherche*. Cependant, si Nerval fait rappeler cette distinction arbitraire entre rêves véridiques et faux, ce n'est pas pour la prendre dans un sens littéral, car la question de la vérité du rêve ne se pose plus de la même manière au dix-neuvième siècle que pour les Anciens : tous les rêves appartenant désormais à la psyché du rêveur, c'est la réalité du rêve qui intéresse l'auteur d'*Aurélia*. Le concept ancien du rêve, qui permet d'accéder au monde des Esprits dans un sens quasi-matériel (par les portes d'ivoire ou de corne), vient étayer l'argument nervalien en faveur du caractère tangible du rêve, ce qui l'inspire à y descendre pour révéler ses secrets. Ainsi, la volonté de faire reconnaître une « réalité » au rêve est présente dès la première page d'*Aurélia*, bien qu'il s'agisse d'une réalité à part, différente de celle que le lecteur connaît. Toutefois, l'intention du narrateur n'est pas de dissoudre la réalité des autres pour la substituer à la sienne. Les mouvements du texte indiquent un désir de changer le caractère de la réalité du lecteur : se remettant sur les traces d'Homère et de Virgile, Nerval écrit son récit sur leurs textes pour démontrer qu'il n'est pas impossible de donner au rêve une autre réalité que celle de son époque. Cet effort anticipe la notion de la « réalité psychique » dans la théorie freudienne.

L'idée de la descente aux enfers, que Nerval reprend dans le poème « El Desdichado, »[5] fait rappeler la dernière phrase d'*Aurélia* : « Toutefois, je me sens heureux des convictions que j'ai acquises, et je compare cette série d'épreuves que j'ai traversées à ce qui, pour les Anciens, représentait l'idée d'une descente aux enfers » (354). Cela montre non seulement que le narrateur se rapporte au mythe pour trouver un statut à ses rêves et visions, mais aussi qu'il fabrique son propre mythe : il compare ses expériences à ce que les Anciens ont décrit comme une descente aux enfers au sens de consulter les esprits des aïeux afin de recevoir des conseils, des révélations même, pour la vie éveillée. C'est-à-dire que le narrateur revient du monde des Esprits enrichi d'expériences inconcevables dans le monde objectif et qui opèrent des changements significatifs dans sa personne. À ses yeux, le délire qui l'a troublé a donc une réalité tangible, partageable dans la réalité quotidienne, sinon selon la logique de son temps, mais selon celle d'une époque passée, plus compatissante face aux phénomènes que l'esprit conscient n'est pas capable de saisir. Nerval reprend ces éléments des théories antiques du rêve parce qu'il cherche à se remettre en contact avec la mythologie, à accéder aux grands mythes traditionnels — interdits par la modernité — pour retrouver la situation où les rêves relient les vivants au monde des morts. Le risque qu'il court « en recouvrant ce que les hommes appellent la raison » (292) est la perte des connaissances acquises dans le monde des Esprits, un paradis pour lui. Les délires appartenant aux mythes anciens, vivre dans le délire, c'est comme vivre dans l'Antiquité. Le délire est censé donner accès à une croyance d'autrefois, la réalité qu'il décrit est donc analogue à celle que percevaient les Anciens.

[5] « Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron. » Cette notion est un précurseur à l'idée surréaliste de passer *à volonté* entre le rêve et la veille au moyen de l'écriture automatique, de l'hypnose, etc.

Ainsi, les allusions aux textes anciens donnent une sorte de réalité au rêve, mais, face à la tradition épique, c'est une réalité mythologique qui fait penser à la tradition ancienne de l'oracle — une sorte de « délire » divin. À l'époque de Nerval, les théories courantes du rêve n'accordent pas une légitimité au rêve dans la réalité quotidienne. Même Sigmund Freud, un demi-siècle plus tard, choisit en devise pour *L'Interprétation des rêves*, son œuvre principale sur le rêve nocturne, un vers de l'*Énéide* : « Flectere si nequeo Superos, Acheronta movebo » (VII 312).[6] En associant le monde des rêves à l'enfer, Freud lui aussi rétablit la réalité du rêve à la manière des mythes anciens. Pour Nerval, le recours aux mythes antiques a une signification de plus : les mythes désignent une croyance partagée, face au délire qui peut se définir comme un mythe individuel, donc non partagé. Par conséquent, Nerval cherche à créer une espèce de délire qui serait partageable au moyen de la formation de sa propre définition du rêve (du délire), amalgame de l'ancien et du moderne. Le chapitre suivant va révéler que Proust se sert souvent de références antiques pour décrire les caractéristiques du rêve nocturne dans *La Recherche*, mais que ces descriptions ne communiquent pas le même sentiment d'importance que celles de Nerval, car Proust n'a pas besoin de prouver la réalité de ses rêves d'une manière aussi rigoureuse que l'auteur d'*Aurélia*.

Par opposition à l'extériorité du rêve ancien, son côté moderne accorde une individualité, une intériorité au rêve (son origine endogène), et l'affirmation que le moi continue à exister dans le rêve. En disant que le rêve est un autre mode d'existence du moi — une *seconde vie* —, le narrateur d'*Aurélia* introduit une nouvelle conception du rêve qui vise à l'élever au niveau de la réalité, à le placer dans le registre du réel en démontrant que le rêve ne s'oppose pas à la réalité, mais en fait partie. On va voir dans

[6] « Si je ne peux fléchir les dieux d'en haut, je saurai mouvoir l'Achéron. »

les chapitres suivants que la quête d'établir le sens et la légitimité du rêve dans le monde rationnel va continuer à être un objet d'étude au vingtième siècle aussi : les chercheurs modernes du rêve vont développer des théories, justifiant quelques-unes des idées de Nerval dans *Aurélia*, dont l'influence va laisser des traces considérables, entre tant d'autres, dans la pensée de Proust et de Breton qui reprennent et développent plusieurs de ses idées essentielles.

Le problème de la religion

L'envie de croire comme les Anciens et la nostalgie d'une époque où l'on croyait encore lient le projet d'*Aurélia* à la religion. Le problème initial est que, détruit par le rationalisme et la Révolution, le mythe chrétien n'est plus valable pour la génération de Nerval. Ainsi, le narrateur cherche à rétablir l'harmonie perdue du monde à travers le rêve pour combattre le scepticisme de son époque. Il s'agit de trouver des preuves de l'existence de Dieu et d'établir sa propre croyance, car il croit que si Dieu est mort, son projet est voué à l'échec, ce qui le forcerait à admettre que ses expériences sont de l'ordre de la folie. Plusieurs événements survenant dans les visions servent donc à démontrer que Dieu existe. Ces preuves sont difficiles à accepter, car elles se basent sur une logique qui n'est pas celle du lecteur :

> J'aimais davantage ceux de mes amis qui, par une patiente complaisance ou par suite d'idées analogues aux miennes, me faisaient faire de longs récits des choses que j'avais vues en esprit. L'un d'eux me dit en pleurant : « N'est-ce pas que c'est vrai qu'il y a un Dieu ? — Oui ! » lui dis-je avec enthousiasme. Et nous nous embrassâmes comme deux frères de cette patrie mystique que j'avais entrevue. (306)

Ainsi, les expériences éprouvées *en esprit* servent à justifier l'existence d'*un* Dieu. L'usage de l'article indéfini *un* est important dans ce passage, car le Dieu que Nerval

cherche à faire revivre n'est pas le Dieu chrétien avec qui il a un rapport ambivalent, mais un Dieu mal défini, plus favorable, qui puisse dissiper ses incertitudes.[7]

Au-delà des questions théologiques, la quête de Dieu est motivée par l'effort de justification des visions du héros par le narrateur, car trouver une religion lui assurerait de trouver une collectivité, tandis que rester dans le délire le maintient séparé, isolé du collectif. Le désir de s'ancrer religieusement entraîne la tentative de créer une nouvelle croyance, en mélangeant des mythes anciens et des religions différentes, afin de l'appliquer à la réalité de la veille. Pour mener à bien cette tâche, le narrateur a besoin de faire accepter ce mélange personnel par le lecteur. S'il réussit à le persuader de la plausibilité de son mythe, délirant en tant qu'individuel, il pourra le transformer en un mythe collectif, et donc le placer en dehors du délire. Le projet du narrateur est pourtant paradoxal : plus il prend le collectif en réunissant des éléments de mythes et de religions, plus il renforce le côté mythique individuel, plus ce mélange devient personnel et, par conséquent, délirant. Tout au plus, ce nouveau mythe est un mélange de morceaux morts, incapables de remplir le vide laissé par la perte de prestige du christianisme. C'est-à-dire que l'effort de convertir le personnel en collectif semble être sans résultat, car le matériel imaginaire, composé des images disparates de visions oniriques, délirantes, légendaires et mythiques, résiste au transfert dans un mythe collectif universel. Il semblerait ainsi que l'on ne soit pas capable de lier le rêve à la réalité objective par voie des religions.

L'enjeu d'*Aurélia* est alors de « séduire » le lecteur, de le persuader que le récit du narrateur puisse être plausible dans son univers. La littérature a la tâche de résoudre un problème similaire, car elle aussi cherche à convaincre par une puissance d'attraction : le

[7] Malgré le retour à la « pensée religieuse » (chrétienne) dans la deuxième partie d'*Aurélia*, Nerval met en cause le christianisme auquel il reproche d'avoir aboli les religions et mythes de l'Antiquité, si importants pour sa pensée.

lecteur est censé croire à ce que le narrateur raconte pour donner une « réalité » à la fiction littéraire. L'illusion est maintenue par un « pacte » entre lecteur et narrateur, ce qui permet la suspension du sens commun. Suivant le même fil de pensée, *Aurélia* suggère que toute lecture est une sorte de délire construit sur une illusion qui présente des personnages et événements imaginaires. Toutefois, la question se pose de savoir s'il est suffisant de séduire le lecteur, s'il est même possible d'arriver à la croyance par la séduction textuelle, ce qui illustre la difficulté de rattacher le rêve à la réalité par ce moyen. Pourtant, c'est une question de vie ou de mort pour le narrateur d'*Aurélia*, car il risque une solitude totale dans l'obscurité de la folie, écarté de la réalité quotidienne s'il ne réussit pas à convaincre le lecteur de la réalité de son univers.

La description du rêve au début du récit illustre le fonctionnement des glissements de sens, cherchant à séduire par des raisonnements dont la logique n'est pas toujours évidente au lecteur, pour gagner son approbation au programme narratif. Le narrateur compare son récit à des œuvres classiques, selon lui similaires, pour montrer que son texte n'a rien d'anormal, qu'il devrait être accepté comme d'autres récits littéraires :

> Swedenborg appelait ces visions *Memorabilia* ; il les devait à la rêverie plus souvent qu'au sommeil ; l'*Âne d'or* d'Apulée, la *Divine Comédie* du Dante, sont les modèles poétiques de ces études de l'âme humaine. Je vais essayer, à leur exemple, de transcrire les impressions d'une longue maladie qui s'est passée tout entière dans les mystères de mon esprit ; et je ne sais pourquoi je me sers de ce terme maladie, car jamais, quant à ce qui est de moi-même, je ne me suis senti mieux portant. (291)

La logique de ce paragraphe est problématique : s'il est vrai que ces œuvres, comme *Aurélia*, sont des « études de l'âme humaine, » l'invocation de ces exemples pour soutenir le projet narratif n'est pas légitime, car ces textes ne décrivent pas des impressions d'un égarement d'esprit, du moins dans le sens médical. Comme ces écrivains ne traitent pas de rêves attribués à des troubles mentaux, le narrateur place, au

moyen d'un glissement de sens, les visions du héros dans le registre du « normal » en les citant. Par la mise en question de l'usage du mot *maladie* dans la phrase suivante, il rapproche davantage ses visions de celles des autres, ce qui maintient l'ambiguïté de son intention, tout en minant son but déclaré de séparer le rêve (le délire) de la vie éveillée.

Ainsi, le texte d'*Aurélia* exige une acceptation encore plus grande de la part du lecteur : pour donner du crédit à la réalité présentée par le narrateur, la suspension du sens commun n'étant plus suffisante, le lecteur doit y adhérer comme à une religion. À plusieurs reprises dans le texte, le narrateur déclare qu'il ne sait pas rendre compte de l'événement décrit ni prouver sa réalité — le lecteur est donc censé y croire sans preuves tangibles : « Je ne sais comment expliquer que, dans mes idées, les événements terrestres pouvaient coïncider avec ceux du monde surnaturel, cela est plus facile à sentir qu'à énoncer clairement » (316). Si le narrateur se distancie du héros quand il note que ces coïncidences se sont produites « dans [s]es idées, » cette distance s'efface dans la deuxième partie de la phrase où l'usage du présent indique une généralisation de la part du narrateur, signalant son approbation de l'explication des événements : « cela est plus facile à sentir qu'à énoncer clairement. » Par l'emploi du verbe de perception *sentir*, le narrateur fait appel aux sens au lieu de l'esprit, il crée une nouvelle démarche dans le rêve selon une formule qui valorise la compréhension immédiate aux dépens de la raison analytique. Le lecteur est donc censé adhérer au raisonnement du narrateur à un niveau instinctif, subjectif (niveau rêve), laissant à part la logique quotidienne (niveau réalité). Cette adhésion est problématique pour le lecteur qui ne croit plus de la même manière que ses prédécesseurs. Le narrateur lui-même regrette de ne plus pouvoir croire comme il le voudrait :

> Mais pour nous, nés dans des jours de révolutions et d'orages, où toutes les croyances ont été brisées, […] il est bien difficile, dès que nous en sentons le besoin, de reconstruire l'édifice mystique dont les innocents et les simples admettent dans leurs cœurs la figure toute tracée. « L'arbre de science n'est pas l'arbre de vie ! » Cependant, pouvons-nous rejeter de notre esprit ce que tant de générations intelligentes y ont versé de bon ou de funeste ? L'ignorance ne s'apprend pas. (324)

Ainsi, à la crise *dans* la pensée que le héros subit s'ajoute la crise *de* la pensée, résultat de la crise de conscience européenne au dix-huitième siècle. Cependant, malgré tout scepticisme et toute irrésolution, le besoin et l'espoir d'accéder à une sorte de croyance sont maintenus dans la plus grande part du récit. Cet état, que le narrateur appelle « un esprit religieux » (332), est le produit d'une volonté de croire, un état d'esprit qui n'est pas reçu mais appris, une croyance consciemment construite basée sur la nécessité de créer un système qui puisse récupérer un monde idéal, depuis longtemps perdu : « Mon rôle me semblait être de rétablir l'harmonie universelle par l'art cabalistique et de chercher une solution en évoquant les forces occultes de diverses religions » (341). Plus tard, un objectif similaire va motiver Proust et les surréalistes français dans la mesure où ils visent à recouvrer les pouvoirs perdus de l'esprit afin de réintégrer l'individu à l'univers, sans recourir pourtant à la religion ou à la transcendance. Dans le cas d'*Aurélia*, l'effort de s'emparer d'une croyance en mélangeant plusieurs religions se rattache aux mouvements du dix-neuvième siècle, une époque où l'on se met à la recherche de toutes les religions, un temps de réflexion sur leur passé religieux chez les Européens, persuadés de pouvoir créer une science de la religion, une religion de la science par la connaissance.

La thématique du dédoublement et de la distance entre le narrateur et le héros

La notion de la distance, censée être maintenue entre le narrateur et le héros d'*Aurélia*, révèle des aspects importants des rapports qui les relient à la réalité. Le

rapprochement du narrateur du héros, qui entraîne l'effacement graduel de la frontière entre le rêve et la veille, affaiblit la logique du raisonnement du narrateur, présumé conserver la séparation entre les deux états. Cela renvoie à la notion que la réalité elle-même est problématique dans *Aurélia* ; franchir la dualité rêve-fiction devient donc une question de vie et de mort : « je sentis amèrement que j'étais un passant dans ce monde à la fois étranger et chéri, et je frémis à la pensée que je devais retourner dans la vie » (305). On a vu que, d'une façon générale, la réalité est ce qui apparaît à la majorité des gens, une expérience commune, tandis que la folie et le rêve se définissent comme l'incapacité à reconnaître l'existence de la réalité extérieure, menant à l'isolement et à l'inaction. La raison est aussi une expérience commune, un phénomène que plusieurs observent, qui objective, qui permet donc d'établir un rapport avec la réalité. Autrement dit, une expérience devient commune par le fait que plusieurs personnes l'éprouvent. D'où l'idée nervalienne de tenter de décrire sa réalité individuelle afin de permettre à d'autres de la connaître. De cette manière, elle peut devenir une partie de la réalité commune. C'est une tactique ingénieuse basée sur l'usage du langage comme moyen commun à travers lequel plusieurs peuvent s'informer de la réalité personnelle d'un individu, de sorte qu'elle devienne une réalité partagée. La réalité individuelle est alors acceptée comme objective parce qu'elle est présentée comme telle — une notion qui se base sur l'hypothèse que si un fait peut être exprimé par le langage du monde objectif, il peut lui-même devenir objectif, même si, au départ, il ne fait pas partie des faits objectifs. Plus tard, Breton va légitimer cette hypothèse en affirmant que tout ce que l'imagination humaine invente existe, qu'il est donc « vrai. »

Par ailleurs, le narrateur de Nerval aperçoit la réalité commune objective, mais il y résiste, il en fait une critique. Il fait semblant de ne pas comprendre pourquoi sa réalité à lui, une réalité individuelle, ne peut être aussi tangible que la réalité commune, car il cherche à éviter la réalité des autres qu'il voit comme une source de médiocrité et de limites. Par conséquent, il veut convaincre le lecteur de la légitimité de sa réalité à lui. En résistant à entrer dans le monde des autres, le narrateur se place dans la position du raisonneur par rapport aux raisonnables. En raisonnant selon sa logique, il cherche à obtenir un accord sur quelque chose de subjectif dans le but d'établir une communauté avec les lecteurs — une adhésion par la séduction, non pas par la raison. Plus tard, Proust et les surréalistes vont justifier cet effort nervalien en proclamant que la réalité individuelle, même si elle est éprouvée dans un état de conscience diminuée comme le rêve ou le délire, est tout aussi authentique et valable que la réalité commune. Néanmoins, Nerval ne cherche pas à transformer la réalité extérieure, comme le feront plus tard les surréalistes pour la faire répondre aux exigences de leur époque. D'après son article publié dans l'*Artiste* en 1844, il n'aspire qu'à modifier son interprétation sans changer ses caractéristiques essentielles : « Je ne demande pas à Dieu de rien changer aux événements, mais de me changer relativement aux choses ; de me laisser le pouvoir de créer autour de moi un univers qui m'appartienne, de diriger mon rêve éternel au lieu de le subir. Alors, il est vrai, je serais Dieu » (*ŒC* I 809). En changeant l'interprétation de la réalité extérieure, il créerait une nouvelle réalité intérieure, ce qui le rendrait créateur au lieu de créature, forgeron actif de son sort au lieu de sujet impuissant. Il crée alors son propre univers, mais qui n'existe qu'à l'intérieur de son esprit, face à Dieu dont le

royaume est censé englober la totalité de l'univers. Nerval ne serait donc tout-puissant que dans son univers à lui — une limitation qu'il impose à lui-même.

Pour soutenir davantage la véracité du texte, *Aurélia* est présenté comme un compte rendu authentique des expériences du héros — une sorte d'autobiographie. D'une façon générale, le récit autobiographique se structure sur l'acte de partager des faits d'une réalité individuelle avec le lecteur, il diffère donc de la fiction littéraire. La présentation de ce texte comme autobiographique pose donc des problèmes, car si le texte d'*Aurélia* est ancré dans la réalité biographique, il évoque le monde des contemporains de Nerval, ce qui pourrait provoquer la résistance du lecteur contemporain — et même celui d'aujourd'hui — au programme narratif du récit. Le texte remet en cause la réalité du monde en tant que partageable et cela trouble le lecteur, car s'il accepte que la réalité décrite par le narrateur est semblable à sa réalité, il remet en question sa propre raison, son propre monde. Toutefois, le paradoxe du texte de Nerval est qu'il est séduisant : d'autre récits de délire sont difficiles à lire, car ce sont souvent des textes hermétiques, décousus — de vraies écritures de fou —, qui repoussent le lecteur, contrairement au texte d'*Aurélia* qui l'attire. Le point commun entre lecteur et narrateur se construit sur le fait que le narrateur présente ses hallucinations en tant que rêves au début du récit : comme tout le monde fait des rêves, le lecteur est capable de s'identifier à la situation proposée. Plus tard, le narrateur rattache son rêve au délire par l'usage d'un langage similaire à celui du rêve, ce qui permet au lecteur de se relier au délire du narrateur à travers le rêve comme expérience commune. Une des tactiques discursives est alors de baser la description sur un phénomène commun, partagé avec le lecteur.

Étant donné que le narrateur présente le texte comme le compte rendu authentique des expériences vécues du héros, il fait l'effort de fournir une documentation détaillée des événements d'un point de vue détaché de celui du héros de son récit. Ce travail exige de la lucidité et de l'objectivité de sa part — une façon d'établir sa crédibilité aux yeux du lecteur. C'est ainsi que, dans ce récit, il existe au moins deux voix narratives dès le début, ce qui illustre la dualité de la psyché humaine : celle du narrateur représente la conscience, celle du héros l'inconscient. Le narrateur raconte, au passé, les expériences du héros et fournit des commentaires au présent et au passé, ce qui crée un double point de vue sur les thèmes principaux de folie et de raison, de rêve (délire) et de réalité. *Aurélia* se structure donc sur la tension entre ces deux orientations contradictoires. Le narrateur représente la voix de la raison commune, il a donc besoin de se montrer détaché des expériences du héros, considérées, aux yeux des autres, comme étant issues de la folie. Par conséquent, il se présente comme « guéri, » lié à la réalité extérieure, celui qui raconte et critique la folie au lieu de la subir. Le héros, au contraire, semble exister sans rapport à la réalité, livré aux visions oniriques délirantes, celui qui vit la folie au présent. Autrement dit, il est privé de la capacité à l'envisager d'une distance objective par opposition au narrateur qui est apte à former une opinion objective sur les expériences du héros.

Cependant, l'attitude du narrateur envers son but déclaré est ambiguë dès le début, car il cherche à prouver à la fois qu'il a regagné la raison en s'écartant du héros et qu'il ne s'agit pas des élucubrations d'un esprit dérangé, que les expériences du héros étaient de l'ordre de la réalité. Étant donné que la folie du héros est définie comme le manque de différentiation entre le rêve et la veille, le devoir du narrateur serait d'établir et de

maintenir une distinction entre ces deux états. Son hésitation révèle que son détachement n'est qu'apparent :

> 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 ?… (291-292)

Même s'il présente une discussion de la distinction, en réalité, il oscille entre les deux points de vue tout au long du texte, à l'exception des « Mémorables » où leur séparation disparaît complètement. Le narrateur devrait donc se distancier du héros pour pouvoir maintenir sa crédibilité envers le lecteur, mais, dès le début, il affaiblit son statut objectif en défendant les visions du héros : « je ne sais pourquoi je me sers de ce terme maladie. » Cette formule présente une supposition — l'état d'esprit du héros n'était pas nécessairement de l'ordre de la folie —, sans en fournir des preuves au lecteur. Par contre, la phrase suivante met en doute l'attachement du héros au réel par l'emploi des verbes modalisateurs *croire* et *sembler* à l'imparfait : « je croyais ma force et mon activité doublées, » « il me semblait tout savoir, tout comprendre. » La phrase finale du paragraphe, encore une fois, range le narrateur du côté du héros parce qu'il questionne la validité de la définition généralement acceptée de la raison et qu'il semble regretter la perte de ses visions. Le narrateur prend ses distances par rapport aux autres gens et à l'emploi courant de certains mots et se rapproche du héros, de manière à inspirer un doute au lecteur à propos de la folie du héros. Ainsi, dans le même paragraphe, le narrateur maintient, puis efface la distance entre le subjectif et l'objectif de sorte que cette oscillation met en doute la crédibilité de son intention de poursuivre son but déclaré, indiquant son refus de se résigner à la dualité du rêve et de la veille. On verra plus tard que les surréalistes seront également préoccupés par le problème de cette perte, mais

qu'ils réussiront au contraire à développer des méthodes pour fusionner ces deux états sans se perdre.

Les indices grammaticaux de doute et de distance

On a vu que, au début d'*Aurélia*, le héros du récit est identifié comme étant ancré dans des visions délirantes associées au rêve — une réalité personnelle — tandis que le narrateur a besoin de maintenir un rapport concret avec la réalité objective pour établir sa crédibilité aux yeux du lecteur. Ce dédoublement initial entre le moi d'auparavant et le moi actuel est soutenu au niveau du langage par des signes grammaticaux qui imposent une distance entre le narrateur et le héros. Toutefois, à mesure que le récit progresse, la distance entre eux diminue peu à peu et, vers la fin d'*Aurélia,* ces deux voix narratives se rejoignent en une seule qui réunit les deux réalités opposées. Il s'agit donc de placer la réalité onirique (délirante) sur le plan de la réalité objective pour fusionner les deux sans les détruire. En même temps, dans *Aurélia*, la réalité objective est garantie par la personne du narrateur qui s'établit au début du récit comme le représentant de la réalité extérieure, commune. Comme le lecteur a accepté son autorité, le narrateur est capable de maintenir son rapport à la réalité objective tout au long du récit, même s'il s'en éloigne plus tard pour se rapprocher du héros.

Or, les deux procédés d'écriture principaux utilisés dans *Aurélia* pour maintenir une distance entre le narrateur et le héros, modifiant la relation entre l'énoncé et le sujet de l'énonciation, sont la modalisation et l'usage de certains temps du passé. La modalisation est un processus sémantique qui rend incertaine la réalité des phénomènes exprimés en mettant en doute la validité, l'authenticité ou la possibilité des expériences éprouvées par le héros au moyen des tournures de modalité comme « il paraît que c'était

une illusion de ma vue, » « il semblait que toute une race fatale se fût déchaînée au milieu du monde idéal, » etc. (305, 315). Les verbes modalisateurs *sembler* et *paraître* servent à introduire l'incertitude dans le texte : comme la réalité objective est remplacée par l'interprétation du héros, le lecteur n'a pas le moyen de savoir si les événements racontés sont vraiment réels. Il s'ensuit que la modalisation n'apparaît que dans les passages qui traitent du passé. D'une façon générale, les verbes *sembler* et *paraître* servent à établir une distance entre le héros et le narrateur, mais, dans *Aurélia*, ils expriment également l'ambiguïté de l'attitude du narrateur envers les expériences du héros, laissant le lecteur former son opinion sans indications venant du narrateur. Lui, qui devrait distinguer l'objectif du subjectif, hésite trop entre le monde du héros et celui des gens « normaux » pour pouvoir préciser la différence entre le rêve (délire) et la veille.

L'usage du passé est aussi censé écarter le narrateur du héros en les plaçant sur des plans temporels différents, offrant une perspective au narrateur pour évaluer les expériences subies par le héros. Il en résulte qu'il existe deux discours parallèles mais opposés jusqu'aux « Mémorables » où les deux voix narratives se rejoignent. Comme ces voix appartiennent à la même personne, leur opposition fait penser à la dynamique de l'inconscient et de la conscience au sens freudien, dans la mesure où l'inconscient (le héros) cherche à échapper aux limites imposées par la conscience et la réalité extérieure (le narrateur). Ce lien modifie son rapport à la réalité extérieure, car l'acte d'élever le rêve (l'inconscient) au niveau de la réalité objective (la conscience) permet de les concilier sans annuler l'un ou l'autre. Cela suggère que si les deux ne sont pas séparés mais communiquent entre eux, ils deviennent capables de révéler des connaissances inouïes, de représenter la « vérité » à un niveau supérieur. Suivant la même analogie, le

récit de rêve est un dialogue entre l'inconscient, qui fournit la matière du rêve, et la conscience, qui (dé)forme le rêve en le transférant au langage. Les deux plans communiquent alors entre eux dans le sommeil. En même temps, l'usage du passé rapproche les visions du récit de rêve (donc de la réalité, même si intérieure) en ce sens que le rêve est toujours conté au passé, car c'est une expérience terminée au moment où l'on en parle.

La valeur des divers temps du passé modifie aussi la distance entre le narrateur et le héros. Par exemple, l'emploi de l'imparfait avec des verbes modalisateurs change l'énoncé de telle sorte que le lecteur ne connaît pas la position du narrateur, ce qui rend la réalité de l'énoncé plus incertaine. L'indétermination provient du caractère flou de l'imparfait, de sa temporalité peu définie, qui rend les limites des événements racontés imprécises. Ce manque de précision temporelle éloigne les événements du réel :

> J'attribuais un sens mystique aux conversations des gardiens et à celles de mes compagnons. Il me semblait qu'ils étaient les représentants de toutes les races de la terre et qu'il s'agissait entre nous de fixer à nouveau la marche des astres et de donner un développement plus grand au système. Une erreur s'était glissée, selon moi, dans la combinaison générale des nombres, et de là venaient tous les maux de l'humanité. Je croyais encore que les esprits célestes avaient pris des formes humaines et assistaient à ce congrès général, tout en paraissant occupée de soins vulgaires. Mon rôle me semblait être de rétablir l'harmonie universelle par l'art cabalistique et de chercher une solution en évoquant les forces occultes de diverses religions. (341)

Comme le temps verbal dominant de cette vision est l'imparfait, elle se rapproche du récit de rêve, normalement raconté à ce temps verbal qui exprime le mieux le caractère indéfini du moment passé du rêve. L'indétermination exprimée par l'imparfait maintient toujours un doute à l'égard des particularités du sujet, de l'action et des événements. Or, dans ce passage, l'usage de l'imparfait et de la modalisation remet en cause la crédibilité du héros par l'emploi de formules comme « il me semblait, » « selon moi, » « je croyais, » « mon rôle me semblait être. » La nature imprécise de l'imparfait, utilisé avec le verbe modalisateur *sembler*, augmente l'irréalité du phénomène décrit par

l'introduction de l'apparence et de l'incertitude, d'où l'impression du lecteur que le narrateur lui-même n'est pas sûr de la réalité des descriptions données par le héros et que les événements sont présentés conformément au sens que le héros leur a donné. L'absence de l'opinion du narrateur constitue un conflit parce qu'elle dément son programme narratif, censé présenter une description objective des expériences du héros. Comme le narrateur évite d'offrir son interprétation des paroles du héros par l'usage du modalisateur *sembler* à l'imparfait, le lecteur n'a aucun moyen de les réfuter et, peu à peu, il les accepte comme plausibles. Ainsi, cette démarche fait rapprocher la réalité intérieure (celle du héros) de la réalité extérieure (celle du lecteur).

En même temps, dans l'article « Les modalisateurs de doute dans *Aurélia*, » qui offre une étude grammaticale et sémantique précise des indices de doute exprimés par des tournures modalisatrices dans le récit nervalien, Christine Queffelec indique que le verbe *croire* employé à la première personne et à l'imparfait signifie « une charge de doute, » « une erreur d'interprétation » de la part du narrateur (284). Malgré ses hésitations, le narrateur reste toujours quelque peu sceptique à l'égard de la folie du héros, de sorte qu'il est souvent impossible de savoir ce qu'il pense parce que rien dans le texte, sauf le verbe *croire*, n'indique son opinion. Cette incapacité à établir l'autorité narrative met au premier plan l'interprétation que le héros attribue aux événements racontés, dont la certitude est censée influencer le lecteur.

Si l'usage prédominant de l'imparfait dans ce passage permet au narrateur de cacher son opinion de l'interprétation que le héros a donnée à ses expériences et de renforcer l'incertitude du lecteur à propos de la réalité des événements présentés, quelques expressions établissent une distance plus précise entre le héros et le narrateur.

Par exemple, la tournure « selon moi » glisse un écart net entre eux, signalant que le narrateur ne partage pas l'opinion prononcée. Ainsi, malgré l'incertitude introduite par l'usage des verbes modalisateurs à l'imparfait, il arrive que le narrateur s'éloigne quelque peu du héros, ce qui illustre son oscillation entre les deux voix. En même temps, l'expression « toutes les races de la terre » révèle qu'il ne s'agit pas de la réalité quotidienne — l'adverbe *toutes* exclut cette possibilité —, mais plutôt d'une réalité mythique ou légendaire, d'une sorte de récit que l'on ne prend pas au pied de la lettre. Cette impression est renforcée par d'autres tournures qui décrivent des tâches plus divines qu'humaines : « fixer à nouveau la marche des astres, » « rétablir l'harmonie universelle, » mettant en lumière le côté mythique de ce passage, ce qui l'éloigne du délire, sans que le narrateur en exprime une opinion ferme.

À l'opposition de l'imparfait, l'emploi du passé simple suggère le détachement du narrateur, car celui-ci exprime un temps verbal sans rapport direct aux actions et faits qu'il décrit. Le présent du narrateur est nettement séparé de son passé, ce qui lui permet de prendre ses distances à l'égard des visions du héros. Contrairement à l'effet créé par l'usage de l'imparfait, les verbes modalisateurs utilisés au passé simple indiqueraient l'éloignement du narrateur vis-à-vis du héros et le recul de l'incertitude :

> Tout à coup il me sembla qu'elles [les étoiles] venaient de s'éteindre à la fois comme les bougies que j'avais vues à l'église. Je crus que les temps étaient accomplis, et que nous touchions à la fin du monde annoncée dans l'Apocalypse de saint Jean. Je croyais voir un soleil noir dans le ciel désert et un globe rouge de sang au-dessus des Tuileries. […] À travers des nuages rapidement chassés par le vent, je vis plusieurs lunes qui passaient avec une grande rapidité. Je pensai que la terre était sortie de son orbite et qu'elle errait dans le firmament comme un vaisseau démâté […]. (335-336)

L'usage du passé simple avec le modalisateur *sembler* (« il me sembla ») produit une contradiction sur le plan de la signification, car le passé simple exprime un fait, ce qui s'oppose à la charge d'irréel représentée par le verbe *sembler*. Queffelec souligne à juste

titre que cette antinomie fait que, chaque fois que le verbe *sembler* est utilisé au passé simple, on a l'impression que des connaissances se sont révélées au héros, qu'il « a été gratifié d'une illumination qui équivaut une véritable révélation. La part d'irréel est totalement évacuée et ce verbe ne conserve qu'une faible charge d'éventuel » (281). Ainsi l'emploi du verbe *sembler* au passé simple rapproche l'expression du probable, ce qui diminue la distance entre le héros, le narrateur et le lecteur, donc la réalité extérieure. Le verbe modalisateur *croire* employé au passé simple et à la première personne, poursuit Queffelec, produit « la sensation que le héros découvre subitement une vérité » (285), ce qui renforce la conviction de la réalité des événements exprimés par ces tournures. Cela entraîne une sensation de certitude de la part du lecteur à propos de la réalité des visions, même si les expressions « je vis, » « je pensai » suscitent son doute. Le narrateur, pour sa part, réintroduit le doute en évitant d'établir la responsabilité du récit, ce qui indique son intention de refuser de remettre en question sa validité : dans ce passage, la prédominance du passé simple indique le détachement du narrateur des visions délirantes, soulignant la vacillation du narrateur entre le rapprochement et l'éloignement du héros.

Dans la première partie du récit, les passages qui effacent la distance entre le narrateur et le héros sont moins nombreux que ceux qui l'accentuent, mais ils présentent des arguments puissants pour ébranler le lecteur dans ses convictions :

> Ici a commencé pour moi ce que j'appellerai l'épanchement du songe dans la vie réelle. À dater de ce moment tout prenait parfois un aspect double, et cela, sans que le raisonnement manquât jamais de logique, sans que la mémoire perdît les plus légers détails de ce qui m'arrivait. Seulement, mes actions, insensées en apparence, étaient soumises à ce que l'on appelle illusion, selon la raison humaine… (296)

Ce paragraphe, enchâssé dans le premier récit du délire, marque le début d'une série de raisonnements, censés révéler au lecteur incrédule la vraie nature des visions du héros. Il s'agit d'influencer le lecteur au niveau du langage : si les verbes modalisateurs —

capables d'indiquer un degré de détachement du narrateur des visions du héros — y sont absents, il reste l'usage du passé et de quelques expressions de modalité pour indiquer une certaine distance entre le narrateur et le héros — les formules « pour moi » et « tout prenait parfois un aspect double » expriment les convictions du héros que le narrateur ne semble pas partager. Cependant, la tournure « ce que j'appellerai l'épanchement du songe dans la vie réelle » signale que le narrateur prend ses distances par rapport à la logique quotidienne pour fournir une interprétation plus favorable des visions délirantes du héros. La deuxième partie de l'argument continue à questionner la validité de certains jugements des gens « normaux » par des expressions comme « sans que le raisonnement manquât jamais de logique, » « mes actions, insensées en apparence, » « ce que l'on appelle illusion, selon la raison humaine » pour montrer au lecteur que la pensée du héros n'était pas privée de logique. Ces formules révèlent que la distance établie entre le héros et le narrateur au début du paragraphe n'est qu'une technique narrative employée à gagner la confiance du lecteur : comme ce raisonnement se trouve au milieu de la première description du délire, le narrateur a besoin de faire des réparations narratives afin de diminuer l'impact du récit de délire sur le lecteur qui aurait des difficultés à accepter le récit comme « vrai » si la séparation initiale entre le narrateur et le héros n'existait pas.

À mesure que le récit progresse, la distance, assurée entre le héros et le narrateur par la narration au passé, disparaît aussi. La première étape de ce changement est marquée par des passages qui mélangent le présent et le passé dans des phrases exprimant l'opinion du narrateur : « 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 » (316). L'alternance du passé et du présent dans le

discours du narrateur le rapproche du héros de sorte qu'il ne reste qu'une distinction minimale entre eux, ce qui met en évidence que le narrateur valorise les connaissances acquises par le héros. Le présent indicatif du verbe *croire* à la première personne indique l'opinion directe et immédiate du narrateur, ce qui semble affirmer qu'il ait accepté le point de vue du héros : le verbe *croire* employé au présent signifie une certitude « absolue » indiquant non seulement que le narrateur ne doute pas de la vérité des connaissances gagnées dans les visions délirantes, mais aussi qu'il les place sur un plan symbolique, non matériel. Ainsi, le doute du narrateur ne sert qu'à atténuer l'impact de cette certitude sur la raison du lecteur. Tandis que dans la deuxième partie de la phrase l'usage de l'imparfait (« je ne pouvais douter ») réintroduit la distance effacée par l'emploi du présent, cette distance semble être abolie par la conjonction disjonctive *ou*. Elle paraît affirmer la possibilité de la réalité des expériences du héros, sinon dans ce monde, certainement dans un autre, ce qui renforce le côté symbolique de l'argument. Vers la fin de la deuxième partie d'*Aurélia*, ces passages où des opinions opposées du héros et du narrateur se trouvent mélangées d'une manière ingénieuse vont céder la place à des passages écrits entièrement au présent, indiquant la fusion des deux points de vue représentés par le narrateur et le héros — un processus mené à son terme dans les « Mémorables. »

Il semblerait ainsi que les modifications grammaticales opérées par la modalisation et l'usage des temps du passé soient remises en question dans *Aurélia* : le narrateur est conscient du doute que suscitent, chez le lecteur, les visions du héros, mais convaincu de leur vérité, il cherche néanmoins à les partager avec le lecteur. Comme elles s'opposent à la réalité extérieure, le narrateur est obligé d'exécuter des réparations

narratives, ce qui suggère qu'il ne garantit pas la réalité absolue des visions, mais qu'il ne met pas en doute leur signification symbolique non plus. Par conséquent, au lieu de servir à distancier le narrateur du héros, les signes modalisateurs sont utilisés comme une technique narrative en vue de transformer l'expérience personnelle en une expérience commune. Il s'ensuit que l'indécision, l'imprécision, la fluidité, les élisions sont employés afin de revêtir l'individuel d'un aspect général, universel pour en tirer un fait partagé. La modalisation et d'autres signes grammaticaux ont alors la fonction de révéler au lecteur une lecture symbolique des événements racontés. Cette lecture accorde un sens au rêve par la valorisation des produits de l'imagination — une démarche adoptée plus tard par les surréalistes français.

***

Les types de récits dans *Aurélia*

> Ce serait le Songe de Scipion, la Vision du Tasse ou *la Divine Comédie* du Dante, si j'étais parvenu à concentrer mes souvenirs en un chef-d'œuvre.
>
> Nerval, « À Alexandre Dumas »

Tandis que la section précédente a révélé les aspects théoriques des rapports complexes entre le rêve et la réalité nervaliens en fonction du héros et du narrateur d'*Aurélia*, ce qui suit va s'intéresser aux techniques et processus précis qui ont la tâche de traduire ces aspects différents en pratique au moyen de divers types de récits dont le texte d'*Aurélia* se compose. À première vue, ces récits résistent à la classification, la confusion provenant du fait que le narrateur appelle *rêves* toutes les expériences du héros, et que des récits de différentes catégories tendent à s'épancher les uns dans les autres. Pourtant, le

lecteur attentif peut distinguer au moins quatre types de récit : le récit de veille — où les événements racontés obéissent à la logique quotidienne ; le récit de rêve — une narration qui suit les règles conventionnelles de la description littéraire d'un rêve nocturne ; le récit de délire — un registre presque inséparable du mythique, présenté, sous forme de récits de rêves, comme la réalité du héros ; les récits des « Mémorables » — une collection de poèmes en prose à caractère apocalyptique, biblique, aux connotations visionnaires et mythologiques, en relation directe avec le récit de délire à tendance mythique. Ainsi, le texte d'*Aurélia* comprend une multitude de « micro-récits, » d'épisodes non continus, de scènes courtes qui ne semblent pas avoir beaucoup en commun et qui relèvent de plusieurs plans : réel, onirique, délirant, etc. Toutefois, au niveau du contenu, ces récits apparemment indépendants se rattachent via des rapports divers, dont un des plus importants est la connexion mythique qui, à l'exception du récit de veille, infiltre tous les types de récits dans *Aurélia*. Cela revient à l'idée que l'usage du même langage dans des registres différents mène à leur rapprochement, soulignant la clef de voûte de la thèse nervalienne : employer le langage pour créer des liens entre le rêve, le délire et la réalité afin de les placer sur le même plan.

Les correspondances nervaliennes

La notion de l'existence des rapports invisibles entre des registres normalement différents rattache le projet d'*Aurélia* à la théorie des correspondances des civilisations antiques, revenue à la mode au cours du dix-huitième siècle à la suite de savants comme le théosophe suédois Emanuel Swedenborg. Au dix-neuvième siècle, Swedenborg a été considéré comme l'ancêtre du spiritisme à cause de son effort pour faire revivre le mysticisme exalté, la magie et l'occultisme, attribués aux cultures préchrétiennes. Pour

les romantiques, la plus importante des doctrines que Swedenborg a renouvelées était la science des correspondances qui présume que tout dans l'univers — morts, vivants, objets, faits, événements — se lient par des liens secrets, mystiques. Cette notion rappelle la page initiale d'*Aurélia* où le rêve nocturne est décrit comme un moyen qui permet aux vivants d'entrer dans « le monde des Esprits » (291).

Guidé par des visions censées être entrevues dans ses extases, Swedenborg cherche, dans l'Écriture, le sens caché sous le sens littéral. Le récit de Nerval est motivé par un but similaire, celui d'amasser des souvenirs de lectures, de mythes, de légendes et de religions de tous temps pour révéler des significations découvertes dans des visions délirantes. *Aurélia* vise à démontrer que l'état de veille ne permet pas de dévoiler cette réalité profonde de l'individu et de l'univers à cause des restrictions logiques qu'il impose sur la conscience. Aux yeux de Nerval, le rêve et le délire sont au contraire des états privilégiés à travers lesquels on peut accéder à un monde où se révèlent des correspondances mystiques, des points communs invisibles dans le monde « réel. » Dans *L'Âme romantique et le rêve*, Albert Béguin souligne cette fonction essentielle des processus et états associés à une conscience diminuée : « le rêve, la poésie, toutes les révélations de l'inconscient ont justement ce prix inestimable : ils nous arrachent à notre solitude d'individus séparés, nous mettent en communication avec ces abîmes intérieurs qui ironisent la vie de la surface, et qui sont en mystérieuse communication avec notre destinée éternelle » (122). Le mot de Béguin met en évidence l'importance primordiale des correspondances dans la théorie romantique en raison de leur faculté à unir l'être humain à lui-même, aux autres âmes et à l'univers. Cette notion inspire, chez Nerval, la découverte d'une parenté entre ses expériences et les faits de l'occultisme qu'il puise

dans les traditions de l'Extrême-Orient, la Kabbale et l'alchimie. C'est ainsi que, dans *Aurélia,* les rêves et visions sont établis comme des moyens d'accès au monde spirituel à la manière des Anciens : le récit suit une démarche initiatique, dressant un parallèle entre les expériences du héros et les initiations antiques, qui permettent à l'initié d'accéder au monde spirituel, à la connaissance et à la science des correspondances. Les événements décrits dans *Aurélia* témoignent donc de la possibilité d'entrer en communication avec l'occulte par les perceptions. En même temps, les sciences occultes servent à mettre sur le même plan le rêve, le délire et la réalité, à étudier leur interaction de cet angle et à démontrer des liens entre eux.

Quelques-uns des principes des sciences mystiques vont être incorporés dans des doctrines littéraires et philosophiques du vingtième siècle. Par exemple, malgré son scepticisme à l'égard des religions et de la transcendance, Breton va reconnaître la validité de certaines notions occultes dans l'art, comme celles qui permettent la « mise en commun de la pensée » — un des moyens de retrouver l'immersion dans l'univers, l'unité avec le soi, les autres et le monde, menant à la connaissance absolue au sens des Anciens. En même temps, l'hypothèse de l'existence d'une communication entre l'esprit et l'univers représente aussi l'un des éléments fondamentaux de la théorie romantique, selon laquelle la « vraie vie » de l'âme se déroule dans un au-delà spirituel. C'est à travers les processus de l'inconscient comme le rêve, le délire et la poésie que les romantiques cherchent à transporter l'âme à cet autre monde, censé lui permettre d'échapper à ses limites dans ce monde-ci, et de retrouver son unité originelle. Le moyen utilisé pour atteindre ce monde est la perception des analogies et des correspondances. Comme ces analogies sont extraites de l'esprit, c'est par lui que l'on espère révéler les

secrets de l'univers entier et non pas uniquement à travers la réalité extérieure. Pour les romantiques, les cadres du rêve nocturne sont ainsi le milieu par excellence où se manifestent les correspondances, car cet état dénué de l'influence des conventions sociales libère l'être humain et révèle son essence. L'importance du rêve réside donc dans sa fonction double de dévoiler la totalité intérieure et extérieure de l'individu et, en même temps, de déceler les mystères de l'univers, c'est-à-dire une vérité plus profonde qui permet de lier le plan du réel (la réalité extérieure) au plan spirituel (la réalité intérieure) à travers le rêve. Quant à Nerval, la réalité profonde de l'univers consiste en la synthèse du réel et du spirituel, car il pense que la réalité du rêve est aussi valable que celle de la veille. *Aurélia* est la preuve que Nerval ne cherche pas à se retirer dans l'imaginaire pour fuir le réel : il souligne que l'on a besoin des deux pour dépeindre la totalité de l'être humain et de l'univers. Cette démarche est problématique aux moments où le narrateur a des difficultés à garder un contact direct avec la réalité extérieure, mettant en danger son projet d'élever le rêve (le délire) au niveau de la réalité et de concilier les deux registres opposés.

Pour revenir à l'examen des caractéristiques des différents types de récits et de leurs connexions les uns aux autres en fonction de leur rapport à la réalité et au rêve du point de vue du narrateur, le reste de ce chapitre va se concentrer sur l'étude de la suite de récits aux premières pages d'*Aurélia*. Le texte commence par une description générale du rêve nocturne, bientôt suivie du récit du premier rêve réel. Après le réveil, un récit de veille court se change presque sans transition en un récit de délire, auquel fait suite une série de cinq rêves délirants qui se rapprochent du récit mythique. Si ces récits semblent

appartenir à des plans différents, ils sont tous rattachés l'un à l'autre par le leitmotiv de la quête de sens, qui constitue un des liens entre les divers épisodes de « rêves. »

Le récit de rêve

On a vu que le texte d'*Aurélia* est présenté comme un récit autobiographique afin d'étayer l'argument de la véracité des événements relatés, ce qui illustre le besoin du narrateur de se justifier. Cependant, un fait historique motive encore l'obligation de prouver la réalité des expériences subies par le héros : à partir de 1850, les auteurs doivent tenir compte de l'amendement Riancey à la loi sur la presse qui décrète que le roman-feuilleton ne peut pas relever de l'imagination. Nerval traite de ce problème dans la nouvelle « Angélique » où il décrit une des conséquences de la loi : « Puisqu'il nous est défendu de faire du roman historique, nous sommes forcés de servir la sauce sur un autre plat que le poisson ; — c'est-à-dire les descriptions locales, le sentiment de l'époque, l'analyse des caractères, — en dehors du récit matériellement vrai » (77).

La citation illustre la réaction nerveuse à la censure qui oblige les auteurs à raconter sans discrimination les événements, c'est-à-dire la « vérité. » Pour se conformer à la loi, ils doivent faire semblant de savoir distinguer nettement le réel et l'imaginaire. Quant à Nerval, la nouvelle loi implique le besoin de démontrer non seulement qu'il est guéri du délire, mais aussi que les visions hallucinatoires présentées sont de l'ordre de la réalité, donc « vraies. » L'amendement Riancey donne alors une motivation de plus à Nerval pour faire croire à son lecteur que les événements décrits dans *Aurélia* sont réels. En même temps, une des conséquences de l'amendement qui ordonne que l'écriture ne peut relater que la « réalité » est la redéfinition de celle-ci dans les œuvres littéraires : si elle est définie comme tout ce qui est né dans l'esprit humain, il devient possible d'écrire

sur tout sans peur de transgresser la loi. Il en résulte que, même si *Aurélia* se classe à première vue parmi les contes fantastiques à cause de l'ambiguïté de la réalité des faits relatés, Nerval ne cherche pas à donner une explication surnaturelle aux événements décrits, car il n'a pas l'intention de traiter le rêve (le délire) comme imaginaire, mais il le considère au contraire comme réel, comme le signale sa pratique d'identifier rêves et visions comme tels.

Ainsi, la description du premier rêve nocturne d'*Aurélia* est un récit de rêve ordinaire qui correspond à une catégorie bien connue, celle du rêve littéraire conventionnel, à laquelle le lecteur de l'époque est habitué. Il n'annonce donc pas l'étrangeté des récits à venir :

> Cette nuit-là, je fis un rêve qui me confirma dans ma pensée. — J'errais dans un vaste édifice composé de plusieurs salles, dont les unes étaient consacrées à l'étude, d'autres à la conversation ou aux discussions philosophiques. Je m'arrêtai avec intérêt dans une des premières, où je crus reconnaître mes anciens maîtres et mes anciens condisciples. Les leçons continuaient sur les auteurs grecs et latins, avec ce bourdonnement monotone qui semble une prière à la déesse Mnémosyne. — Je passai dans une autre salle, où avaient lieu des conférences philosophiques. J'y pris part quelque temps, puis j'en sortis pour chercher ma chambre dans une sorte d'hôtellerie aux escaliers immenses, pleine de voyageurs affairés.
>
> Je me perdis plusieurs fois dans les longs corridors, et, en traversant une des galeries centrales, je fus frappé d'un spectacle étrange. Un être d'une grandeur démesurée, — homme ou femme, je ne sais, — voltigeait péniblement au-dessus de l'espace et semblait se débattre parmi des nuages épais. Manquant d'haleine et de force, il tomba enfin au milieu de la cour obscure, accrochant et froissant ses ailes le long des toits et des balustres. Je pus le contempler un instant. Il était coloré de teintes vermeilles, et ses ailes brillaient de mille reflets changeants. Vêtu d'une robe longue à plis antiques, il ressemblait à l'Ange de la *Mélancolie*, d'Albrecht Dürer. — Je ne pus m'empêcher de pousser des cris d'effroi, qui me réveillèrent en sursaut. (294-295)

Le premier rêve illustre, de la part du narrateur, la prise sur le réel, exercée à travers une écriture claire, contrôlée, qui cherche à justifier la narration. Il s'agit d'éloigner le narrateur de son récit pour diminuer sa responsabilité, ce qui lui permet de rester attaché à la réalité extérieure. D'une façon générale, l'avènement du récit de rêve constitue un changement dans le texte, le narrateur a donc besoin de le préparer, de le légitimer d'un point de vue narratif. Pour cette raison, le rêve littéraire est, en général, explicitement

introduit dans le texte au moyen de divers signes grammaticaux, sémantiques, graphiques, etc.

Dans « The Dream : Framing and Function in French Literature, » Laurence Porter étudie les problèmes narratifs qui se posent à l'introduction d'un rêve au sein du récit. Suivant son argument, le récit est le lieu d'une lutte continue entre les interruptions et réparations textuelles qui dissipent ou rétablissent l'illusion de la continuité de la narration. Comme l'introduction d'un rêve interrompt le texte, l'auteur est obligé de faire des réparations narratives, ce qui fait que, dans les récits du dix-neuvième siècle, le rêve littéraire est fortement encadré et explicitement identifié comme rêve avant et après son avènement. La présentation du cadre du rêve annonce la rupture imminente dans le texte, atténuant son impact sur le lecteur. Le rêve littéraire peut également être introduit implicitement, par des verbes de perception qui suggèrent une certaine subjectivité et des connexions métonymiques entre le rêve et son contexte. Ainsi, le cadre sert à signaler l'introduction narrative d'un élément qui ne fait pas partie de la réalité établie du récit, qui n'est pas nécessairement irréel, mais qui appartient à une réalité autre, différente. De cette manière, le lecteur est averti du changement à venir, il y est introduit graduellement, sans interruption narrative brutale, ce qui fait paraître la transformation plus acceptable à ses yeux.

Si cette théorie s'applique à la plupart des œuvres du dix-neuvième siècle qui contiennent des récits de rêve, elle doit être modifiée pour l'analyse d'*Aurélia*. Le cas de ce texte est spécial, car il est basé sur la description des rêves et visions dits réels, leur avènement dans le texte ne pose donc pas les mêmes problèmes narratifs que les récits de rêve survenant dans une œuvre ordinaire. Pourtant, pareillement aux textes plus

traditionnels, les récits de rêves d'*Aurélia* sont fortement encadrés au départ. Toutefois, à mesure que le récit progresse, les signes précis de la transition narrative tendent à disparaître, révélant que la définition nette des cadres des premiers rêves n'est qu'un leurre pour ménager le lecteur, atténuant ainsi l'impact des récits à venir sur sa logique. Le premier rêve d'*Aurélia* est donc un récit net, clair, enchâssé, il est bien défini spatialement, graphiquement séparé du texte par des tirets, son début et sa fin sont clairement marqués. D'une part, ce cadre sert à diminuer les différences entre le récit de veille et celui de rêve, comme Porter l'indique ; d'autre part, il est utilisé pour séparer le rêve de la veille, pour établir leurs limites. Cette séparation est essentielle parce que seules ces limites permettent au narrateur de se dissocier du héros, de s'ancrer dans le réel et de contrôler son rêve. Ces fonctions contradictoires montrent la difficulté de la tâche que le narrateur se propose : il doit à la fois lier le rêve et la veille pour répondre aux exigences du récit et séparer ces deux états pour pouvoir rester dans le registre du réel, du raisonnable, du « sain. »

En même temps, la ponctuation est importante dans *Aurélia* non seulement parce qu'elle marque l'effort de séparer le rêve de la veille, mais aussi parce qu'elle signale la recherche d'une nouvelle forme littéraire au dix-neuvième siècle, celle de la prose poétique. Cette époque-là est marquée par des questions de forme et de genre en littérature : le vers n'étant plus capable de répondre aux problèmes de la littérature, les auteurs cherchent le cadre, le découpage qui pourraient constituer la nouvelle forme de leurs œuvres. En cherchant ses propres limites, Nerval rejoint Chateaubriand, Aloysius Bertrand et Baudelaire dans la découverte de la prose poétique. Ce cadre nouveau offre la possibilité des enchâssements, la continuité de la prose par rapport à la discontinuité du

vers, permettant de profiter de la musicalité du vers, dont la formulation la plus connue vient de la lettre de Baudelaire au romancier et poète Arsène Houssaye, plus tard placée en préface devant ses *Petits poèmes en prose (Spleen de Paris)* : il y dépeint la vision d'une « prose poétique, musicale, sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience » (31-32). Or, bien que Nerval tâche de trouver une réponse à la folie par l'écriture, cette quête est aussi une véritable recherche d'une nouvelle forme poétique sans vers, plus tard reflétée dans des passages de prose poétique de *La Recherche* de Proust et reprise également dans les textes des surréalistes français. Par ailleurs, la nature du rêve s'accorde bien à la prose poétique en raison de leur structure similaire : tous les deux se construisent à partir d'une série d'images mentales disparates dont les liaisons ne semblent pas suivre la logique de la veille. Au cours de ces recherches de forme, la mise en page, les espacements et la ponctuation deviennent importants, car leurs signes, y compris même les lignes de blanc, possèdent une matérialité, capable de donner la forme, de constituer le cadre que cherche la prose poétique.

Le cadre de ce récit de rêve est aussi établi par le narrateur qui signale son début et sa fin. Il introduit le rêve avant son apparition dans le texte pour préparer le lecteur à l'interruption narrative et pour lier le rêve à la veille, donc à la réalité extérieure : « Cette nuit-là, je fis un rêve qui me confirma dans ma pensée. » Cette phrase opère une transition nette du monde réel au monde onirique par l'indication temporelle précise et réaliste « cette nuit-là, » et par l'usage du verbe actif *faire* au passé simple, qui représente une temporalité explicite, normale pour une introduction. Comme la première phrase, la

fin du rêve est aussi annoncée au passé simple : « Je ne pus m'empêcher de pousser des cris d'effroi, qui me réveillèrent en sursaut. » L'emploi de ce temps verbal pour marquer le début et la fin du rêve se conforme à la pratique littéraire conventionnelle, signalant la volonté du narrateur d'établir son récit comme appartenant à la réalité du lecteur, ainsi que sa capacité à maintenir des rapports concrets avec cette réalité.

L'incipit du rêve affirme donc que le passage de la veille au rêve se justifie par des liens établis entre eux à travers l'acte d'unir le rêve à une pensée de la veille. Cette union semble arbitraire au lecteur parce que le contenu manifeste du rêve ne se conforme pas à la conclusion tirée par le héros. Le lecteur attend alors — en vain — une explication de l'interprétation offerte par le héros que le narrateur ne dément pas. De même, la conclusion du récit de rêve reste aussi énigmatique du point de vue du lecteur : le narrateur décrit l'état d'âme du héros au réveil comme celui de terreur, dont la source est équivoque pour le lecteur, car le contenu manifeste du rêve ne la justifie pas. Ainsi l'effroi du héros au réveil semble-t-il incompatible avec le contenu du rêve. À ce point de la narration, la seule chose que le lecteur est capable de déduire des paroles du narrateur est une sensation d'impuissance (d'ailleurs un fait commun du rêve nocturne), marqué par l'expression « Je ne pus m'empêcher, » ce qui signale que le rêveur n'a aucun contrôle sur les événements. En outre, l'épisode fait penser le lecteur moderne à la théorie freudienne des affects selon laquelle le travail du rêve laisse intact l'affect des pensées du rêve, qui s'attache au désir originel, créant souvent un désaccord entre l'affect éprouvé et le contenu manifeste.

À part les signes du cadre, d'autres éléments narratifs préparent, dans *Aurélia*, l'apparition du rêve dans le récit. Le paragraphe précédant le premier rêve décrit un état

d'âme fiévreux qui ressemble à certains rêves, une sorte d'étourdissement où réalité, mythe et illusion se mêlent dans l'esprit du héros. Cela lui permet d'interpréter des événements, se produisant apparemment au hasard, comme une révélation. Celle-ci va lier le rêve à la veille (la réalité extérieure) puisque l'idée qui vient au héros, et qui deviendra le leitmotiv d'*Aurélia*, est celle d'interroger le rêve pour pouvoir répondre aux questions qui le tourmentent dans la vie éveillée : qui suis-je ? où suis-je ? quand ? pourquoi ? Comme il est incapable de répondre à ces questions dans la vie consciente, il a besoin d'une parole venant autrement que par le moyen de la raison. Il veut entendre la voix, recevoir le message d'une puissance supérieure, qu'ils viennent de l'intérieur — la « voix » de l'inconscient par l'intermédiaire du rêve — ou de l'extérieur — la parole de Dieu, par exemple, à la manière des Anciens. C'est ainsi qu'il formule une révélation énigmatique : « C'est sa mort [celle d'Aurélia] ou la mienne qui m'est annoncée ! » (294). La logique de cette déclaration échappe au lecteur, à plus forte raison car, à ce point du texte, ni le héros ni le narrateur n'en ont encore offert une explication. Ce manque révèle que, dans ce récit, les enchaînements ne sont pas évidents : là où le héros les désigne, le lecteur a du mal à les distinguer, ce qui éloigne la réalité présentée par le héros de celle du lecteur. En même temps, la citation montre l'ambiguïté du langage de la révélation : la formule « c'est *sa mort* » annonce quelque chose de décisif, précis et terrifiant, tandis que la deuxième partie de la phrase, introduite par la conjonction disjonctive « ou, » fait glisser l'incertitude, le doute dans le texte, mettant en relief le fait que la révélation paraît être équivoque dès sa première formulation, même pour le héros.

Convaincu alors qu'il est en train de recevoir une révélation dont le sens lui échappe dans la veille, le héros se met à sa recherche fiévreuse dans le rêve. Dans la

première partie du rêve, il le cherche dans ce qu'il connaît bien : les formes traditionnelles de la connaissance. Il évoque alors les études classiques en mentionnant des auteurs grecs et latins, la figure de Mnémosyne — la déesse de la Mémoire dans la mythologie grecque, censée avoir inventé les mots et le langage — et participe à des conférences philosophiques. Le premier verbe du rêve — « j'errais » — annonce l'atmosphère de la recherche, celle d'une incertitude renforcée par l'usage de l'imparfait qui marque un processus sans début ni fin, donc une temporalité imprécise. À part des deux imparfaits dont l'emploi se justifie par la concordance des temps, le reste des verbes dans la première partie du rêve, qui servent à décrire les actions du héros, sont au passé simple. Leur emploi signale une suite d'activités intenses, mais qui indiquent aussi les impasses de sa recherche : « je passai, » « je pris part, » « je sortis, » « je me perdis. » L'usage de ce temps verbal va à l'encontre de la pratique littéraire qui, d'une façon générale, utilise l'imparfait comme le temps dominant du récit de rêve. Cette déviation souligne la volonté du narrateur de rapprocher le récit du concret, du certain, donc du réel par l'emploi prépondérant du passé simple dans ce passage. En même temps, le rêve présente le héros comme explicitement perdu dans un cadre démesuré : « vaste édifice, » « plusieurs salles, » « hôtellerie aux escaliers immenses, » « longs corridors » et « galeries centrales. » Le défaut de repères physiques est aussi accentué par les verbes *errer* et *se perdre*. Ainsi, dans la première partie du rêve, le héros semble être perdu face à la connaissance livresque, ce qui paraît l'empêcher de trouver le sens de la révélation, suggérant que le moi conscient n'est pas digne d'initiation aux mystères du monde spirituel. De même, la culture académique est caractérisée par l'expression « bourdonnement monotone, » ce qui la fait paraître comme sans inspiration et difficile à

comprendre, signalant le caractère précaire des connaissances rationnelles. Comme l'érudition antique ne lui donne pas accès au sens de la révélation, le héros continue sa recherche.

Après une série d'errances et de perditions, la deuxième partie du rêve dépeint le spectacle d'un être démesuré flottant dans l'air que le narrateur associe à l'ange de la *Mélancolie* d'Albrecht Dürer, peintre, graveur et mathématicien allemand de la Renaissance. Si la nature précise du symbolisme que la gravure représente reste énigmatique, le titre indique que la figure personnifie une des quatre humeurs fondamentales de l'ancienne médecine. L'échelle placée à l'arrière-plan du tableau symbolise peut-être la possibilité de porter cette humeur à un degré supérieur à travers la sublimation et l'exaltation des sens et de l'imagination, censées provoquer l'avènement des visions prophétiques.

Ces notions font penser au symbolisme de l'ange et au statut du rêve dans la religion catholique : l'Église met en garde les fidèles contre la pratique de la divination, mais elle reconnaît l'existence des rêves véridiques qui, dans la Bible, viennent toujours aux prophètes par l'intermédiaire des anges,[8] sous forme de révélations. Ainsi l'ange du premier rêve d'*Aurélia* personnifie peut-être le messager attendu ou signale que la connaissance tant désirée par le héros se trouve peut-être dans la foi. Pour Nerval, le rêve est donc un moyen d'entrer en contact avec les habitants du monde céleste, le lieu d'une initiation rituelle qui mène à l'illumination en transposant le rêveur au-delà de l'existence quotidienne, dans un monde invisible, inaccessible à la raison. Cette notion souligne l'aspect passif de la conduite du héros dans la deuxième partie du rêve — il est spectateur de l'apparition —, par opposition à sa recherche de sens active dans la première partie,

[8] Le mot ange vient du grec *angelos*, signifiant celui qui annonce, un messager.

suggérant qu'au lieu de forcer l'accès aux connaissances du monde spirituel, il vaut mieux se placer dans un état d'âme propre à les recevoir. Cependant, les références culturelles de la deuxième partie du rêve — le vêtement de l'ange, « une longue robe à plis antiques » et le tableau de Dürer — suggèrent que le rêveur ne s'est pas complètement détaché du monde intellectuel, représenté dans la première partie du rêve comme l'entité qui empêche l'individu d'établir un contact avec la partie spirituelle de l'esprit, ce qui pourrait expliquer l'échec à trouver le sens de la révélation. On verra plus tard que Proust et Breton s'intéressent à ce même problème, cherchant à « dompter » le rêve pour transmettre son essence à la conscience de la veille.

La chute de l'ange — un autre thème biblique — paraît renforcer l'impression d'échec, car la possibilité de la transmission d'un message quelconque semble être anéantie quand l'ange tombe dans la cour obscure. Le défaut de lumière fait penser à la partie obscure de l'âme qui échappe à la raison, à la conscience, d'autant plus que Nerval, comme les romantiques, s'intéresse vivement à la découverte de cette partie énigmatique de l'individu. Il vise à la comprendre, à lui donner un statut, à définir quel genre de rapport l'individu peut avoir avec elle. En même temps, les limites établies par la métaphore de la cour obscure pourraient aussi représenter la frontière du rêve figurée dans le rêve lui-même, thématisée comme quelque chose d'angoissant mais qui peut être important, et qui semble être incapable de sortir du rêve. Si l'ange symbolise la révélation qui n'arrive pas à passer le seuil du rêve, cela expliquerait la terreur du héros au réveil, qui court ainsi le risque de perdre la révélation. On comprend alors pourquoi la tradition philosophique du dix-huitième siècle est rejetée dans *Aurélia* : inapte à s'approprier la partie obscure de l'individu, la philosophie des Lumières n'offre pas la solution désirée

par Nerval et les romantiques, qui cherchent à découvrir cette partie mystérieuse de l'âme humaine et à l'intégrer à la vie quotidienne, unissant ainsi les réalités intérieure et extérieure. On verra plus tard que les penseurs à venir, comme Freud, Proust et Breton, cherchent aussi à représenter les contenus de l'inconscient par voie de la conscience, mais sans recourir à la religion ni au mysticisme.

Bien que, dans le rêve, l'ange tombe et abîme ses ailes (ce qui pourrait symboliser l'impossibilité de transmettre son message), sa description détaillée après la chute révèle des « teintes vermeilles » qui désignent un rouge à la fois un et multiple, et décrit ses ailes comme « brilla[nt] de mille reflets changeants. » L'évocation de l'agitation de ces couleurs, vivantes malgré l'obscurité de la cour, suggère que l'espoir de la communication n'est pas complètement perdu, tandis que l'oxymore des couleurs animées qui se cachent dans l'obscurité paraît signaler qu'elles sont incapables de venir à la lumière (à la conscience) sans se détruire. Ainsi, la leçon du spectacle de l'ange semble être que le savoir livresque ne mène pas à la connaissance de la réalité intérieure, car la culture académique coupe l'individu d'une partie essentielle de la vie.

Considéré d'un autre point de vue, l'ange peut-il aussi symboliser l'âme (la réalité intérieure) du héros ? Cela expliquerait l'ambiguïté de son sexe — « homme ou femme, je ne sais » —, car cette catégorie appartient à la réalité extérieure, matérielle, étant sans pertinence sur le plan spirituel. L'être est alors le porteur d'un message, celui de l'inconscient, mais son débat pénible indique une difficulté à le transmettre : l'âme essaie de s'élever jusqu'aux sphères des connaissances spirituelles et de se servir de ces ressources à l'état de veille, mais la chute dans la cour obscure signale l'échec de cette entreprise, au moins dans le premier rêve. Cela justifierait la sensation d'effroi du héros à

la sortie du rêve, qui risque ainsi ou bien de perdre les connaissances acquises dans ses visions, ou bien de ne pas réussir à nouer de rapports avec la réalité extérieure et de sombrer donc dans la folie. Ce rêve met en évidence la façon dont Nerval touche, à travers une chose relativement précise et simple, à une chose générale de grande importance.

Ainsi, autant que le lecteur puisse en juger, l'ange n'a pas communiqué de message ; la confirmation promise ne venait pas du rêve. Ce manque semble être renforcé par le fait que, malgré la déclaration d'une sensation d'omniscience à la sortie du rêve — « il me semblait que je savais tout, et que les mystères du monde se révélaient à moi dans ces heures suprêmes » (295) —, la recherche du sens de la révélation supposée n'est pas finie, car le héros est incapable de faire passer le message spirituel de l'intérieur à l'extérieur. À ce point du récit, le lecteur ne peut que déduire de ces formules du héros qu'elles attribuent un sens beaucoup trop général à la révélation. Il en résulte que, malgré l'atmosphère de révélation, son contenu échappe, et le héros est obligé de continuer sa quête de sens.

Le premier récit de rêve d'*Aurélia* se caractérise donc essentiellement par sa ressemblance formelle au rêve littéraire traditionnel, par le rapport établi entre le rêve et la veille et par la recherche du sens de la révélation en dehors de l'état de veille, opérant un glissement vers l'étrange qui va se manifester réellement dans les visions à suivre. Cela permet de continuer la recherche du sens dans le délire, visant à transformer les expériences délirantes en un moyen de connaissance acceptable à l'état de veille.

Le récit de délire

L'apparition du premier récit de délire [9] dans le texte d'*Aurélia* n'est pas aussi soigneusement préparée au niveau de la narration que celle du premier rêve : les éléments narratifs qui ont signalé l'avènement du rêve pour atténuer son impact sur le lecteur sont, pour la plus grande part, absents. Étant donné que le but non déclaré du narrateur est de faire accepter les visions du héros comme faisant partie de la réalité quotidienne, le délire n'est pas identifié comme tel et la rupture introduite par son récit n'est pas annoncée d'avance. De même, le cadre du délire est moins clairement marqué que celui du rêve, car la netteté et la clarté de l'enchâssement, la définition spatiale et la séparation graphique du récit de veille y manquent. Les limites du délire ne sont pas marquées parce que la folie est un état qui se caractérise par la continuité — le héros aperçoit tout comme faisant partie d'un système qui gouverne la totalité du monde : « Tout vit, tout agit, tout se correspond » (343) —, l'écriture imite donc la sensation de continuité et de connexion que le héros éprouve durant les visions. La continuité est aussi signalée par la durée du délire : tandis que le récit de rêve est bref, tenant deux paragraphes, le délire se prolonge sur plusieurs jours, occupe plusieurs pages de texte, traverse des chapitres et n'offre pas de limites certaines, représentant un vrai « épanchement du songe dans la vie réelle. »

En un sens, cette représentation de la continuité tend à normaliser la folie dans la mesure où elle rapproche le délire du concept du rêve nocturne où l'entrée dans le sommeil n'est pas perçue par le dormeur, ce qui rend son expérience non seulement continue mais aussi immédiate, à la différence de l'artifice du rêve raconté. Cette technique fait paraître l'expérience du héros plus authentique, plus accessible au lecteur,

[9] À mon sens, le premier récit de délire commence presque immédiatement après le premier rêve, vers le milieu du deuxième chapitre, et finit à la fin du troisième chapitre (295-299).

car elle lui permet de comprendre l'état du héros plus profondément, mais, en même temps, elle indique aussi que le narrateur ne se tient pas toujours détaché du héros, comme il l'a anticipé dans son introduction. Ainsi, l'absence d'indications du début et de la fin du délire s'explique aussi par le fait que le narrateur n'a pas l'intention de nommer la folie ni de reconnaître sa survenance dans le récit. Il en résulte que le lecteur a des difficultés à déterminer où le récit de délire commence et finit exactement. On s'attendrait à ce que le paragraphe qui suit le rêve soit un récit de veille, mais le doute s'installe dès la première phrase à propos de la nature du récit :

> Le jour suivant, je me hâtai d'aller voir tous mes amis. Je leur faisais mentalement mes adieux, et, sans leur rien dire de ce qui m'occupait l'esprit, je dissertais chaleureusement sur des sujets mystiques ; je les étonnais par une éloquence particulière, il me semblait que je savais tout, et que les mystères du monde se révélaient à moi dans ces heures suprêmes.
>
> Le soir, lorsque l'heure fatale semblait s'approcher, je dissertais avec deux amis, à la table d'un cercle, sur la peinture et sur la musique, définissant à mon point de vue la génération des couleurs et le sens des nombres. (295)

L'atmosphère de révélation plane encore dans l'air, comme si l'on était toujours dans le rêve précédent, ce qui montre à la fois son influence profonde sur la veille et sa prise sur le héros qui ne le quitte jamais complètement au cours de la transition de la veille au délire. Ce phénomène est souligné par l'usage des temps verbaux dans le passage : à part le passé simple qui introduit le compte-rendu des événements après le réveil, tous les verbes sont à l'imparfait malgré le fait qu'ils décrivent une série d'actions au premier plan ; ils ne remplissent donc pas leur fonction descriptive habituelle. La proportion d'imparfaits et de passés simples (neuf imparfaits contre un seul passé simple) indique aussi qu'il s'agit d'un récit de rêve.

La plupart des imparfaits du passage cité soulignent l'incertitude et le doute, caractéristiques du récit de délire, sauf dans l'expression « ce qui m'occupait l'esprit, » qui se conforme à l'usage habituel de désigner un événement qui dure un certain temps,

mais dont le début et la fin n'ont pas de pertinence. Les formules « je leur faisais, » « je dissertais, » « je les étonnais, » « je savais, » « les mystères du monde se révélaient à moi » indiquent que l'usage de l'imparfait correspond à l'incertitude chronologique et à l'effacement de la conscience de temps. La décomposition de la temporalité, annoncée par le manque de repères temporels, fait penser à certaines philosophies orientales où la fluidité du temps permet que tout, animé et inanimé, mort et vivant, coexiste. Dans la folie, on observe un état similaire, sans limites temporelles ni spatiales.

Les deux instances de l'auxiliaire modalisateur *sembler* sont à l'imparfait, mais ils désignent des valeurs différentes : dans le premier (« il me semblait que je savais tout »), l'imparfait fait ressortir l'incertitude que l'auxiliaire introduit dans le texte. Il s'agit d'une action commencée, mais dont on ne connaît ni le développement ni la fin exacte, ce qui signale la perte de contrôle sur les événements. Dans la deuxième expression (« l'heure fatale semblait s'approcher »), le verbe à l'imparfait s'attache à un temps précis (« le soir »), mais il met en question la réalité de l'événement, car l'heure n'était pas *fatale*, le narrateur n'est pas mort au moment de raconter l'épisode. Ainsi, l'emploi de l'imparfait est justifié dans le passage par l'absence de précision chronologique et de certitude sur les faits. Les imparfaits révèlent la confusion des sens de la perception et l'aspect atemporel, incertain, voire irréel des événements, caractéristiques de l'état de délire. Or, la modification de la perception entraîne des conséquences : comme la réalité de l'individu est formée par ce qu'il perçoit au moyen de ses sens, s'il perd un ou plusieurs d'entre eux, sa réalité subit un changement souvent radical.

Étant donné que l'entremêlement du réel et de l'irréel est considéré comme le premier signe de la folie au dix-neuvième siècle, le premier récit de délire d'*Aurélia* —

qui révèle l'établissement d'une continuité entre le monde extérieur et le monde des Esprits —, place les visions du héros dans le registre de l'irrationnel. Dans son esprit, le perçu et l'imaginaire sont mis sur le même plan de réalité : les comptes rendus de la vie quotidienne d'une part, les rêves, visions délirantes et visions mythiques déguisées en rêve d'autre part, font partie de la même réalité mythique, mais qui reste attachée à la réalité extérieure à travers le langage, l'acte de décrire l'irréel au moyen des éléments du réel. Ainsi, les transitions entre le réel et l'imaginaire sont, pour la plus grande part, absentes ou mal indiquées : quand par exemple, un peu plus bas dans le texte, le héros se promène dans la rue avec un ami, leur promenade est présentée dans un contexte réaliste. Cependant, après le départ de l'ami, le récit glisse vers l'irrationnel sans que le héros s'en rende compte ou que le narrateur ne le signale. En fait, l'effet est renforcé par la démarche qui présente les deux scènes — réelle et hallucinante — sur le même plan, celui du réel.

Dans le passage cité plus haut, les expressions comme « aller voir tous mes amis, » « [faire] mentalement mes adieux, » « dissert[er] chaleureusement » signalent le début d'un état fiévreux, similaire à celui qui précède le rêve, mais qui, très vite, ne sera plus maîtrisable par le héros, et qui aboutira aux sensations d'omniscience et de toute-puissance caractérisant l'état délirant. Ce paragraphe transitoire entre le rêve et le délire est donc un récit de veille, mais déjà infiltré des signes du délire, ce qui montre un certain rapport avec la réalité extérieure et une volonté d'assurance d'être dans la veille de la part du héros. Il espère éprouver et vérifier ce rapport en restant en contact avec ses amis qui symbolisent la raison. En effet, c'est uniquement par ses amis qu'il peut maintenir des liens avec la réalité objective à laquelle il n'a plus un accès direct. En même temps, ce

paragraphe emphatique qui renforce l'attachement au réel signale aussi une rupture : tandis que le héros a l'intention de partager la réalité extérieure avec ses amis, il se prépare en esprit au délire en leur faisant ses adieux mentalement, ce qui révèle un rapport déjà corrompu avec la réalité. Comme le délire ne permet au héros de s'attacher à la réalité que par l'intermédiaire des autres, c'est à travers ses amis qu'il est capable de s'ancrer dans la réalité objective : la scène de la rue illustre que, pour le héros, la réalité extérieure perd sa pertinence quand son ami le quitte. Cependant, l'idée de la conservation d'un rapport quelconque au réel chez l'aliéné montre le changement du concept de la folie qui, d'après les aliénistes, ne se définit plus comme une rupture totale d'avec la réalité, mais comme un état de conscience diminuée qui permet pourtant de maintenir un contact indirect avec la réalité objective. De même, on a constaté plus haut que le héros reste toujours attaché à la réalité extérieure par le personnage du narrateur qui représente son moi actuel, « guéri » des visions délirantes du moi ancien.

Les rapports qui relient le délire au rêve et à la veille

Comme on l'a vu dans l'introduction du chapitre, des liens explicites sont établis entre l'état de rêve et celui de délire au cours du dix-neuvième siècle. Ces parallèles entre le rêve et la maladie mentale sont mis en relief dans *Aurélia* où le délire est présenté comme un rêve qui infiltre l'état de veille, c'est-à-dire un rêve éveillé à travers lequel le héros part à l'exploration de l'irrationnel. La similarité de l'expérience du rêve et du délire sur le plan psychique permet le rapprochement entre eux, car les deux états se définissent comme un bouleversement cérébral qui ne permet pas à l'individu de gouverner sa pensée. Elles surgissent donc d'une façon incontrôlable, étant donné que le cerveau est incapable de les arrêter, systématiser, filtrer à l'aide de la logique rationnelle,

ce que la conscience vigile interprète comme incohérence. En même temps, l'acte d'écrire le rêve (le délire) démontre la capacité du narrateur à le maîtriser et permet de découvrir son sens, caché à la logique rationnelle, ce qui prouve que le rêve (le délire), loin d'être une maladie, est un mode privilégié d'accès à la vérité de l'être humain.

Ainsi, le narrateur considère le rêve comme moyen d'entrer dans le monde spirituel et cherche à le transférer dans la veille pour établir des liens entre le monde des Esprits et la vie éveillée, ce qui permettrait d'y transmettre les pouvoirs spirituels accordés au sujet dans le rêve, comme l'omniscience et la toute-puissance. La notion de la similarité entre rêve et délire est essentielle dans *Aurélia*, car si le délire est équivalent au rêve, les visions délirantes gagnent une validité, une authenticité dans la veille. Le but d'*Aurélia* est alors de libérer le rêve, de le faire sortir de ses contraintes nocturnes à la lumière du jour, de le mettre sur le même plan que le délire qui n'est qu'un rêve libéré. Plus tard, les surréalistes vont adopter et mettre en pratique cette idée à l'aide de techniques comme l'écriture automatique, la simulation des maladies mentales, etc. Toutefois, le transfert du rêve (du délire) à la veille est une tâche problématique, car cet univers au-delà du quotidien ne se conforme pas aux lois de la raison éveillée. Comment serait-il possible de l'expliquer alors au moyen d'un langage dicté par la raison ? Cette tentative ressemble à l'effort de faire comprendre à l'aveugle le concept de la couleur blanche en ce sens que les points de repères qu'utilisent les voyants pour définir les faits perçus par la vue n'existent pas dans son univers.

L'établissement des liens entre le rêve et le délire est donc essentiel dans *Aurélia*, car le narrateur cherche à légitimer le délire du héros en l'associant au rêve qui, à ses yeux, fait partie de la réalité quotidienne, tout comme la veille. Étant donné que le

premier récit de délire apparaît directement après le premier rêve, un lien initial s'établit entre eux. D'autres éléments narratifs servent à créer des liens plus forts : un des rapports que le narrateur découvre entre le rêve et le délire est leur nature semi-consciente : « Cette vision céleste, 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 » (297). Il s'agit d'associer le délire à un phénomène connu durant certains rêves où le rêveur est non seulement conscient du fait qu'il est en train de rêver, mais il garde aussi la capacité à percevoir son environnement à un certain degré, de manière que la conscience vigile n'est pas complètement étouffée, ce qui lui permet de maintenir un certain contact avec la réalité de la veille. L'enjeu de l'association du rêve au délire est cet accès à la réalité, même s'il n'est pas question d'un contact direct, mais d'un état où l'on est conscient de la présence des autres qui ont rapport à la réalité — comme au début du récit de délire où le héros reste attaché à la réalité par l'intermédiaire de ses amis. Le rapport à la conscience vigile dans le délire est aussi indiqué par le fait que le narrateur se souvient de ses visions hallucinantes, entrevues dans le délire, comme le héros est capable de se rappeler au cours du délire des faits de la vie éveillée — souvenirs de lecture, fragments de mythes, de légendes et de diverses religions. Les processus psychiques du délire combinent ce matériel en un système gouverné par la logique de l'irrationnel, d'une façon similaire au fonctionnement du rêve nocturne que Freud décrit plus tard dans *L'Interprétation des rêves*. Tout comme les mythes anciens, ce mélange n'est pas tout à fait imaginaire, il n'est donc pas complètement détaché de la réalité objective.

La poursuite de la recherche du sens de la révélation supposée, commencée dans le rêve, signale aussi que rêve et délire sont liés l'un à l'autre : en passant du rêve au

délire, le héros continue la recherche de sens. Tout comme dans le premier rêve, son mouvement fiévreux est marqué par des verbes actifs : « je me mis à chercher, » « je continuais ma marche, » « je me levai, » « je chantais, » « je quittais, » « je les dispersais. » Cette activité fait surgir des visions bibliques, une sensation des vies antérieures — c'est-à-dire un savoir plus ancien que celui du christianisme — et des correspondances ésotériques, qui semblent lui montrer le sens véritable de la révélation annoncée avant le premier rêve. Mais l'apparition du double, que le héros éprouve comme le dédoublement de son âme entre la vision et la réalité, entraîne la confusion de l'esprit, ce qui se manifeste par l'entremêlement des « figures fantasques ou réelles […] en mille apparences fugitives » (298). Le dédoublement provoque une crise mentale suivie d'une perte complète de rapport avec la réalité objective. Ainsi, ce premier récit de délire ne mène pas à la découverte du sens de la révélation, le héros va donc continuer sa quête sur un autre plan que celui du délire.

Cependant, l'examen thématique et historique du récit de délire nervalien serait incomplet sans l'analyse textuelle qui permet de déceler les divers aspects et motivations de ce récit unique. L'étude des temps verbaux du récit de délire révèle le rapport du héros à la réalité quotidienne du point de vue du narrateur : bien que le temps conventionnel du récit de rêve soit l'imparfait, on a vu que dans le premier rêve d'*Aurélia* le passé simple est utilisé plus fréquemment, ce qui indique un rapport plus direct à la réalité de la veille. Le récit de délire qui le suit se caractérise au contraire par la prépondérance des verbes à l'imparfait, signalant le rapprochement du héros de l'irréel et du rêve véritable. L'apparition des verbes modalisateurs comme *sembler*, *croire*, *avoir l'idée*, etc., et celle des verbes de perception comme *voir*, *sentir*, *entendre*, mettent en relief le contraste entre

l'univers du délire et celui de la veille. En les traitant comme des rêves, le narrateur suggère qu'il ne s'agit pas d'événements réels au cours du délire au sens absolu. Par l'usage des signes grammaticaux comme les temps verbaux et les modalisateurs, le narrateur est donc capable de signaler à quelle catégorie du réel correspondent les expériences du héros. C'est le narrateur qui lie le premier rêve du récit à la réalité extérieure par l'emploi fréquent du passé simple, ainsi qu'il établit des rapports entre le rêve (délire) et la réalité intérieure, personnelle par la modalisation et la prépondérance des verbes à l'imparfait dans le premier récit de délire. L'usage de la modalisation est ainsi un des moyens qui font ressortir des différences entre l'écriture du rêve et celle du délire aux premières pages d'*Aurélia*. Dans le premier récit de rêve, il n'y a que trois verbes modalisateurs, et ceux-ci ne portent pas sur la réalité des événements, le narrateur ne contestant pas la véracité des paroles du héros. Dans le récit de délire, conformément à l'attente, le narrateur met davantage en doute la validité des expériences du héros dans la réalité extérieure par l'usage de la modalisation. De même, la plupart des verbes modalisateurs sont à l'imparfait, ce qui augmente la sensation de doute par le fusionnement de différents plans temporels et exprime l'éloignement du héros du réel, donc l'existence d'une distance entre le narrateur et le héros.

Des verbes modalisateurs du premier récit de délire, il n'y en a que trois au passé simple : « il me sembla que je redescendais parmi les hommes, » « je crus voir le ciel se dévoiler, » « il me sembla que j'avais à redouter l'heure même qui la veille avait risqué de m'être fatale » (297, 298). Comme on l'a vu plus haut, ces tournures indiquent des sensations brusques, éprouvées par le héros — l'illumination, la révélation, la découverte d'une vérité —, mais la prépondérance des modalisateurs à l'imparfait fait glisser un

doute dans le texte, signalant qu'il s'agit d'une réalité personnelle. Ce jugement sera modifié plus tard par les interventions du narrateur dans le récit de délire. Tandis que le récit de rêve est un texte homogène que le narrateur raconte au passé, le récit de délire, également au passé, est plusieurs fois interrompu par ses commentaires au présent qui prennent le parti du héros sur un ton de certitude, car les interventions ne contiennent pas de modalisateurs. Le but du narrateur est de convaincre le lecteur de la validité de sa perspective, mais ses interventions interrompent la sensation de continuité du délire, mettent en doute son objectivité et effacent la distance supposée entre lui et le héros :

> 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'arrêterais ici, et je n'essayerais pas de décrire ce que j'éprouvai ensuite dans une série de visions insensées peut être, ou vulgairement maladives… (297)

Proust propose une nouvelle compréhension des troubles mentaux de Nerval dans *Contre Sainte-Beuve* où il soutient que la folie de Nerval correspond à un « subjectivisme excessif […], attachée à un rêve, à un souvenir, à la qualité personnelle de la sensation, » similaire à une « disposition artistique » (234). Pour Proust, la folie de Nerval est d'ordre littéraire dans la mesure où elle est la représentation esthétique de l'exploration du subjectif par laquelle l'écrivain vise à échanger son identité temporelle pour une identité éternelle. Au cours de ces recherches, il découvre les limites du quotidien et tâche de les dépasser, de pénétrer au-delà d'elles.

Or, Nerval valorise le rêve (le délire), car il pense que cet état de conscience diminuée donne accès au monde spirituel grâce à ses caractéristiques mentales. La perception de la veille, gouvernée par la logique quotidienne, n'est pas selon lui apte à se rendre compte de la totalité de la réalité humaine ; il faut donc aller plus loin et chercher la perception véritable au-delà du rationnel. La conclusion du premier récit de délire

illustre cette hypothèse en ce sens qu'il démontre les différences de perception entre le rêve (le délire) et la vie quotidienne :

> La seule différence pour moi de la veille au sommeil était que, dans la première, tout se transfigurait à mes yeux ; chaque personne qui m'approchait semblait changée, les objets matériels avaient comme une pénombre qui en modifiait la forme, et les jeux de la lumière, les combinaisons des couleurs se décomposaient, de manière à m'entretenir dans une série constante d'impressions qui se liaient entre elles, et dont le rêve, plus dégagé des éléments extérieurs, continuait la probabilité. (298-299)

Le narrateur indique par l'usage de la modalisation que l'état que le héros appelle la « veille » est en réalité le délire. Les expressions comme « pour moi, » « à mes yeux, » « chaque personne semblait changée, » signalent au lecteur que les événements sont d'ordre imaginaire. De même, tous les verbes sont à l'imparfait, ce qui renforce l'impression qu'il s'agit d'un pur délire, indiqué par la perte de repères temporels qu'exprime l'imparfait. Grâce à ce temps verbal, le narrateur est capable de remonter dans le passé et de revivre les expériences du héros en les racontant. Ainsi, l'imparfait l'aide à se rappeler les moments du délire, car son emploi indique que la raison analytique est remplacée par l'irrationnel comme le rêve, le délire ou les sensations. Il renforce donc le doute, l'incertitude des événements, introduits par la modalisation au début du paragraphe et exprime la continuité, la fluidité de l'état mental décrit, ainsi que la subjectivité des expériences personnelles.

On a vu plus haut qu'une transfiguration des objets de la réalité s'opèrent dans le délire — processus qui, dans le rêve, est déjà mené à son terme. Prenons pour exemple l'épisode de l'apôtre : « Il me semblait que mon ami déployait une force surhumaine pour me faire changer de place ; il grandissait à mes yeux et prenait les traits d'un apôtre. » Il s'agit d'une vision biblique : un ami qui accompagne le héros semble grandir et prendre les traits d'un apôtre, en même temps que le lieu où le héros se trouve paraît s'élever et

perdre sa forme urbaine, de telle manière que la scène devient « le combat de deux Esprits et comme une tentation biblique » (295-296). L'ami transfiguré fait penser à l'ange du premier récit de rêve par ses dimensions démesurées et par sa signification religieuse : le terme *apôtre* vient du grec *apostolos*, signifiant l'envoyé, le messager, un des disciples du Christ qu'il choisit pour prêcher l'Évangile. L'élasticité des dimensions signale que les limites qui forment la réalité sont devenues fluides, tandis que les imparfaits de l'épisode révèlent l'incertitude à propos du développement des événements : le héros subit des changements sur lesquels il n'a pas prise, il ne peut donc pas les influencer ni les contrôler. Ainsi, les imparfaits indiquent la perte de maîtrise, la modification du temps et de la perception normale.

C'est un mouvement interne en train de se produire sous les yeux du héros, qui lui permet de décomposer la perception pour arriver à une matière brute, à des sensations envahissantes, primordiales. L'indication de la durée de la transformation — « une série constante d'impressions » — prolonge la transformation opérée dans le rêve. C'est comme si, à l'aide du délire, il avait décomposé les mécanismes du rêve (du délire), comme s'il les avait déchiffrés, mis à nu. L'auteur d'*Aurélia* ne préconise pas pour autant l'état de confusion que le délire provoque, mais cherche à découvrir un nouvel équilibre aux confins de la raison et de la folie, apte à profiter des deux, permettant donc de garder à la fois les visions entrevues dans le délire et sa propre identité, ancrée dans le réel. Plus tard, cette tentative va constituer un des objectifs de *La Recherche* de Proust et elle va également faire partie des recherches dialectiques surréalistes qui visent à découvrir le point hypothétique où les oppositions se résolvent.

Le langage d'*Aurélia*

Comme on l'a constaté plus haut, Nerval cherche à relier le rêve, le délire et la réalité au moyen du même langage synthétique, censé représenter la relation entre eux. Cette démarche met en relief l'importance du langage dans l'univers humain où les sentiments existent sur le plan émotionnel, les idées sur le plan intellectuel. Les idées s'expriment dans le langage ; en effet, une idée n'existe pas si elle n'est pas traduite en langage. Les sentiments existent au contraire en dehors du langage. Comme le langage est l'expression de la raison analytique, inventé pour décrire la réalité objective, il s'apprête avec difficulté à transmettre les faits de la réalité subjective — rêves, troubles mentaux, sensations — qui s'organisent selon une logique différente de celle de la veille. Dès que l'on essaie de les décrire au moyen des mots, on en perd une partie en les réduisant à un niveau que le langage est capable d'exprimer. En même temps, l'attachement de l'être humain à la logique quotidienne est si grand que, afin de comprendre son rêve, il tâche de l'altérer après le réveil pour qu'il se conforme à la logique de la raison éveillée. *Aurélia* illustre le fait que le délire permet au contraire de saisir le rêve dans sa forme originale en gardant sa logique et en la perpétuant dans la veille. Cela est essentiel, car la réalité de la veille est une réalité filtrée, corrompue par la logique de l'esprit conscient, tandis que le délire est un état privilégié qui permet de percevoir la réalité « véritable, » sans modification, il est donc un état plus « authentique » que la conscience vigile. Pour caractériser les visions du héros, le narrateur emploie les expressions « vrai » ou « logique » plus souvent que « réel, » ce qui souligne qu'il s'agit de faits subjectifs. Aux yeux du narrateur, il est moins important que

les expériences soient « réelles » qu'elles soient « vraies, » car ce qu'on appelle réel, d'une façon générale, est la réalité logique, non pas la « vérité. »

Comme le narrateur de Nerval cherche à communiquer des faits du monde des Esprits — un univers dont la nature est différente de celui du lecteur —, il lui est difficile de s'exprimer au moyen du langage de la raison. Il cherche alors à modifier la réalité pour qu'elle se conforme mieux à l'expression du délire. Le premier pas, nécessaire mais insuffisant en lui-même, est de rejeter la logique du quotidien. Nerval choisit des mythes et religions de tous temps comme point de départ pour créer un système avec sa propre logique et sa propre réalité, aussi légitimes pour lui que celles de la veille. Ce choix paraît problématique, car il lui faudrait inventer un nouveau langage pour répondre aux exigences de la nouvelle réalité entrevue dans le rêve (le délire), au lieu de chercher à l'exprimer en mélangeant des fragments anciens de la connaissance humaine. Plus tard, Proust va se servir du langage du récit de rêve pour exprimer la réalité intérieure et extérieure, et les surréalistes vont créer un nouveau monde langagier en vue de donner une description plus précise de la réalité, censé générer une nouvelle logique et des expressions artistiques tout à fait novatrices.

Nerval est alors à la recherche du langage et de la forme littéraires qui puissent exprimer les visions de son héros. Pour révéler aux gens « normaux » le sens caché du délire, *Aurélia* met en parallèle le langage médical des aliénistes, qui représente la réalité objective, et le langage du délire, qui exprime l'aspect subjectif des expériences du héros. Cela indique la volonté de faire un récit cohérent de ses visions hallucinantes et de traduire ses expériences en un langage intelligible, accessible à tous, capable de « transcrire les impressions d'une longue maladie » (291). Cependant, l'effort de rendre

raisonnable des expériences irrationnelles semble être voué à l'échec, car le langage de la réalité n'est pas apte à transmettre l'irrationnel. De même, le narrateur paraît incapable d'étouffer la voix intérieure qui assure l'accès à des pouvoirs spirituels, inaccessibles par voie de la conscience. Nerval crée donc une nouvelle représentation du surnaturel, basée sur la logique du délire, en entremêlant le spirituel et le matériel. Il lie la logique du rêve à celle du délire à l'aide des parallèles qu'il démontre entre ces deux états, ce qui aide le lecteur à accepter la nouvelle logique, le nouvel usage du langage, censé ancrer le texte dans la logique du rêve. De cette manière, le lecteur est moins réticent à accepter la logique du délire comme pertinente.

Paradoxalement, Nerval se sent obligé d'exprimer les expériences du héros par un langage net et logique pour prouver à la fois qu'il a regagné la raison et que ces expériences sont de l'ordre du réel. La nature conventionnelle du langage d'*Aurélia* est alors en contradiction avec l'extravagance de ses thèmes, indiquant l'effort de maîtriser le contenu par la forme. Si l'avènement du délire introduit une rupture dans le texte au niveau du contenu, l'analyse de la ponctuation montre que le premier récit de délire, comme le premier récit de rêve, est un texte ordinaire en ce qui concerne son apparence graphique. Il y manque tout ce qui pourrait déchirer le texte matériellement : des points de suspension n'apparaissent que deux fois,[10] les paragraphes ne sont coupés de l'un l'autre ni par des signes de ponctuation ni par des lignes de blanc, l'aspect visuel du texte ne révèle donc pas le désordre décrit dans le contenu. Le contraste entre le contenu et l'apparence du texte sur la page va diminuer graduellement, mais, au début d'*Aurélia*, l'opposition entre eux est soigneusement maintenue, ce qui montre la capacité du

[10] Au lieu de signaler le détachement du héros de la réalité, ces points de suspension servent à remettre en question l'interprétation de l'état du héros comme délirant.

narrateur à maîtriser les visions du héros à l'aide de l'écriture, à maintenir donc des rapports avec la réalité extérieure. Le rapprochement progressif du narrateur vers le héros se produit en parallèle avec les changements de l'aspect graphique du texte : le récit est de plus en plus semé de signes qui le bousculent, comme le point d'interrogation, le point de suspension, la ligne de blanc, la ligne de points, etc., signalant le désordre du contenu au niveau de l'écriture. Il en résulte que les limites nettes du passé et du présent et celles de la veille et du rêve (délire) s'effacent dans la deuxième partie, entraînant la métamorphose du narrateur en un rêveur éveillé, tout comme le héros. Dans « Récits d'aliénés, récits aliénés. Nerval et John Perceval, » Ross Chambers compare *Aurélia* de Nerval au récit de Perceval en fonction d'un programme narratif qui fait du récit aliéné un instrument de « guérison, » soulignant le contraste entre la « folie » textuelle et la guérison narrative chez Nerval. Chambers soutient que le désordre textuel d'*Aurélia*, qui correspond à la confusion d'esprit du héros, l'empêche de saisir le sens de ses rêves. À mon sens, le désordre du texte est au contraire une tactique narrative par lequel le narrateur fait ressentir l'état de délire, car le désordre se conforme mieux à la nature hallucinante des visions, il est donc plus apte à exprimer le sens que le narrateur cherche à transmettre par elles. Ainsi, loin de l'empêcher, le chaos textuel l'aide à saisir le sens des visions entrevues par le héros.

En même temps, le but déclaré d'*Aurélia* est de donner une forme connue et acceptable à des visions délirantes ; le récit vise donc à garder, du moins au début, une clarté et une cohérence. L'intention est de faire accepter des hallucinations comme réelles, mais pas au moyen de l'invention d'un langage et de techniques nouveaux. Par conséquent, la représentation des révélations acquises dans l'univers spirituel se construit

sur des formes littéraires conventionnelles, familières aux contemporains de Nerval, telles que les chimères et les spéculations métaphysiques. La description des rêves et rêveries, des visions délirantes et mythiques n'a donc rien d'étrange dans *Aurélia* : l'ange du premier rêve, l'univers outre-tombe du rêve mythique des ancêtres, la rencontre avec les races anciennes dans un lieu supraterrestre, etc., sont des épisodes décrits dans un style précis et réaliste. Le lecteur reconnaît aisément ces représentations, conformes à son monde quotidien, qui n'offrent rien d'extraordinaire sur le plan structurel, sémantique ou narratif. Ces exemples illustrent l'aspect traditionnel du langage de Nerval dont la technique verbale ne se conforme point aux visions anormales de son héros. C'est de cette manière que son narrateur cherche à concilier les contradictions qu'il aperçoit entre ses expériences et le monde extérieur. Nerval utilise alors un langage conventionnel pour décrire le rêve (le délire), en partie pour fournir au lecteur un contexte connu auquel il est capable de s'identifier. Toutefois, si ce langage est ordinaire, la signification des mots change en raison de leur usage inhabituel, car les éléments du langage gagnent de nouveaux sens dans le contexte du délire. Nerval ne crée donc pas un nouveau langage pour exprimer les expériences inouïes de son héros, mais les mots conventionnels qu'il utilise revêtent de nouvelles valeurs sémantiques au cours de leur usage dans un contexte inhabituel.

La dimension mythique des visions délirantes

On a constaté plus haut que, dans *Aurélia*, le type de récit nommé délirant n'est pas une catégorie homogène : la gamme s'étend du pur délire — où certains signes comme la prépondérance de l'imparfait ou l'usage de la modalisation signalent la rupture d'avec la réalité objective — au délire mythique où le contenu de l'énoncé indique que le

lecteur n'est pas présumé y croire littéralement. À un certain degré, l'élément mythique infiltre tout le texte d'*Aurélia* où son rôle est de relier les différents types de récits par la création d'une croyance universelle basée sur divers mythes et religions. Le premier récit de délire est suivi d'une série de visions : il s'agit de cinq récits indépendants qui se déroulent dans leur propre lieu et décor.[11] Les deux premiers sont présentés par le narrateur comme des visions délirantes, le troisième comme un rêve qui confirme les connaissances acquises dans les visions, et les deux derniers sont de nouveau traités comme délirants. Cependant, l'étude des cinq textes révèle que la similarité du ton et de la nature des thèmes, ainsi que la proportion des imparfaits et des passés simples (dans les cinq récits, il y a au moins deux fois plus d'imparfaits que de passés simples) ne justifient pas leur séparation en deux catégories, celle du délire et celle du rêve — ils relèvent plutôt de la même catégorie en raison de leur thème commun mythique.

Dans *Aurélia*, la fonction principale du récit mythique est l'établissement des rapports entre l'objectif et le subjectif, dont un des moyens est l'entremêlement du réel et de l'imaginaire sur le même plan. Une des conséquences de leur assimilation est la modification de la notion du temps et de l'espace, ce qui permet l'existence simultanée des morts et des vivants sur le plan du réel. Dans le Rêve de l'horloge, un oiseau (plus tard identifié comme l'âme de son oncle) adresse la parole au héros : « L'oiseau me parlait de personnes de ma famille vivantes ou mortes en divers temps, comme si elles existaient simultanément » (299). Un autre processus qui change les caractéristiques du temps est sa condensation — un phénomène connu du rêve nocturne —, qui semble

[11] Les cinq récits composent un chapitre chacun, signalant l'encadrement précis, différent de celui du délire : le quatrième chapitre décrit le Rêve de l'horloge, le cinquième le Rêve de la patrie mystique, le sixième le Rêve du jardin, le septième le Rêve de la création du monde et le huitième le Rêve de la préhistoire humaine.

prêter des pouvoir intellectuels extraordinaires au héros : « comme si mes facultés d'attention s'étaient multipliées sans se confondre, par un phénomène d'espace analogue à celui du temps qui concentre un siècle d'action dans une minute de rêve » (302). Le rapprochement de la vision mythique du récit de rêve par l'analogie temporelle la rend plus tangible, plus authentique aux yeux du lecteur. La notion de l'élasticité du temps suggère au héros l'idée de l'immortalité de l'âme en ce sens que l'existence éternelle relève de la répétition — l'élément qui relie toutes les vies humaines à travers la dissolution des différences entre le présent et le passé. L'égalisation du rêve (du délire) et de la réalité objective par l'extraction du rêve de l'univers nocturne (ou celle du délire de son milieu « irrationnel ») est aussi une tentative de maîtriser le temps, sans doute liée au désir humain universel d'immortalité qui va aussi motiver le narrateur de *La Recherche*.

Ainsi, la quête du héros se cristallise dans ces premières visions : l'allégorie des fouilles archéologiques dans le Rêve de la patrie mystique révèle qu'il s'agit de traverser une série d'épreuves au moyen d'une descente en soi-même au sens large du terme, en vue de reconquérir le passé. Le héros cherche alors à restituer le passé par la découverte des couches d'existence tout en remontant jusqu'aux origines : d'abord l'histoire de sa famille, ensuite celle des races humaines et finalement celle de la terre et de l'univers, y compris la création de l'être humain et celle du monde. Le fait que le narrateur est capable de revivre un passé qui n'est pas le sien montre que, dans *Aurélia*, le souvenir n'est pas nécessairement lié à la vie personnelle : l'expérience a un caractère métaphysique, ce qui permet que tout soit lié à tout dans un univers mystique. De même, à la fin de la cinquième vision, le narrateur traite les expériences du héros comme des réminiscences du passé vécu : « Tels sont les souvenirs que je retraçais par une sorte de

vague intuition du passé » (314). Par la modification du temps et de l'espace, le rêve (le délire) révèle donc la totalité de la réalité, objective et subjective, de l'individu et de toute l'humanité, désormais disponible au héros :

> Il me semblait que mes pieds s'enfonçaient dans les couches successives des édifices de différents âges. Ces fantômes de constructions en découvraient toujours d'autres où se distinguait le goût particulier de chaque siècle, et cela me représentait l'aspect des fouilles que l'on fait dans les cités antiques, si ce n'est que c'était aéré, vivant, traversé des mille jeux de la lumière. (304)

La révocation de son passé et celle des autres permet au héros non seulement de s'ancrer dans le réel, mais aussi de renouer des rapports avec la communauté humaine, ce dont son délire l'isole. Cela lui accorde le pouvoir de franchir à la fois les limites de sa propre vie et celles du temps et de l'espace, et offre la possibilité d'établir la continuité et la logique qui semblent manquer dans sa propre vie. Le ressaisissement du passé est donc important aux yeux du narrateur de Nerval, car il a l'intention de reconstruire son identité par le rassemblement des fragments de toutes les périodes et religions. Il revit donc le passé en vue de se placer dans le réel, de se redéfinir dans le présent et de dicter son avenir.

Dans les visions mythiques, le rêve (le délire) est donc présenté comme le lieu d'initiation aux mystères de l'esprit et de l'univers. Sa fonction est de transmettre le spirituel dans le réel, ainsi que de relier l'être humain aux autres et à l'univers à travers la communication avec le spirituel. Cette idée se précise à la fin du Rêve de l'horloge, où le héros croit recevoir la preuve de la nature continue de la race humaine :

> Cette idée me devint aussitôt sensible, et, comme si les murs de la salle se fussent ouverts sur des perspectives infinies, il me semblait voir une chaîne non interrompue d'hommes et de femmes en qui j'étais et qui étaient moi-même ; les costumes de tous les peuples, les images de tous les pays apparaissaient distinctement à la fois, comme si mes facultés d'attention s'étaient multipliées sans se confondre, par un phénomène d'espace analogue à celui du temps qui concentre un siècle d'action dans une minute de rêve. (302)

La certitude du héros est exprimée par l'emploi du passé simple dans la phrase introductrice, énonçant une vérité soudainement découverte. L'expression représente aussi l'idée d'assimiler le rationnel et l'irrationnel dans la mesure où un concept ancré sur le plan du réel — une *idée* — se place sur le plan du sentiment en devenant *sensible*. Grâce à ce moyen, le monde spirituel devient accessible dans le réel aussi, ce qui permet d'éprouver des idées autrement que par la raison. Sentir des idées au lieu de les concevoir par la pensée suggère la possibilité de les comprendre plus aisément et plus profondément. La voie du sentiment assure non seulement un accès immédiat au monde spirituel, mais aussi un lieu où tous les esprits communiquent entre eux.

Ce concept rappelle l'harmonie originelle du monde où toutes les créatures étaient liées par des rapports « spirituels, » sauvant le héros de l'isolement où il est jeté à cause de son état délirant. Il s'agit non seulement de prouver la guérison par l'écriture en vue de réduire l'aliénation sociale du héros, mais aussi de montrer au lecteur les valeurs du rêve (du délire) dans la vie quotidienne, comme l'accès au monde spirituel, l'unité des âmes, etc. Le héros, qui cherche à se placer dans un monde harmonieux, établit des liens de communication extrasensorielle dans le rêve, ce qui indique de nouveau que le langage humain est incapable d'exprimer les rapports entre les événements terrestres et le surnaturel qui ne se transmet que par le sentiment, comme l'exprime le narrateur : « La métaphysique ne me fournit pas de termes pour la perception qui me vint alors du rapport de ce nombre de personnes avec l'harmonie générale » (302). En même temps, les idées *senties* dans le rêve (le délire) ne sont pas nées dans l'esprit du héros mais existent indépendamment de lui ; elles sont donc réelles, ce qui atteste de l'attachement du héros à la réalité objective. La dissipation de l'isolement est aussi indiquée par l'image de la

« chaîne non interrompue d'hommes et de femmes, » analogie qui symbolise la continuité de la race humaine et l'équivalence entre le héros et les autres puisqu'elle suggère que chaque individu est une variation de la même chose : les êtres humains sont différents physiquement, mais en esprit, à un niveau supérieur, ils sont tous similaires. Cette idée est renforcée par la formule « les costumes de tous les peuples, les images de tous les pays, » qui souligne le côté mythique, symbolique de ce passage. Une vérité supérieure se révèle donc dans les visions, ce qui prouve que le narrateur-héros n'est isolé que dans la réalité physique, tandis qu'il appartient à la communauté des êtres humains dans la réalité spirituelle.

Ainsi, au niveau du contenu, le narrateur vise à augmenter la réalité du délire au moyen de l'emploi des mythes, ce qui le rend plus acceptable au lecteur. Par l'usage du rêve, il cherche à établir un rapport similaire au niveau de la forme. Il relie alors le lecteur et lui-même au délire mythique, puis il noue des rapports entre le délire mythique et l'univers spirituel, ce qui est censé permettre au lecteur de les découvrir. Grâce à l'établissement de ces rapports logiques, le narrateur cherche à montrer que la révélation n'est possible que par l'imagination, ce qui légitime les expériences du délire et du rêve.

Les « Mémorables »

L'insertion des « Mémorables » — une collection de visions mythiques ou religieuses que le narrateur appelle des « impressions de rêves » — constitue une interruption dans le récit d'*Aurélia*, que le narrateur tâche d'atténuer par leur introduction à la fin de la deuxième partie. Bien que d'une nature différente de celles qui les précèdent, ces visions ont un lien direct avec les deux premières parties et représentent la culmination des idées principales d'*Aurélia* : l'effacement de la frontière entre le rêve et

la veille permettant d'accéder à un monde où des vérités supérieures se révèlent, la réalisation du salut, de la paix et de l'harmonie universelles, la récupération des pouvoirs perdus de l'être humain, assurées par le pardon du Christ, et la réconciliation des gens, du monde et des forces cosmiques, ce qui permet le rétablissement de l'ordre divin. Il semblerait ainsi que la fonction des visions des « Mémorables » soit de fournir des réponses aux questions posées dans les deux premières parties. Ces récits représentent donc la synthèse du rêve (délire) et de la veille en un état supérieur, monde idéal où le rêve ne s'empare pas de la veille, mais où ceux-ci se rejoignent en une réalité plus profonde. L'effacement des frontières entre le rêve et la veille dans les « Mémorables » est donc censé permettre d'accéder à des connaissances venant d'un autre univers, à l'aide desquelles se résolvent les conflits de la vie quotidienne qui rendent malheureuse l'existence de l'être humain.

Il en résulte que l'on ne trouve plus l'incertitude à l'égard de la réalité des expériences vécues par le héros dans ces morceaux. Le narrateur, qui ne se résigne jamais complètement à la dualité du rêve et de la veille, revient donc à l'idée que la distinction entre ces deux états n'existe pas. Par conséquent, les deux points de vue convergent, éliminant la distance plus ou moins maintenue dans les deux premières parties d'*Aurélia*. Comme dans les « Mémorables » le narrateur ne se distingue plus du héros, la modalisation qui les sépare dans les deux premières parties disparaît, les formules de doute étant remplacées par celles d'assurance et de croyance totale, qui indiquent la certitude d'avoir trouvé un accès à des vérités fondamentales. Par conséquent, l'hésitation cède la place à la certitude, signalant le triomphe du subjectif sur l'objectif, ce qui permet le transfert de l'imaginaire au réel. À partir de ce moment-là, le rêve (délire) est présenté

dans sa forme originelle, avant qu'il soit filtré par la logique de la veille. Ainsi, la recherche du sens de la révélation, si essentielle dans les deux premières parties d'*Aurélia*, n'est pas poursuivie dans les « Mémorables, » car ces récits eux-mêmes expriment l'essence recherchée. Comme le but est de transférer les connaissances acquises dans l'univers spirituel à la veille, une fois que ces deux mondes s'unissent, cet objectif perd sa pertinence. Dans « *Aurélia* : De l'impuissance narrative au pouvoir des mots, » Daniel Couty examine les conséquences du projet nervalien de fusionner le passé du rêve (délire) et le présent de la raison retrouvée sur le même plan temporel. Il affirme que, dans les « Mémorables, » la disparition de la modalisation efface l'effet fantastique, « c'est-à-dire tout rapport entre l'univers onirique à décrypter et le réel » (16). À mon sens, il serait plus précis de dire que leur rapport ne disparaît pas, mais que sa nature change en fonction de la modification opérée par l'entremêlement du rêve et de la réalité.

Le fusionnement du présent et du passé fait penser à la théorie romantique, selon laquelle l'âme de l'être humain est omnisciente et immortelle dans le sommeil, tandis que dans la veille elle est liée à la réalité physique qui la limite. Elle ne peut donc se déplacer librement parmi tous les plans de l'existence que dans un état de conscience diminuée comme le rêve, le délire, la rêverie, la poésie ou, ultimement, la mort. Dans *Aurélia*, le narrateur reconnaît l'existence de la réalité extérieure quotidienne, mais il propose l'idée selon laquelle la réalité à laquelle on accède à travers le rêve (délire) soit beaucoup plus proche de la réalité authentique, « absolue, » car les manifestations inconscientes de la psyché sont capables d'effacer les limites du matériel et de nous mettre en contact avec l'invisible, ce qui permet de recouvrer l'univers véritable. La conscience a besoin du rêve et du délire (de l'inconscient) pour établir ce contact. Les

récits des « Mémorables » représentent ce discours libéré de l'inconscient et de la conscience sur un plan où les lois et la logique du quotidien n'ont plus de pertinence. Il ne s'agit donc pas d'écarter la conscience au profit de l'inconscient, mais de fusionner les deux pour accéder à la connaissance totale par l'usage des faits de l'inconscient dans la conscience — une piste poursuivie plus tard par Proust et les surréalistes français. De même, le transfert de l'inconscient dans la veille permet de l'étudier plus profondément : dans *Aurélia*, dès que le narrateur comprend le rêve, celui-ci devient une solution en ce sens que le rêve menaçant se transforme en un rêve *doux, délicieux*. Cette modification est mise en parallèle avec le rétablissement de la communication à travers la réconciliation du langage du rêve (délire) avec celui de la raison.

Par conséquent, les récits des « Mémorables » diffèrent des deux premières parties du récit, même s'ils traitent des mêmes préoccupations, car ils servent à illustrer la possibilité de fusionner le rêve (délire) et la veille, ainsi que les conséquences de cette union. Ce changement de perspective produit une rupture dans la narration. En même temps, si l'univers mythique l'emporte sur celui du réel dans les « Mémorables, » l'envahissement de la veille par des visions de caractère mythique ne signale pas l'avènement d'une confusion dans le texte, comme dans le cas du récit de délire. Le détachement du réel ne se montre point au niveau du cadre, car les limites des récits des « Mémorables » restent bien définies textuellement. À la différence des récits de délire, les « Mémorables » sont soigneusement introduits par le narrateur à la fin de la deuxième partie d'*Aurélia* : « J'inscris ici, sous le titre de *Mémorables*, les impressions de plusieurs rêves qui suivirent celui que je viens de rapporter » (349). L'introduction placée à la fin de la deuxième partie opère une rupture dans le texte en ce sens qu'elle présente

l'avènement d'un nouveau type de récit qui ne semble pas avoir de rapports directs avec les passages précédents. L'interruption est mise en relief par la disposition graphique des paragraphes : l'introduction est séparée du rêve précédent non seulement par l'alinéa, mais aussi par une ligne de points. Les récits qui suivent ne sont donc pas enchâssés dans un contexte narratif au sens traditionnel. Cependant, cette mise en question ne se manifeste qu'au niveau formel, car les récits des « Mémorables » développent les idées présentées dans les deux premières parties dont ils sont la continuation logique.

La séparation des récits des « Mémorables » de ceux des deux premières parties d'*Aurélia* s'explique, entre autres, par leur nature stylistique, ces textes poétiques constituant l'expression littéraire du fusionnement des réalités intérieure et extérieure :

> Sur les montagnes de l'Himalaya une petite fleur est née. — Ne m'oubliez pas ! — Le regard chatoyant d'une étoile s'est fixé un instant sur elle, et une réponse s'est fait entendre dans un doux langage étranger. — *Myosotis* !
>
> Une perle d'argent brillait dans le sable ; une perle d'or étincelait au ciel… Le monde était créé. Chastes amours, divins soupirs ! enflammez la sainte montagne… car vous avez des frères dans les vallées et des sœurs timides qui se dérobent au sein des bois ! (349)

Même l'apparence graphique des textes des « Mémorables » diffère des autres parties d'*Aurélia* : ces récits se composent de phrases courtes, interrompues de tirets, de points d'exclamation et de points de suspension — autant de ruptures qui forment des phrases saccadées et des paragraphes courts, souvent suivis de blancs alinéaires, créant une série de récits sans contexte, similaire à un recueil de poèmes non conventionnels qui ont beaucoup en commun avec le rêve nocturne et, on le verra plus tard, avec le texte automatique surréaliste. La ressemblance avec la poésie est plus que formelle : si les deux premières parties se définissent comme de la prose poétique, les visions des « Mémorables » sont des poèmes en prose, remplis d'exclamations, de mélodie, de rythme, contenant des rimes et parfois même des alexandrins : « Là-haut, sur les

montagnes, — le monde y vit content ; — le rossignol sauvage — fait mon contentement ! » Le récit se transforme en poésie, rythmée par des thèmes qui se répètent : hymne, pardon, salut, paix universelle, correspondances, myosotis, perle, etc.

Ainsi, l'idée de la révélation, poursuivie à travers tout le texte d'*Aurélia*, est menée à son terme dans les « Mémorables » où des visions béatifiques affirment la réconciliation à la fois sur le plan de l'individu et sur celui de l'univers. Cette certitude est renforcée par un style évoquant le langage mystique de la Bible, le ton pathétique de l'*Apocalypse* et du *Cantique des cantiques*, ce qui signale que le héros a finalement découvert l'harmonie de l'individu et de l'univers à travers le rêve (délire) dont les secrets lui seront désormais accessibles dans la veille.

L'épilogue d'*Aurélia*

Toutefois, *Aurélia* ne finit pas sur la certitude des visions des « Mémorables, » car elles sont suivies d'un épilogue (qui n'est séparé des visions que par une ligne de blanc), dans lequel le narrateur résume l'essence des expériences du héros. Cette intervention, qui répète le programme initial d'*Aurélia*, introduit une nouvelle rupture dans le texte, rétablissant les limites du rêve qui, dans les « Mémorables, » a effacé ses propres limites en envahissant la veille. Il semblerait ainsi que l'épilogue mette en question la certitude établie dans les « Mémorables, » ramenant le récit à un statut plus mystique. Le retour au problème initial fait rejaillir l'hésitation du narrateur entre l'objectivité qu'il est censée maintenir pour mener à bien son projet et la subjectivité séduisante du héros. En présentant l'idée originaire d'*Aurélia* sous forme de question, le narrateur met en évidence l'écart par rapport au but déclaré de donner un compte rendu objectif des visions du héros :

> C’est ainsi que 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, armé 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 ? (353)

Par un glissement de sens, la dernière phrase cherche à identifier le rêve aux hallucinations subies par le héros, car le mot *nuits* suggère qu’il s’agit des rêves réels, tandis que le narrateur parle des expériences hallucinatoires du héros. Il soutient que si les visions « se jouent de notre raison, » elles sont similaires au rêve, qui est considéré comme réel. Étant donné qu’elles sont similaires au rêve, les visions du héros se conforment, selon le narrateur, aux principes du monde rationnel. De même, le narrateur revient au rapport entre les deux types de réalité du rêve, présentés à la première page du récit : d’une part, le côté mythique lui permet d’accéder au rêve comme un héros antique, en « for[çant] ces portes mystiques ; » d’autre part, le côté moderne le place dans une réalité psychique qui lui accorde la possibilité de profiter des connaissances du sujet moderne. L’épilogue a donc pour fonction d’affirmer l’importance du rêve (délire) en vue de valoriser les expériences du héros. Le narrateur indique qu’il s’agit d’une réalité non physique mais mythique, tout aussi valable que la réalité de la veille. De plus, les révélations acquises sont non seulement authentiques, mais capables de résoudre des conflits de la vie éveillée, si l’on arrive à déchiffrer leur sens.

Le retour aux thèmes du programme initial signale l’impossibilité d’en finir : au moment où le héros semble être « guéri, » le narrateur renvoie le lecteur au début de l’œuvre, indiquant la circularité, le caractère flou du récit, ce qui contredit le but déclaré de « fixer le rêve et d’en connaître le secret. » Il semblerait ainsi que le narrateur reconnaisse l’impossibilité d’immobiliser les images du rêve sans effacer son essence : l’accès aux probabilités infinies. Par conséquent, il n’offre pas une solution définitive, car

il ne pourrait choisir entre le rêve et la veille qu'en perdant quelque chose : en fixant son rêve, il le détruirait. Malgré l'absence de choix à la fin, l'œuvre ne sombre pourtant pas dans le chaos, mais, au lieu d'un point d'équilibre, une séquence d'équilibre s'installe, suggérant que le narrateur a besoin d'oscillation, de fluidité, de suspens pour exister. La certitude exprimée dans l'épilogue ne signifie donc pas que le narrateur-héros ait trouvé une solution ultime, car les mouvements du texte — horizontal : entre l'externe et l'interne et vertical : entre l'enfer et le paradis — indiquent des déplacements dans toutes les directions. Ainsi, rien n'est fixe, rien n'est fini, le texte est laissé ouvert, la quête continue — tout reste possible au moment où le récit s'arrête. C'est l'attrait du texte de Nerval : il parle d'un univers qui, bien qu'improbable dans le monde du lecteur, présente la tentation des « perspectives infinies » qui offrent la promesse d'une vie harmonieuse au sein d'un univers éternel.

Un défi aux conventions littéraires de genre, de récit, de forme, de style et de contenu, *Aurélia* de Nerval est aussi un texte qui échappe à toute définition. À la fois œuvre thérapeutique, autobiographique et fictive, *Aurélia* ne correspond à aucun genre traditionnel au moment de sa parution en 1855. Le récit semble se dérouler sans histoire ni événements, hors du temps et de l'espace, ce qui indique le refus d'accepter des limites d'aucune sorte et la recherche d'une forme qui pourrait représenter l'unique point de vue du narrateur à propos de la réalité intérieure (rêve, délire, etc.) et de la réalité extérieure. En effet, c'est l'interaction entre le narrateur, le rêve et la réalité qui détermine l'usage du rêve dans *Aurélia*. On a vue que, selon la tradition littéraire, le rêve est un instrument narratif qui sert à préparer le lecteur à une interruption dans le texte, d'une façon générale

l'avènement des événements invraisemblables qui ne seraient pas acceptables pour le lecteur s'ils n'étaient pas introduits dans le cadre d'un rêve. À première vue, le texte de Nerval semble se conformer à cette pratique, car le premier rêve d'*Aurélia* est proprement annoncé et encadré dans le récit, son début et sa fin étant clairement définis au niveau du contenu ainsi que par des signes de ponctuation. Cependant, la véritable motivation de l'écriture d'*Aurélia* se situe ailleurs que dans l'imitation des exemples littéraires. Le récit de Nerval s'assigne une tâche ambitieuse : l'établissement de la légitimité du rêve — et d'autres phénomènes liés aux processus inconscients de l'esprit humain : rêverie, vision, hallucination, délire — comme sujet littéraire plutôt que comme instrument narratif, et la découverte des rapports entre ce registre et celui de la réalité extérieure. Comme le lecteur risque de ne pas adhérer à un programme narratif qui va à l'encontre de la raison quotidienne, le récit est composé d'une manière qui semble suivre la pratique littéraire acceptée. Toutefois, le but déclaré est vite abandonné au profit d'arguments pour l'équivalence du rêve et de la veille et pour l'intérêt de fusionner les deux états afin d'accéder à une vérité supérieure. Le récit de rêve (délire) sert donc à opérer la transition de l'ordinaire à l'unique, permise par la découverte des similarités entre les processus du rêve (délire) et la création artistique. Ainsi, le récit de rêve (délire) chez Nerval n'est plus une technique littéraire, un artifice formel, mais un moyen de découverte et de connaissance, c'est-à-dire un élément inhérent au récit.

Le but principal d'*Aurélia* est donc de découvrir l'univers spirituel à travers le rêve (délire), de déchiffrer ses secrets et de révéler ses rapports avec la réalité extérieure en vue de parvenir à de véritables révélations. Comme la réalité physique est limitée, il faut élargir ses contours au moyen des manifestations inconscientes de l'esprit humain

comme le rêve, le délire, la rêverie, la poésie. Le narrateur de Nerval vise donc à renouer des rapports entre la réalité quotidienne et l'univers spirituel dans le but d'assurer une circulation libre entre les deux. Le texte d'*Aurélia* est une tentative pour amener le lecteur à accepter cette démarche. Il s'agit non seulement de montrer au lecteur où se situent les « portes » du rêve et comment les franchir, mais aussi de lui fournir des moyens de ramener des connaissances acquises dans la réalité de la veille. La démarche narrative qui sert à mener à bien cette tâche est la présentation du point de vue double à travers les personnages du héros (le moi ancien qui subit les expériences) et celui du narrateur (le moi actuel qui conte les expériences du héros). C'est-à-dire que le narrateur symbolise le présent et l'objectivité rationnelle, il raconte donc les visions du héros au passé ; tandis que le héros représente le passé et la subjectivité, il parle donc au présent. À mesure que le récit se déroule, le héros et le narrateur se rapprochent de manière que les deux voix ne se distinguent plus dans les « Mémorables. » Grâce au fusionnement du représentant de la réalité objective avec celui de la réalité subjective, les deux réalités s'entremêlent aussi, entraînant une conséquence qui était l'enjeu du récit tout au long : la vérité authentique découverte dans le monde spirituel devient accessible dans la veille. Le franchissement constant des frontières entre les mondes spirituel et matériel par le narrateur illustre que, dans *Aurélia*, l'absence des cloisons étanches est délibérée : elle sert à démontrer que les deux mondes ne sont pas strictement séparés, car il existe des rapports réciproques entre eux. L'idée du franchissement est aussi reflétée dans l'écriture qui crée, par une forme bien contrôlée, une prose où les éléments se correspondent comme dans un poème, abordant les lecteurs par des vibrations à travers des hiatus, par des rapports d'une autre nature, comme dans la peinture ou dans la musique.

Dans *Aurélia*, les mouvements du texte suggèrent également que le rapport du rêve (délire) à la réalité est modifié : l'intention du narrateur est de redéfinir le rêve (le délire) pour pouvoir rester en contact avec le monde des possibilités infinies qu'il a connu pendant ses expériences délirantes, pour ne pas perdre les connaissances acquises dans cet autre monde. Si le but déclaré d'*Aurélia* est de montrer le héros guéri de son délire, le véritable enjeu du récit est de se servir de ce délire comme moyen de connaissance, de résister à la réalité objective — celle des gens dits normaux — qui impose des limites. Pour obtenir l'adhésion du lecteur à cette idée défiant la raison commune, le narrateur opère par la séduction textuelle : il cherche à changer le caractère de la réalité du lecteur par l'usage de la modalisation, des temps verbaux, des glissements de sens et des raisonnements selon une logique qui échappe à la raison quotidienne. La modalisation et l'usage des temps verbaux sont les outils narratifs les plus importants, utilisés pour modifier l'opinion du lecteur à propos de la réalité des événements racontés. Leur usage est censé accomplir la tâche de distanciation entre le héros et le narrateur, mais la manière dont le narrateur les emploie constitue un conflit principal dans le récit en démentant cette fonction supposée. Ainsi, la distance établie entre le narrateur et le héros est mise en doute, surtout par l'introduction et la conclusion d'*Aurélia* qui affirment la réalité du rêve dans la veille. Ce cadre suggère que le narrateur, comme le héros, est convaincu d'avoir fait au moyen des rêves des découvertes essentielles auxquelles il a l'intention de donner une validité dans le monde « raisonnable. » Il est conscient que les événements racontés se heurtent à la raison quotidienne, il admet même que ses expériences étaient d'ordre illusoire, il sait donc qu'il doit exprimer des doutes sur les événements vécus pour ne pas aliéner le lecteur dès le début. Mais, après un certain temps, le lecteur s'aperçoit de

l'ambiguïté de la position du narrateur, car la majorité des tournures de modalité questionnent la réalité de ces visions dans la veille, mais non pas leur interprétation. Il semblerait ainsi que la modalisation ne serve pas à signaler une hésitation de la part du narrateur, mais qu'elle soit utilisée pour ne pas offenser la logique du lecteur, pour atténuer l'effet du récit sur sa raison. C'est-à-dire que la démarche du narrateur — son oscillation entre l'objectivité et la subjectivité — n'est donc qu'un moyen d'influencer le lecteur, de le persuader de la validité du raisonnement présenté.

Certains signes laissent même supposer que les visions puissent relever d'une réalité supérieure, inaccessible à la raison, ce qui donne à penser que le lecteur ne doit pas prendre les expériences du héros au pied de la lettre, qu'une lecture symbolique paraît être le seul moyen de déchiffrer ces visions. Cela suggère que le rêve (délire) offre des connaissances indispensables, mais inaccessibles par d'autres moyens. Par conséquent, la disparition de la distance entre le narrateur et le héros est le mouvement qui relie les deux mondes — spirituel et matériel —, permettant la circulation entre eux. Ce mélange unique de désir et de rêve (délire) qui caractérise *Aurélia* de Nerval lance un défi à la fois esthétique et philosophique aux conventions de la réalité, ouvrant de nouvelles voies pour les auteurs à venir, comme Proust et Breton, leur permettant d'explorer des terrains inconnus et de toucher l'invisible par des moyens novateurs dont un des points de départ est la pensée nervalienne. Ainsi, le récit d'*Aurélia* anticipe les innovations littéraires de Proust et Breton, qui vont récuser la notion courante de la réalité au moyen des démarches radicales puisant dans le « supernaturalisme » de Nerval.

Troisième chapitre

À la recherche du temps perdu de Marcel Proust :

Rêver pour récupérer le « temps à l'état pur »

> [O]n ne peut bien décrire la vie des hommes, si on ne la fait baigner dans le sommeil où elle plonge et qui, nuit après nuit, la contourne comme une presqu'île est cernée par la mer.
>
> Proust, *Le Côté de Guermantes, I*

Le développement du rêve littéraire de Nerval à Proust

Marcel Proust était un admirateur de l'œuvre de Nerval, qui l'a captivé par ses efforts pour élever le rêve et d'autres formes de communication issus de l'inconscient à la fois sur le plan de la réalité quotidienne et parmi les instruments littéraires. L'étude du rêve dans *Aurélia* de Nerval permet donc d'éclaircir certains éléments essentiels du rôle que le rêve joue dans *À la recherche du temps perdu*, l'œuvre principale de Proust. Le chapitre précédent a révélé que le thème dominant d'*Aurélia* est le rêve présenté sous forme de visions délirantes. Étant donné les circonstances du héros d'*Aurélia* — sa difficulté à maintenir un contact avec la réalité dite rationnelle en raison des hallucinations qui s'imposent à son insu à sa conscience —, le narrateur de Nerval déclare l'intention de faire une distinction nette entre la réalité et le rêve (les visions), qui finissent pourtant par se mêler de plus en plus pour fusionner complètement à la fin de son récit. Bien que *La Recherche* soit essentiellement un récit relaté dans un style onirique, le narrateur de Proust, contrairement à celui de Nerval, semble être plus ou moins ancré dans la réalité objective dès le début ; sa santé mentale n'étant pas mise en question, il n'est pas obligé de défendre la validité de ses expériences psychiques. De plus, *La Recherche* est écrite plus que de cinquante ans après la parution d'*Aurélia* — un

demi-siècle qui a vu des changements considérables dans les domaines social, scientifique et littéraire. Grâce au développement de la psychiatrie en général et à la diffusion des théories de la psychanalyse de Sigmund Freud en particulier, Proust n'a plus besoin de fournir des preuves au lecteur de la légitimité ni de l'importance du rêve nocturne dans la vie éveillée. Si la première traduction française de *L'Interprétation des rêves* de Freud n'est publié qu'en 1926, quatre ans après la mort de Proust, ce dernier avait accès à quelques articles et extraits de Freud en traduction française dans les revues et publications contemporaines. En effet, certains éléments de la théorie du rêve nocturne de Proust semblent être directement influencés des idées de Freud.[12]

L'approche du rêve chez Proust est donc différente de celle de Nerval : au lieu de le limiter à un rôle thématique, il lui attribue une importance plus grande en présentant le récit entier dans un style onirique en vue de révéler l'inconscient de son narrateur pour le connaître dans sa totalité. Proust s'intéresse donc à explorer les processus de l'inconscient, surtout les caractéristiques et mécanismes du rêve et de la mémoire, pour comprendre ses rapports avec la conscience et pour l'insérer à la réalité quotidienne. Par conséquent, le texte de Proust ressemble au rêve nocturne dès le début, au sein d'un récit où le rêve sert à sonder tous les replis du conscient et de l'inconscient, visant à gagner accès à une connaissance intégrale de l'être humain et, par extension, à celle de la réalité. C'est un exercice psychologique qui ressemble au principe des associations libres freudiennes, développé plus tard par les surréalistes au service d'un objectif similaire à celui de Proust : accès à tous les aspects de l'individu, conscients et inconscients. La tentative de décrire la réalité intérieure et extérieure au moyen du rêve mène donc, chez

[12] Dans ce chapitre, les théories freudiennes du rêve nocturne ne sont mentionnées qu'à titre d'exemple. C'est dans le cinquième chapitre qu'elles seront présentées en détail et mises en contraste avec celles de Breton.

Proust, à l'emploi de l'écriture onirique dans la narration en général. Il s'agit de démontrer non seulement que le rêve est une réalité aussi authentique et véridique que la réalité objective, mais aussi de révéler le relativisme de celle-ci. Dans *La Recherche*, le rêve ainsi dépasse sa fonction littéraire habituelle d'instrument technique narratif qui ne sert qu'à motiver le récit pour devenir le thème et la forme qui envahissent tout le texte.

Ces différences par rapport à *Aurélia* de Nerval illustrent non seulement l'originalité de la pensée de Proust, mais aussi les changements politiques, scientifiques et littéraires qui ont produit une nouvelle réalité, menant à une nouvelle crise de conscience lorsque Proust commence à établir sa présence littéraire. Les questions qui se posent à Proust — quel est le sens de cette nouvelle réalité ? est-il possible de connaître le réel ? quel est le rôle de l'être humain ? — provoquent chez lui le bouleversement de la conception du roman, la destruction des structures préexistantes et l'anéantissement de la construction cartésienne de l'être humain. Ainsi, la métamorphose déclenchée par une crise de conscience entraîne la nécessité de renouveler les techniques romanesques dans le but de trouver les moyens propres à décrire la nouvelle réalité de son temps. Pour sa part, Proust cherche à saisir une essence humaine générale à travers l'exploration de lui-même, rapprochant son œuvre des sciences expérimentales plus que de la littérature.

Cependant, Proust ne rejette pas le passé littéraire : il estime beaucoup l'œuvre de Nerval — qu'il appelle « ce grand génie » dans « À propos du "style" de Flaubert » (*Contre Sainte-Beuve* 599) — et défend plusieurs de ses déclarations au sujet des visions délirantes que le narrateur de Nerval associe au rêve nocturne. Tout en admettant la modification mentale touchant la psyché de Nerval, Proust soutient que cet état de conscience altérée est propice à la création artistique :

> Sa folie est alors comme un prolongement de son œuvre ; il s'en évade bientôt pour recommencer à écrire. Et la folie, aboutissant de l'œuvre précédente, devient point de départ et matière même de l'œuvre qui suit. Le poète n'a pas plus honte de l'accès terminé que nous ne rougissons chaque jour d'avoir dormi, que peut-être, un jour, nous ne serons confus d'avoir passé un instant par la mort. Et il s'essaye à classer et à décrire des rêves alternés. (599-600)

Selon Proust, loin de l'empêcher de fonctionner comme un individu « normal, » la folie permet à Nerval de pénétrer au plein cœur de la vie humaine en lui montrant les rapports cachés qui existent entre les images et pensées de l'univers à l'aide d'une perception augmentée, raffinée, pour révéler ainsi des secrets de l'existence, inaccessibles par des moyens rationnels. Proust souligne que les expériences psychiques relatées dans *Aurélia*, traitées comme délirantes par les contemporains de Nerval, sont aussi légitimes que le sommeil — une activité pratiquée quotidiennement par tout le monde. Le ton indulgent de Proust illustre non seulement l'estime d'un grand écrivain pour un autre, mais aussi le changement d'opinion publique à propos des phénomènes associés aux états de conscience altérée comme la folie, l'ivresse ou la fièvre :

> De ce que le monde du rêve n'est pas le monde de la veille, il ne s'ensuit pas que le monde de la veille soit moins vrai, au contraire. Dans le monde du sommeil nos perceptions sont tellement surchargées, chacune épaissie par une superposée qui la double, l'aveugle inutilement que nous ne savons même pas distinguer ce qui se passe dans l'étourdissement du réveil [...]. (*La Recherche* III 629)

Ainsi, le sommeil est une expérience aussi « vraie » que la veille, et il n'en diffère que par la modification de la perception, qui rend celle-ci plus aiguë, plus riche, plus précise.

Par la légitimation de l'œuvre de Nerval, Proust renforce donc l'idée du rêve et de la veille comme des éléments constitutifs équivalents de la réalité humaine. Il fait remarquer que le sommeil occupe la moitié de la vie humaine, la peinture des personnages de son œuvre serait donc incomplète sans la description de leurs rêves : « on ne peut bien décrire la vie des hommes, si on ne la fait baigner dans le sommeil où elle plonge et qui, nuit après nuit, la contourne comme une presqu'île est cernée par la mer »

(II 384). Dans *La Recherche*, cette idée est menée à l'extrême dans la mesure où tout le texte a tendance à ressembler au rêve nocturne. L'œuvre entière est donc conçue sous le signe du rêve : elle est semée de méditations sur la nature du sommeil et du rêve menant à des découvertes fondamentales et à une connaissance de soi plus profonde à travers l'immersion dans le sommeil, ce qui permet d'entrer en communion avec le soi. Dès la première page, *La Recherche* établit les thèmes du sommeil et du rêve, et la vie onirique joue un rôle considérable dans toutes les étapes principales du travail d'introspection du narrateur. Il en résulte que la thématique du rêve dicte le contenu du roman, exposant le développement émotionnel et intellectuel du narrateur-héros. Cette démarche qui valorise le sommeil aux dépens de la vie éveillée a pour résultat que le milieu naturel du héros devient la nuit : « moi l'étrange humain qui, en attendant que la mort le délivre, vis les volets clos, ne sais rien du monde, reste immobile comme un hibou et, comme celui-ci, ne vois un peu clair que dans les ténèbres » (III 371). Le rêve joue donc un rôle essentiel dans toute *La Recherche*, même s'il n'est pas le thème unique du roman car, dans le dernier volume, le narrateur nomme deux muses qui ont inspiré l'œuvre : la mémoire involontaire et le rêve, dont l'interaction se poursuit tout au long du récit.

À la différence de celui de Nerval, le rêve proustien est un élément narratif bien défini, qui ne dévie guère du rêve littéraire traditionnel. Dans *La Recherche*, Proust explore à fond le rêve nocturne pour en offrir une description détaillée qui s'accorde pour la plus grande part avec celle de Freud et du philosophe Henri Bergson ; la nouveauté se manifeste donc ailleurs que dans le traitement du rêve. À part le rêve nocturne, Proust traite longuement des phénomènes similaires au rêve — des états psychiques éprouvés sous l'influence de l'alcool, des drogues, de la fièvre, de la folie et des phénomènes

physiologiques —, tout en faisant une distinction nette entre rêve, rêverie, états physiques et visions. Ces longues méditations sont similaires à des traités scientifiques, elles semblent donc être beaucoup plus objectives que celles de Nerval dans *Aurélia*. Proust, comme les surréalistes par la suite, cherche à se connaître au moyen d'une méthode quasi scientifique dans le but de sonder le pourquoi du comment de l'existence humaine.

À l'instar de Nerval, l'examen approfondi du rêve chez Proust correspond à une recherche de sens conduite sous le signe de la perte. Le rêve sert aussi à mettre en doute les valeurs traditionnelles, menant à la désorientation du lecteur, ce qui le force à réévaluer tous ses repères. Dans *La Recherche*, le rêve est employé pour démontrer que le monde cohérent est artificiel, pour saisir le mouvement dans l'écriture en vue de dompter des choses changeantes, tout en exprimant un sentiment d'instabilité, de discontinuité à travers le héros, et pour la recherche de fixer ce mouvement à travers la reconstitution matérielle du lieu où il se trouve. L'instabilité des personnages, du temps, de l'espace, des émotions, de la mémoire, etc., illustrent l'aspect insaisissable de l'être humain et de son univers où les seuls points de repère sont les lieux comme la chambre du héros. À cette structure mobile s'ajoute l'absence d'intrigue dans le sens traditionnel — la description est le procédé littéraire dominant du récit, elle constitue donc l'intrigue au lieu de la seconder — et le bouleversement de la chronologie des événements.

Ainsi, c'est à travers le rêve nocturne que Proust traite des thèmes principaux de son temps pour en formuler une nouvelle esthétique qui se construit sur la réalité humaine au-delà du rationnel et de la logique de la vie quotidienne. La nature absurde du rêve le rend en fait le moyen par excellence d'explorer ce domaine en dehors de la réalité objective. C'est-à-dire que Proust rejette l'idée, issue de la pensée scientifique, que la

logique soit le seul moyen de la connaissance, tout en soutenant l'argument que la logique n'est pas propice à explorer et à décrire les phénomènes qui ne s'accordent pas à son fonctionnement — comme par exemple l'inconscient ou le rêve. Proust cherche à obtenir une connaissance plus profonde des faits de la vie humaine par l'exploration de ses propres sensations, sentiments et rêves qui reflètent les caractéristiques de l'univers, ces phénomènes souvent incompréhensibles parce qu'illogiques. Selon lui, si l'on se détache de la logique scientifique, si l'on fait vraiment attention à ce qui se manifeste à la psyché et si l'on est prêt à accepter ces phénomènes tels qu'ils sont perçus, on deviendra capable de saisir leur vraie nature dans une révélation définitive.

Les caractéristiques du rêve proustien

Proust reconnaît l'importance du rêve nocturne à la fois dans la vie psychique de l'individu et dans la vie éveillée en général ; il étudie donc ses mécanismes, fonctions et caractéristiques en guettant ses propres rêves. Il s'intéresse aussi au fonctionnement du corps humain pendant le sommeil. Par conséquent, ses méditations sur le sommeil et le rêve comprennent des explications physiologiques des rapports entre le corps et le rêve. Il traite de l'influence des stimuli extérieurs sur le rêveur et son rêve dans le rêve de tante Léonie (I 108), du rôle de la digestion dans le rêve à Rivebelle (II 176), et de l'effet des états physiques sur le contenu du rêve — qui offrent la possibilité de le contrôler — dans l'épisode Doncières : « Il en est du sommeil comme de la perception du monde extérieur. Il suffit d'une modification dans nos habitudes pour le rendre poétique, il suffit qu'en nous déshabillant nous nous soyons endormi sans le vouloir sur notre lit, pour que les dimensions du sommeil soient changées et sa beauté sentie » (II 384).[13]

[13] Ces discussions se réfèrent, en partie, à la théorie antique qui prétend que les rêves nocturnes sont suscités par la digestion et d'autres fonctions physiologiques du corps. Elles s'inspirent également de

Clichés oniriques

Quant aux rêves proustiens proprement dits, certaines de leurs caractéristiques passent pour des clichés aujourd'hui, comme la cécité, le mutisme, l'immobilité du dormeur ou le fait d'être déshabillé en rêve : « Telle, les yeux aveugles, les lèvres scellées, les jambes liées, le corps nu, la figure du sommeil que projetait mon sommeil lui-même avait l'air de ces grandes figures allégoriques où Giotto a représenté l'Envie avec un serpent dans la bouche » (II 444-445). Ces notions désignent des impossibilités que, dans *L'Interprétation des rêves,* Freud interprète comme une négation, une résistance du dormeur au contenu latent de son rêve, remplaçant ainsi par des symboles des sentiments douloureux que la conscience vigile cherche à éviter à tout prix.

Comme dans *Aurélia*, des références antiques abondent dans les rêves de *La Recherche*. Suivant la croyance ancienne, le sommeil ressemble à la mort — une parenté que le narrateur souligne en recourant à l'analogie funéraire et à l'imagerie biblique pour décrire le sommeil d'Albertine dans *La Prisonnière* :

> Ce fut une morte en effet que je vis quand j'entrai ensuite dans sa chambre. Elle s'était endormie aussitôt couchée ; ses draps, roulés comme un suaire autour de son corps, avaient pris, avec leurs beaux plis, une rigidité de pierre. On eût dit, comme dans certains Jugements derniers du Moyen Âge, que la tête seule surgissait hors de la tombe, attendant dans son sommeil la trompette de l'Archange. (III 862)

Proust fait rappeler que, selon les Anciens, la perte de conscience qui fait rapprocher le sommeil de la mort lui permet aussi de mettre en contact l'individu avec ses aïeuls morts en faisant descendre le dormeur — sur le modèle du livre VI de l'*Énéide* où Énée descend aux Enfers — « dans la profondeur organique et devenue translucide des viscères mystérieusement éclairés » : « dès que pour y parcourir les artères de la cité

---

l'œuvre les *Rêves et les moyens de les diriger* où le sinologue Hervey de Saint-Denys décrit ses observations à propos des recherches conduites pour déterminer à quel degré les rêves peuvent être influencés par des stimuli extérieurs.

souterraine, nous nous sommes embarqués sur les flots noirs de notre propre sang comme sur un Léthé intérieur aux sextuples replis, de grandes figures solennelles nous apparaissent, nous abordent et nous quittent, nous laissant en larmes » (III 157). D'où la conclusion que cet état de « perception quasi nulle » (629) qu'est le sommeil permet la régression à des états antérieurs du dormeur. C'est aussi une notion fondamentale d'*Aurélia* où l'accès à son passé généalogique se présente dans des visions mythiques.

Par contre, la théorie freudienne du rêve comme accomplissement de désir semble influencer la motivation du rêve proustien qui, d'une façon générale, prend sa source dans un désir proprement dit. Le premier rêve de Swann illustre ce principe dans la mesure où il permet à Swann de satisfaire son désir aux dépens de sa résolution consciente d'abandonner Odette : [14]

> Un jour il rêva qu'il partait pour un an ; penché à la portière du wagon vers un jeune homme qui sur le quai lui disait adieu en pleurant, Swann cherchait à le convaincre de partir avec lui. Le train s'ébranlant, l'anxiété le réveilla, il se rappela qu'il ne partait pas, qu'il verrait Odette ce soir-là, le lendemain et presque chaque jour. (I 348)

Ce récit de rêve rapporté par le narrateur éclaircit aussi un des processus par lesquels le rêve nocturne dévoile les motivations véritables des personnages de *La Recherche*, menant à des changements, souvent brusques, dans le cours du récit. Le rêve du héros au moment où il attend des réactions à son article publié dans *Le Figaro* suit le même principe d'accomplissement de désir :

> Le surlendemain matin je me réjouis que Bergotte fût un grand admirateur de mon article, qu'il n'avait pu lire sans envie. […] À cette question que je me posais, Mme de Forcheville avait répondu qu'il l'admirait infiniment, le trouvait d'un grand écrivain. Mais elle me l'avait dit pendant que je dormais : c'était un rêve. (IV 171)

[14] Toutefois, Freud rejette l'idée d'une correspondance simple entre le désir et le rêve, car, pour lui, le désir est le moteur du travail du rêve, non pas son thème. De même dans « Le travail du rêve ne pense pas » (*Discours, figure*), Jean-François Lyotard affirme la notion qu'un désir ne s'accomplit souvent pas en rêve, mais y apparaît comme l'énergie qui motive le rêve.

Ces deux exemples pourraient servir de métaphore pour le texte entier : il s'agit d'une quête conduite dans un milieu onirique, motivée par un désir singulier, celui de retrouver « le temps à l'état pur. » Cependant, le thème déclaré du récit n'est pas un désir, mais le désir lui-même.

L'influence de Freud semble probable aussi dans la formulation des hypothèses à propos de l'accès direct à tous ses sentiments et sensations dans le sommeil. Les rêves de la grand-mère illustrent la théorie que la conscience vigile, qui cherche à éviter à la fois la douleur physique et psychique pendant la veille, est paralysée pendant le sommeil, ce qui permet aux pulsions inconscientes de venir au premier plan, forçant l'individu à affronter ses sentiments douloureux : le rêve « défait en un instant le travail de consolation si lentement tissé pendant le jour » (IV 119). Le sommeil est donc un état « plus véridique » que la veille, nous mettant en contact direct avec tous nos sentiments, agréables comme désagréables :

> Mais dès que je fus arrivé à m'endormir, à cette heure, plus véridique, où mes yeux se fermèrent aux choses du dehors, le monde du sommeil (sur le seuil duquel l'intelligence et la volonté momentanément paralysées ne pouvaient plus me disputer à la cruauté de mes impressions véritables) refléta, réfracta la douloureuse synthèse de la survivance et du néant, dans la profondeur organique et devenue translucide des viscères mystérieusement éclairés. (III 157)

Cette observation entraîne la conclusion, également présente dans *L'Interprétation* de Freud, que le rêve nocturne recèle une vérité en nous représentant nous-même d'une manière plus authentique que la conscience de la veille : « Cependant, rien que par mes rêves quand j'étais endormi, j'aurais pu apprendre que mon chagrin de la mort de ma grand-mère diminuait, car elle y apparaissait moins opprimée par l'idée que je me faisais de son néant » (III 178).

Malgré l'inclusion des théories novatrices du rêve nocturne, les rêves proprement dits se conforment pour la plus grande part à la tradition littéraire dans *La Recherche*. Le

narrateur relate le récit des rêves des personnages dans une forme correspondant au langage de la veille au lieu d'en offrir une transcription soi-disant exacte qui révélerait la nature illogique du langage onirique (pour utiliser la terminologie freudienne, il s'agit de traduire les contenus du rêve en langage de la veille par le processus de l'élaboration secondaire). D'une façon générale, le langage du rêve proustien est un récit régi par la logique de la veille, il n'est donc qu'une traduction du rêve originel qui ne reflète plus la parole intérieure authentique, à l'exception de deux instances. Elles surviennent toutes les deux dans *Sodome et Gomorrhe, II*, et sont présentées comme des phrases récupérées directement du rêve. D'abord le rêve du héros à Balbec à la fin duquel son père lui dit : « Tu sais bien pourtant que je vivrai toujours près d'elle, cerfs, cerfs, Francis Jammes, fourchette » (III 159), puis le sommeil de Mme Cottard après le dîner à La Raspelière : « Mon bain est bien comme chaleur, murmura-t-elle, mais les plumes du dictionnaire... » (352). Ces deux exemples courts ne servent qu'à illustrer l'écart entre la logique du rêve et celle de la veille car, contrairement aux surréalistes, Proust n'a pas l'intention d'explorer ni de reproduire dans la veille l'illogique inhérent au langage onirique. Par contre, il vise à modifier le texte littéraire pour que celui-ci reflète la logique du rêve nocturne sans altérer radicalement la grammaire et la syntaxe du texte.

Cependant, le narrateur de Proust met en relief la nature absurde du rêve nocturne par rapport à la veille, appelant les images du rêve des « albums fantaisistes, où nos parents qui sont morts viennent de subir un grave accident qui n'exclut pas une guérison prochaine. En attendant nous les tenons dans une petite cage à rats, où ils sont plus petits que des souris blanches et, couverts de gros boutons rouges, plantés chacun d'une plume, nous tiennent des discours cicéroniens » (II 386). Le narrateur a donc conscience de

l'écart entre les normes habituelles de la réalité objective et les événements du rêve, et démontre que ceux-ci défient les exigences de la cohérence en « supprim[ant] les transitions » :

> Je causais avec [Albertine], pendant que je parlais, ma grand-mère allait et venait dans le fond de la chambre. Une partie de son menton était tombée en miettes comme un marbre rongé, mais je ne trouvais à cela rien d'extraordinaire. [...] Et sans doute une fois que j'étais réveillé cette idée d'une morte qui continue à vivre aurait dû me devenir aussi impossible à comprendre qu'elle me l'est à expliquer. (IV 119, 120)

Contrairement à Freud, Proust ne cherche pas à retrouver les causes de l'absurdité du rêve, mais il signale que c'est la logique analytique de la veille qui rend les images du rêve absurdes. D'où la décision d'explorer la réalité de l'inconscient, apparemment plus véridique et plus complète que celle de la veille, car la logique de la veille rejette tous sentiments, sensations ou pensées qu'elle juge illogiques ou nuisibles à la psyché. Proust croit que l'essence humaine se cache dans ces faits psychiques écartés par l'esprit conscient — idée qui répond à l'hypothèse freudienne de déplacement opéré par la censure.

Dans *La Recherche*, la notion de l'absurdité du rêve contribue à la croyance, issue de l'Antiquité, que le rêve est une illusion proche de la folie : bien que le narrateur cherche à établir l'équivalence du rêve et de la veille dans la vie quotidienne, il n'hésite pas à appeler le rêve nocturne « la limpide folie » (III 629) ou les « périodes passagères de folie » (IV 120). Cependant, il souligne que le rêve semble toujours réel dans son propre cadre et qu'il n'est illusoire que par rapport à la veille :

> Car quoiqu'on dise, nous pouvons avoir parfaitement en rêve l'impression que ce qui s'y passe est réel. Cela ne serait impossible que pour des raisons tirées de notre expérience de la veille, expérience qui à ce moment-là nous est cachée. De sorte que cette vie invraisemblable nous semble vraie. Parfois par un défaut d'éclairage intérieur lequel, vicieux, faisait manquer la pièce, mes souvenirs bien mis en scène me donnant l'illusion de la vie, je croyais vraiment avoir donné rendez-vous à Albertine […]. (119)

Le réveil marque au contraire le retour « au sentiment de la réalité » et à la reconnaissance du « mensonge des visions » subies dans le sommeil (I 108). Pour quitter le rêve, il faut donc « revenir vers le réel, brûler les étapes, traverser les régions voisines de la vie [...] et atterrir brusquement au réveil » (III 370-371). Proust, qui défend la validité des pensées nervaliennes à propos de la réalité de ses visions délirantes, accepte que les rêves sont illusoires, mais il croit qu'ils font partie de la réalité humaine quotidienne, tout comme les phénomènes de la veille, même si le rêve et la veille sont des états radicalement différents. En même temps, le narrateur utilise souvent la modalisation pour présenter ou commenter les rêves des personnages, soulignant que, dans la veille, les pensées de rêve semblent être fictives, comme si elles se baignaient dans « la mer d'irréel » (III 630).

Le narrateur établit alors qu'il existe des différences fondamentales entre l'état de rêve et celui de veille : « le monde dans lequel on vit pendant le sommeil est tellement différent que ceux qui ont de la peine à s'endormir cherchent avant tout à sortir du nôtre » (II 385) ; « au réveil nous sommes une autre personne qui ne se soucie guère que celle à qui elle succède ait eu à fuir en dormant devant des assassins » (IV 175). Pour lui, les rêves paraissent importants « grâce à la contradiction qu'ils présentent avec la réalité qu'on a devant soi à l'état de veille » (III 690). Une autre différence élémentaire qu'il perçoit entre le sommeil et la veille est la récupération de l'innocence enfantine en rêve : « Et son sommeil était d'un enfant, en effet. Son réveil aussi, et si naturel, si tendre, avant même qu'elle eût su où elle était […]. Au bout de quelques instants, elle reprenait conscience, avait des mots charmants, non rattachés les uns aux autres, de simples pépiements » (622). La description du sommeil et du réveil d'Albertine présente le

sommeil comme un état plus naturel, plus véridique, plus pur, plus authentique que la veille, dénué de l'influence répressive de la conscience et de la société.

Dans le cas d'Albertine, le sommeil permet donc de faire table rase de l'âme pour la purifier de l'influence corrompante de la vie consciente, révélant le souvenir de l'état paradisiaque, de l'harmonie originelle de l'être humain. La conscience de niveau inférieur qu'expriment les paroles d'Albertine au réveil — des *pépiements* non sans signification d'une « pure beauté » — illustre que l'inconscient cache l'expression humaine pure, libre des altérations destructrices de la conscience éveillée, car elle n'est pas « à tout moment souillée, comme est la conversation, d'habitudes verbales, de rengaines, de traces de défauts » (622). On verra dans les chapitres à venir que les surréalistes cherchent aussi à éliminer ces « impuretés » déroutantes du langage humain.

La temporalité du rêve proustien

Le narrateur fait aussi observer que la temporalité du rêve est différente de celle de la veille, car le dormeur ne fait pas de distinction temporelle entre passé et présent en rêve et il « ne tient pas compte des divisions infinitésimales du temps » (IV 119). Pour Proust, il s'agit d'une libération complète des limites du temps : le dormeur n'est influencé ni par le souvenir ni par la pensée, se plaçant hors du temps et de l'espace. Comme le héros de Nerval, il éprouve l'expérience d'une autre vie : « Du reste, quand le sommeil l'emmenait si loin hors du monde habité par le souvenir et la pensée, à travers un éther où il était seul, plus que seul, n'ayant même pas ce compagnon où l'on s'aperçoit soi-même, il était hors du temps et de ses mesures » (III 372). L'atemporalité du rêve contamine le récit de la veille aussi : dans *La Prisonnière*, dont l'intrigue se déroule presque exclusivement dans la chambre du héros, le temps semble être suspendu, son

passage n'étant signalé que par le changement des saisons. En effet, le narrateur admet une fascination pour le rêve, inspirée par « le jeu formidable qu'il fait avec le Temps » (490). Il fait observer que dans les sommeils lourds le rêveur perçoit le passage du temps d'une manière radicalement différente que dans la veille :

> Le temps qui s'écoule pour le dormeur, durant ces sommeils-là, est absolument différent du temps dans lequel s'accomplit la vie de l'homme réveillé. Tantôt son cours est beaucoup plus rapide, un quart d'heure semble une journée ; quelquefois beaucoup plus long, on croit n'avoir fait qu'un léger somme, on a dormi tout le jour. (370)

Si cette constatation est proche de celle de Freud dans *L'Interprétation*, ici, elle s'inspire d'une conférence de Bergson intitulée « Le Rêve. » Bergson y note que, « En quelques secondes, le rêve peut nous présenter une série d'événements qui occuperait des journées entières pendant la veille » (894).[15] L'époque voit la diffusion des réflexions sur le temps à partir des notions bergsoniennes, renforcées par l'œuvre de Proust et la théorie einsteinienne de la relativité.

D'une façon similaire à l'hypothèse freudienne, Proust pose l'hypothèse que le rêve se construit à partir des éléments de la réalité objective de la veille, même s'ils sont arrangés selon une logique différente, mais sa temporalité unique est telle que l'on ne les reconnaît plus : « Il semble bien que le rêve soit fait pourtant avec la matière parfois la plus grossière de la vie, mais cette matière y est traitée, malaxée de telle sorte, avec un étirement dû à ce qu'aucune des limites horaires de l'état de veille ne l'empêche de s'effiler jusqu'à des hauteurs énormes, qu'on ne la reconnaît pas » (III 628). Il s'agit d'un temps étiré presque à l'infini, suspendu à jamais en raison de l'écoulement non linéaire du temps narratif, ce qui renforce davantage l'impression que le récit suit la temporalité du rêve nocturne au lieu de celle de la veille.

---

[15] Ici, Bergson se réfère à l'ouvrage célèbre du sinologue et docteur Alfred Maury, *Le Sommeil et les Rêves*.

Comme Freud dans *L'Interprétation*, Proust prétend que l'écart entre le sommeil et la veille est le produit du rétrécissement de la volonté, ce qui entraîne l'essor de l'inconscient aux dépens de l'intelligence : « Alors, sur le char du sommeil, on descend dans des profondeurs où le souvenir ne peut plus le rejoindre et en deçà desquelles l'esprit a été obligé de rebrousser chemin » (III 370). Dans les profondeurs abyssales du rêve, Proust, comme Freud, note l'absence de contradiction, car le rêve « oppose les grands contrastes » (IV 119) : « Mais souvent même plus clair, ce souvenir qu'Albertine était morte se combinait sans la détruire avec la sensation qu'elle était vivante » (120). La dissolution des contradictions dans l'univers onirique permet l'élasticité, la malléabilité du temps et de l'action : « Ce qu'on aurait fait le jour, il arrive en effet, le sommeil venant, qu'on ne l'accomplisse qu'en rêve, c'est-à-dire après l'inflexion de l'ensommeillement, en suivant une autre voie qu'on n'eût fait éveillé. La même histoire tourne et a une autre fin » (II 385). Ce changement par rapport à la veille engendre la capacité à changer le cours des événements dans le rêve pour accomplir un désir, impossible dans la veille. Cela fait naître la volonté de s'endormir et de s'échapper à la perception du réel pour changer le cours de l'histoire. La neurologie moderne a révélé que ces observations recèlent une vérité : de nos jours, l'idée que le cerveau traite certaines informations d'une manière plus efficace pendant le sommeil que dans la veille est une notion acceptée. Cette découverte offre une revendication scientifique bien tardive à l'effort nervalien d'élever les faits psychiques à leur vraie place — le plan du réel.

La mémoire et l'oubli

Comme Freud, Proust reconnaît l'importance de la mémoire — ou plus précisément celle de l'oubli — dans le phénomène onirique. Son narrateur fait observer que c'est la mémoire qui rétablit la conscience et la personnalité du dormeur au réveil. En même temps, il se demande pourquoi on retrouve toujours la même personne après le réveil, qui produit une « grande modification » en nous en ce sens qu'il nous fait « perdre le souvenir de la lumière un peu plus tamisée où reposait notre intelligence, comme au fond opalin des eaux » :

> Les pensées à demi voilées sur lesquelles nous voguions il y a un instant encore, entraînaient en nous un mouvement parfaitement suffisant pour que nous ayons pu les désigner sous le nom de veille. Mais les réveils trouvent alors une interférence de mémoire. Peu après, nous les qualifions sommeil parce que nous ne nous le rappelons plus. Et quand luit cette brillante étoile qui, à l'instant du réveil, éclaire derrière le dormeur son sommeil tout entier, elle lui fait croire pendant quelques secondes que c'était non du sommeil, mais de la veille ; étoile filante à vrai dire qui emporte avec sa lumière l'existence mensongère, mais les aspects aussi du songe, et permet seulement à celui qui s'éveille de se dire : « J'ai dormi. » (II 631)

Proust considère donc le jeu de réalité et d'illusion au moment du réveil comme une « interférence de mémoire. » Cette description du rêve et du réveil représente, pour ainsi dire, toute *La Recherche* en ce sens que le héros erre longtemps, tout comme en rêve, dans un milieu atemporel sans avoir de repères habituels jusqu'à la révélation finale (le réveil), qui éclaircit tous les éléments de sa recherche, jusque-là incompréhensibles parce qu'envisagés à travers la logique de la veille.

Le narrateur souligne aussi la nature éphémère du rêve — plus on cherche à le saisir, plus il s'enfuit : « Curieux, quand notre esprit a rouvert ses yeux, de savoir ce que nous avons bien pu faire chez le maître qui étend ses esclaves avant de les mettre à une besogne précipitée, les plus malins, à peine la tâche finie, tâchent de subrepticement regarder. Mais le sommeil lutte avec eux de vitesse pour faire disparaître les traces de ce qu'ils voudraient voir » (IV 295). Dans *La Recherche*, le narrateur vise à saisir ces

moments fugitifs de la mémoire, car il sent qu'ils cachent la vérité, l'essence même de la réalité humaine. Toutefois, il ne fait que constater la volatilité du rêve sans vouloir rétablir son contenu. Pour lui, les rêves sont simplement des « visions qu'il est impossible d'exprimer et presque défendu de contempler, puisque, quand au moment de s'endormir on reçoit la caresse de leur irréel enchantement, à ce moment même, où la raison nous a déjà abandonnés, les yeux se scellent et, avant d'avoir eu le temps de connaître non seulement l'ineffable mais l'invisible, on s'endort » (III 876). Freud et plus tard les surréalistes inventeront des méthodes pour récupérer le rêve dans sa forme originelle : Freud en vue de guérir des maladies mentales, les surréalistes pour dévoiler les faits de l'inconscient à des fins poétiques et politiques, toutes les deux libératrices. Chez Proust, l'invention ne se manifeste donc pas sur le plan du contenu, mais sur celui de la forme du récit. Si les caractéristiques des rêves de *La Recherche* se conforment, pour la plus grande part, à la norme littéraire, tout le texte est conçu pour refléter l'atmosphère des rêves nocturnes. Ainsi, bien que les épisodes de rêves n'aient pas de rapports évidents entre eux dans *La Recherche*, leur effet cumulatif oblige le lecteur à les reconsidérer à la fin du roman, d'une façon similaire au mécanisme de la révélation finale qui déclenche la révision de tout ce qui la précède.

Les fonctions du rêve proustien / le travail du rêve

Son aspect ordinaire, traditionnel n'empêche pas le rêve proustien de remplir des fonctions essentielles, même novatrices, dans le récit. Proust s'inscrit dans le mouvement de pensée, issu du dix-neuvième siècle, qui prétend que la conscience ne représente pas la totalité de l'esprit humain, et qui se tourne vers le rêve nocturne pour illustrer les aspects non conscients de la réalité psychique de l'individu : « seule la perception grossière et

erronée place tout dans l'objet, quand tout est dans l'esprit » (IV 491). La remise en cause de la supériorité de la raison, de l'intelligence et l'idée d'explorer la partie non consciente de l'esprit humain sont essentielles pour Nerval, Proust et plus tard Breton. Tout comme Freud, ces auteurs reconnaissent non seulement que la logique particulière et le symbolisme du rêve se prêtent bien à décrire les faits psychiques au-delà de la conscience, mais aussi que le rêve offre un accès direct aux contenus de l'inconscient, ce qui permet de révéler des réalités cachées, mais fondamentales. Comme il donne accès aux pensées inconscientes, le rêve permet d'affronter des problèmes dont la conscience ignore l'existence. Dans *La Recherche*, il peut aider à prendre une décision, comme le rêve de Swann qui lui fait comprendre que son amour pour Odette ne renaîtra plus ; révéler les inquiétudes du rêveur, comme le rêve de la mort d'Albertine ; jouer un rôle prophétique, comme dans le cas de la mort de Bergotte ; ou faire revivre des émotions, comme les rêves de la grand-mère qui permettent au narrateur de comprendre l'étendue de ses sentiments pour sa grand-mère longtemps après la mort de celle-ci. Ces exemples illustrent que, chez Proust, les rêves aident à résoudre des problèmes de la vie éveillée par des moyens inaccessibles à l'esprit conscient.

Or, une des fonctions narratives du rêve dans le récit est de peindre le caractère des personnages en révélant leurs motivations inconscientes. Pratiquement jusqu'à la fin, *La Recherche* emploie le rêve comme seul moyen capable d'illustrer le psychisme de l'être humain par le dévoilement des vraies intentions des personnages et de leurs motivations spirituelles et émotionnelles, corrigeant les impressions souvent fausses que ceux-ci créent à travers leurs actions. Le rêve a le rôle de représenter l'inconscient jusqu'à la révélation de la théorie de la mémoire, tous les deux censés être gouvernés par

des caractéristiques similaires : dans une lettre écrite à Camille Vettard, Proust indique qu'il a tâché de « faire apparaître à la conscience des phénomènes inconscients qui, complètement oubliés, sont quelquefois situés très loin dans le passé » (*Correspondance générale* III 194-195). Le rêve offre aussi une solution à un problème technique narratif : la tâche paradoxale d'éclaircir les motivations inconscientes d'un personnage qui ne les connaît pas au moment où elles surviennent. La lettre du sept février 1914 de Proust à Jacques Rivière révèle que l'usage du rêve lui permet aussi de dissimuler la motivation principale de l'œuvre — la recherche de la « vérité » — jusqu'à la révélation finale : « Ce n'est qu'à la fin du livre, et une fois les leçons de la vie comprises que ma pensée se dévoilera » (*Correspondance (1914-1922)* 27). La vocation et l'essence sont donc présentes dès le début, mais elles restent cachées pour le héros et le lecteur.

Ainsi, les rêves sont employés pour préparer l'explication d'un événement à venir en dévoilant la réalité intérieure sous le masque d'un extérieur souvent trompeur, marquant les étapes du développement spirituel du narrateur (par exemple : le rêve à Rivebelle lui montre que la recherche du temps perdu doit être intérieure). En même temps, les rêves servent aussi à maintenir un courant de vérité dans un milieu social caractérisé par des déceptions et malentendus, permettant au narrateur d'avancer vers l'accomplissement de sa vocation artistique sans en avoir pleine conscience. L'atmosphère onirique imprègne non seulement les scènes de la réalité intérieure, mais aussi celles de la réalité extérieure : dans *La Recherche*, tout apparaît à travers l'optique du rêve, le seul médium authentique dans un univers trompeur. Loin de l'analogie des époques précédentes qui unit le songe au mensonge, le seul milieu constant et véridique du récit est donc le sommeil.

Le rêve comme instrument narratif, le travail du rêve

Comme l'intérêt que Proust porte sur le phénomène du rêve nocturne est d'ordre technique, ses observations et méditations sur le sommeil et le rêve ne mènent pas à la création d'une théorie complète du rêve nocturne : il ne cherche pas à expliquer sa genèse, ses caractéristiques et processus, mais il s'en sert pour construire son récit. Dans *La Recherche,* le rêve est avant tout un moyen d'expression et un instrument narratif qui contribue à la description des personnages, au développement de l'intrigue et à la présentation des thèmes. Pourtant, la fonction narrative du rêve proustien n'est pas simplement celle d'avancer la narration ni d'expliquer des événements invraisemblables au lecteur — un rôle secondaire que le rêve littéraire jouait pendant des siècles —, mais de peindre une réalité tout aussi réelle que celle de la veille, dirigée par une logique différente. En ce sens, le rêve proustien échappe à la tradition littéraire, car ces rêves — d'ailleurs normaux, même ordinaires — semblent dicter l'écriture de *La Recherche*. Les processus utilisés pour produire le récit sont similaires aux mécanismes du rêve nocturne (que, dans *L'Interprétation des rêves,* Freud appelle le *travail du rêve*) : condensation, déplacement et régression, qui résultent respectivement en surdétermination, substitution et symbolisation, selon la théorie freudienne.

La condensation comme processus littéraire apparaît sur plusieurs plans dans *La Recherche* : sur celui des personnages, des souvenirs et du temps, à la fois dans le sommeil et dans la veille. Par exemple, le personnage d'Albertine représente une condensation onirique en ce sens qu'elle réunit toutes les figures féminines importantes pour le héros, comme sa mère ou sa grand-mère. Le rêve de Swann montre aussi le dédoublement de son personnage, illustrant le conflit psychique qui divise son esprit :

« Ainsi Swann se parlait-il à lui-même, car le jeune homme qu'il n'avait pu identifier d'abord était aussi lui ; comme certains romanciers, il avait distribué sa personnalité à deux personnages, celui qui faisait le rêve, et un qu'il voyait devant lui coiffé d'un fez » (I 373). Proust fait usage de la condensation pour représenter ses personnages, car il croit que l'écrivain a besoin d'emprunter des caractéristiques à plusieurs modèles pour créer un personnage « réel » qui exprime des traits humains généraux, universels.

À l'instar des rêves réels, les rêves de *La Recherche* ont aussi tendance à condenser plusieurs couches de souvenirs pour révéler la nature complexe des situations, des sentiments du rêveur, etc., ainsi qu'à condenser le temps pour exprimer, par exemple, l'intensification des émotions en rêve, comparable à la structure rythmique d'une création musicale :

> Comme un tel sommeil [sommeil profond] a été — en moyenne — quatre fois plus reposant, il paraît, à celui qui vient de dormir, avoir été quatre fois plus long, alors qu'il fut quatre fois plus court. Magnifique erreur d'une multiplication par seize qui donne tant de beauté au réveil et introduit dans la vie une véritable novation, pareille à ces grands changements de rythme qui en musique font que, dans un andante, une croche contient autant de durée qu'une blanche dans un prestissimo, et qui sont inconnus à l'état de veille. (III 628)

La condensation découverte en rêve est donc traitée de novation essentielle — caractérisée comme une *magnifique erreur* —, censée être inaccessible à l'esprit conscient, même si elle est similaire à des phénomènes observés en musique.

Dans *La Recherche*, le mécanisme de déplacement, un processus mental qui, selon Freud, substitue des éléments psychiques importants par des éléments indifférents, sert à illustrer la nature insaisissable des personnages qui sont souvent indifférenciables l'un de l'autre : « Mais à ce moment, contre toute attente la porte s'ouvrit, et le cœur battant, il me sembla voir ma grand-mère devant moi, comme en une de ces apparitions que j'avais déjà eues, mais seulement en dormant. […] « Tu trouves que je ressemble à ta

pauvre grand-mère, me dit maman — car c'était elle » (III 513). Il s'agit d'établir des rapports entre les personnages à travers ces confusions, ainsi que d'attirer l'attention sur les déceptions, fausses apparences et malentendus de la vie sociale par des déplacements qui se produisent dans les rêves des personnages. Pour déchiffrer un de ses rêves, le narrateur se rappelle la nature trompeuse de l'extérieur des choses et des personnes :

> À la fois Joseph et Pharaon, je me mis à interpréter mon rêve. Je savais que dans beaucoup d'entre eux il ne faut tenir compte ni de l'apparence des personnes, lesquelles peuvent être déguisées et avoir interchangé leurs visages, comme ces saints mutilés des cathédrales que des archéologues ignorants ont refaits, en mettant sur le corps de l'un la tête de l'autre, et en mêlant les attributs et les noms. Ceux que les êtres portent en rêve peuvent nous abuser. La personne que nous aimons doit y être reconnue seulement à la force de la douleur éprouvée. La mienne m'apprit que devenue pendant mon sommeil un jeune homme, la personne dont la fausseté récente me faisait encore mal était Gilberte. (I 618-619)

L'idée d'identifier la personne aimée dans le rêve à partir de « la force de la douleur éprouvée » fait penser à l'hypothèse freudienne selon laquelle le déplacement se produit dans le rêve en raison d'un compromis psychique entre les tendances opposées de faire passer à la conscience un sentiment douloureux repoussé à l'inconscient et d'empêcher ce passage. L'analyse que le narrateur donne de ce rêve met en relief son effort pour découvrir les processus du rêve aux dépens de la recherche de sa signification.

D'après la théorie freudienne, la substitution en rêve — mécanisme qui représente une sensation ou une personne par une autre — est le résultat d'un déplacement :

> Quand nous dormons et qu'une rage de dents n'est encore perçue par nous que comme une jeune fille que nous nous efforçons deux cents fois de suite de tirer de l'eau ou que comme un vers de Molière que nous nous répétons sans arrêter, c'est un grand soulagement de nous réveiller et que notre intelligence puisse débarrasser l'idée de rage de dents, de tout déguisement héroïque ou cadencé. (I 27)

Dans cet exemple cité par le narrateur, une sensation pénible est substituée par l'effort de tirer quelqu'un de l'eau, illustrant que le rêveur est capable de transformer une sensation déplaisante en une autre dans l'état inconscient du sommeil, mais il ne peut l'éviter tout entier. La substitution est aussi utilisée pour exprimer la nature ambiguë des personnages

proustiens, enclins à se transformer d'un personnage en un autre, souvent sans indication de leur sexe, évoquant l'androgynie des personnages du rêve nocturne, un thème fréquent dans *La Recherche*. En plus, la substitution est une technique originale en ce sens que la narration ne suit pas une série d'idées logiques, car, « au lieu de présenter les choses dans l'ordre logique, c'est-à-dire en commençant par la cause, nous montre d'abord l'effet, l'illusion qui nous frappe » (III 880). Ce mode d'écriture permet d'accéder à des sentiments tirés des profondeurs de l'être, poussant à l'arrière-plan la raison quotidienne et brisant l'habitude au moyen des processus du rêve nocturne.

Comme les rêves ignorent la chronologie de la veille et se déplacent librement dans le temps, ils peuvent justifier les sauts et retours en arrière dans le récit en établissant des liens entre les épisodes disparates, et opérer des transitions brusques que Proust admirait chez Chateaubriand et Nerval : « pour m'en tenir au point de vue de la composition, j'avais simplement pour passer d'un plan à un autre plan, usé non d'un fait, mais de ce que j'avais trouvé plus pur, plus précieux comme jointure, un phénomène de mémoire » (« À propos du "style" de Flaubert » 599). L'usage du rêve nocturne dans le récit est donc étroitement lié au phénomène de la mémoire qui, dans *La Recherche*, se divise en deux catégories : la mémoire volontaire, celle de l'intelligence et des yeux, est incapable de restituer le passé dans sa totalité ; et l'involontaire, qui est réapparition complète du passé, provoquée au hasard par une sensation physique ou un objet extérieur — exemple par excellence de la pénétration de l'inconscient dans la pensée éveillée.[16] Le récit suggère que les images qui jaillissent de la mémoire involontaire d'une manière apparemment arbitraire sont plus vivantes, plus authentiques que celles évoquées par

[16] Dans *Le trait d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Freud soutient que les techniques dont l'inconscient se sert dans le rêve nocturne — condensation, déplacement, etc. — réapparaissent dans la vie éveillée aussi à propos des phénomènes langagiers comme le trait d'esprit, ainsi que dans la création littéraire.

l'intellect. C'est pourquoi, chez Proust, le rêve (source de vérités essentielles) correspond à la mémoire involontaire et la réalité (corrompue, dénaturée, trompeuse) à la mémoire volontaire.

Les épisodes de rêves servent aussi à motiver la narration pour résoudre un problème technique : la mémoire involontaire, bien qu'introduite tout au début du récit dans l'épisode de la madeleine, ne peut constituer le cadre ou servir à sonder l'inconscient de manière régulière, car elle ne survient que rarement dans le récit et sa signification n'est révélée ni au héros ni au lecteur jusqu'au dernier livre. Par contre, le rêve est un phénomène habituel de la vie quotidienne, moins frappant que la mémoire involontaire, mais plus fréquent qu'elle. Comme ces deux faits psychiques ont beaucoup en commun, la fonction du rêve est de servir de substitut à la mémoire involontaire jusqu'à l'apparition de la solution ultime. Par conséquent, les épisodes de rêves sont absents dans le dernier livre de *La Recherche* où la révélation finale est sur le point de se produire. Comme les rêves préfigurent les grands thèmes du roman — jalousie, amour, perte de la personne aimée, adultère, hypocrisie —, ils sont des éléments constitutifs de l'œuvre qui, accompagnés des épisodes qui relèvent de la mémoire involontaire, permettent l'établissement de l'unité du récit en renouant les épisodes dissemblables de l'expérience du héros, unité que celui-ci ne perçoit qu'à la fin.

Le rapport du rêve à la création artistique

L'écriture de *La Recherche* ressemble donc au fonctionnement du rêve et, par extension, à celui de l'inconscient, évoquant l'hypothèse ancienne de la création artistique comme produit de l'esprit non conscient, échappant à la raison et à l'intelligence. Pour Proust, la tâche de l'écrivain est de recréer dans la veille, au moyen

de l'œuvre littéraire, ces « états purement intérieurs » (I 84) que l'on éprouve en rêve, dans le but d'accéder à l'essence humaine cachée dans l'inconscient, et de la transférer à la conscience : « Tout un promontoire du monde inaccessible surgit alors de l'éclairage du songe, et entre dans notre vie » (II 220). C'est-à-dire que Proust vise à explorer l'inconscient par le travail littéraire, caractérisé comme la traduction du « livre intérieur » (IV 458). Dans *Les Annales politiques et littéraires*, il met en parallèle l'écriture romanesque et l'examen de soi au moyen de l'observation de ses propres rêves par l'intermédiaire de l'esprit conscient : « C'est un peu le même genre d'effort prudent, docile, hardi, nécessaire à quelqu'un qui, dormant encore, voudrait examiner son sommeil avec l'intelligence, sans que cette intervention amenât le réveil. Il y faut des précautions. Mais bien qu'enfermant en apparence une contradiction, ce travail n'est pas impossible » (repris dans *Essais et articles* 641). Cette conception de la création littéraire qui cherche à établir une communication directe avec l'inconscient sur le modèle du rêve nocturne est très proche de l'écriture automatique surréaliste, basée sur la technique freudienne d'associations libres.

Dans *La Recherche*, le rêve est alors considéré comme un acte créateur analogue à l'écriture littéraire. Le rêve de Venise par exemple renforce l'idée d'accéder à l'art et à la création artistique au moyen du rêve en montrant que le rêve permet l'épanouissement de la créativité et de l'inspiration non seulement dans le sommeil, mais aussi dans la veille. De même, en comparant les visions éprouvées en rêve à la technique d'écriture d'un récit, le narrateur semble suggérer qu'il ne soit possible de convertir les expériences de la veille en art qu'à travers les processus du rêve : « Je jouissais encore des débris du sommeil, c'est-à-dire de la seule invention, du seul renouvellement qui existe dans la manière de

conter, toutes les narrations à l'état de veille, fussent-elles embellies par la littérature, ne comportant pas ces mystérieuses différences d'où dérive la beauté. » (III 630-631). Le nouveau type de récit est donc construit sur le modèle du rêve nocturne, un état dénué d'intelligence, de mémoire, de volonté, d'habitude, de raison et de logique. Ainsi, *La Recherche* aborde un sujet dominant de l'époque — celui de la genèse de l'œuvre littéraire et de la problématique de l'acte créateur — sous un nouvel angle, celui de l'inconscient et du rêve. Dans *La Recherche*, l'univers du sommeil n'est pourtant pas exploré pour en exclure la veille, car la fonction la plus significative du rêve proustien du point de vue du travail artistique est celle de représenter toute la réalité du roman, intérieure et extérieure, subjective et objective. En même temps, bien que *La Recherche* cherche à déchiffrer les démarches créatrices de l'esprit, le processus de la création artistique n'est pas présenté comme un acte créateur pur, car, pour Proust, « le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur » (IV 469). C'est-à-dire que, comme le rêve nocturne, le travail littéraire correspond non à l'invention mais au déchiffrement, à la traduction des signes qui révèlent l'essence humaine.

Le rêve proustien en fonction de la mémoire

> [L]e coup d'éponge du sommeil avait effacé de mon cerveau les signes des occupations quotidiennes qui y sont tracés comme sur un tableau noir…
>
> Proust, *La Prisonnière*

On a constaté plus haut que *La Recherche* commence par une méditation du narrateur sur le sommeil et le rêve, qui sert à recréer les milieux de sa vie passée dans le but de restituer des sensations authentiques aptes à faire revivre ce passé dans son immédiateté originale : « j'avais revu tantôt l'une, tantôt l'autre, des chambres que j'avais

habitées dans ma vie, et je finissais par me les rappeler toutes dans les longues rêveries qui suivaient mon réveil » (I 7). Cependant, si le rêve est censé permettre l'accès aux souvenirs, son usage est problématique, car il s'agit d'un phénomène fréquent mais inadéquat, difficile à saisir dans la veille. Par contre, l'esprit fonctionne consciemment au moment où la mémoire involontaire fait son irruption dans la conscience. L'individu est donc capable de s'emparer du moment retrouvé d'une manière plus sûre que dans le cas du rêve nocturne. La mémoire involontaire est donc le rêve idéal : son apparition n'est pas provoquée par la volonté consciente, mais l'esprit conscient est capable de le saisir (plus tard, c'est ce hasard que les surréalistes chercheront à éliminer par la technique de l'écriture automatique en vue d'accéder à volonté aux contenus de l'inconscient). En outre, le rapport dynamique entre la mémoire involontaire et le rêve proustien — qui a le rôle de préparer les épisodes de la mémoire involontaire — souligne qu'ils sont des éléments complémentaires du récit, dont un des exemples survient dans le dernier livre où la série de révélations produites par la mémoire involontaire à propos de la matinée de la Princesse de Guermantes est suivie de l'évocation du rêve comme un fait essentiel contribuant au travail du narrateur : « Le rêve était encore un de ces faits de ma vie, qui m'avait toujours le plus frappé, qui avait dû le plus servir à me convaincre du caractère purement mental de la réalité, et dont je ne dédaignerais pas l'aide dans la composition de mon œuvre » (IV 493).

Le plaisir inattendu que suscite la mémoire involontaire prend sa source dans le mécanisme qui permet à l'esprit de retrouver le connu dans l'inconnu à travers la reconnaissance des analogies entre les moments passé et présent, menant non seulement à la récupération de la sensation originale, mais aussi à la découverte du soi — ce que

Georges Poulet appelle « l'action métaphorique de la mémoire » dans les *Études sur le temps humain* (399). Par voie de rapport métaphorique, la mémoire involontaire libère l'essence cachée des choses qui, à son tour, ressuscite le moi véritable :

> Mais qu'un bruit, qu'une odeur, déjà entendu ou respirée jadis, le soient de nouveau, à la fois dans le présent et dans le passé, réels sans être actuels, idéaux sans être abstraits, aussitôt l'essence permanente et habituellement cachée des choses se trouve libérée, et notre vrai moi qui, parfois depuis longtemps, semblait mort, mais ne l'était pas entièrement, s'éveille, s'anime en recevant la céleste nourriture qui lui est apportée. (IV 451)

Au cours de ces moments privilégiés, l'individu perçoit donc à la fois deux moments différents du temps, indépendants l'un de l'autre. Il s'agit d'une vision qui lui permet de remonter dans le temps jusqu'au moment original : « l'impression fut si forte que le moment que je vivais me sembla être le moment actuel » (447). Il est alors capable de percevoir la réalité immédiate, d'établir un contact direct avec lui en éprouvant une sensation à la fois dans le passé et dans le présent, tout en se balançant à la frontière des deux moments pour profiter de tous les deux : « j'éprouvais à la fois dans le moment actuel et dans un moment éloigné le bruit de la cuiller sur l'assiette, l'inégalité des dalles, le goût de la madeleine, jusqu'à faire empiéter le passé sur le présent, à me faire hésiter à savoir dans lequel des deux je me trouvais » (450). La mémoire assure donc la continuité du temps au moyen des perspectives décevantes, menant au saisissement simultané des moments non contemporains, ce qui permet à l'individu de voyager dans le temps, de vivre à la fois sur deux plans temporels.

En même temps, la mémoire volontaire apparaît dans *La Recherche* comme problématique dans la mesure où les souvenirs qui nous parviennent par voie de conscience sont différents des souvenirs originels : « la vie pût être jugée médiocre, bien qu'à certains moments elle parût si belle, parce que dans les premiers c'est sur tout autre chose qu'elle-même, sur des images qui ne gardent rien d'elle, qu'on la juge et qu'on la

déprécie » (IV 448). Il s'agit d'une transformation complexe des souvenirs : d'abord, changement par le filtrage de l'intellect, ensuite déformation par l'oubli, et enfin, modification par le processus de remémoration. Ces mécanismes changent l'information conservée dans le cerveau, faussant les souvenirs en les transférant à la conscience, en les traduisant en langage, ce qui contribue à la formation d'une mémoire subjective. Ainsi, comme chez Nerval, le souvenir est une sorte de création chez Proust — hypothèse que confirment plus tard les recherches scientifiques modernes.

Le narrateur de Proust reconnaît que les souvenirs subissent une transformation radicale par l'enchaînement du passé et du présent, et il cherche à saisir la sensation authentique, car l'expérience du rêve et de la mémoire involontaire lui montre la différence fondamentale entre « l'impression vraie que nous avons eue d'une chose et l'impression factice que nous nous en donnons quand volontairement nous essayons de nous la représenter » (IV 448). Il se rend compte qu'il a trouvé la vie sans signification parce qu'il la jugeait « d'après des souvenirs sans vérité, alors qu'[il] avait un tel appétit de vivre maintenant que venait de renaître en [lui], à trois reprises, un véritable moment du passé » (450). Dans *La Recherche*, la mémoire involontaire est alors un moment privilégié dans la mesure où, allant à l'encontre de l'oubli, elle est capable de restituer un moment du passé dans le présent. Par contre, le rêve nocturne est un processus plus authentique que la mémoire en ce sens qu'il élimine la logique quotidienne de la création de son récit, ce qui lui permet d'éviter la déformation opérée par l'esprit conscient. Le narrateur préfère donc le « sommeil qui ne demeure pas sous la tutelle de la prévoyance » et « de la réflexion, » et il a l'impression de ne voir clair que dans les ténèbres où s'opèrent « le dialogue intérieur des souvenirs et le verbiage incessant du sommeil » (III

371). C'est-à-dire que l'effort volontaire de saisir l'essence pressentie par l'intellect est futile, car on ne peut retrouver la vérité que par les sens.

Pourtant, ces déformations « métaphoriques » de la réalité ramènent au problème de la modification du souvenir originel et à la difficulté d'exprimer les contenus de l'inconscient en langage, car une fois filtrés par la logique de la conscience, ils ne sont plus authentiques. Tandis que les surréalistes prétendent abolir le rôle de l'oubli par la technique automatique, censée permettre l'enregistrement conscient des contenus de l'inconscient sans l'intervention de l'intelligence, *La Recherche* de Proust ne présente pas de solution à ce problème psychique. Toutefois, son narrateur soutient que l'ensemble des processus du rêve et de la mémoire involontaire est capable de restituer l'essence originelle des objets et des personnes : « Je venais d'apercevoir, dans ma mémoire, penché sur ma fatigue, le visage tendre, préoccupé et déçu de ma grand-mère […], non pas de celle que je m'étais étonné et reproché de si peu regretter et qui n'avait d'elle que le nom, mais de ma grand-mère véritable dont […] je retrouvais dans un souvenir involontaire et complet la réalité vivante » (III 153). Cette prise de conscience est accompagnée des rêves d'elle, restituant toute sa personne dans le passage que Proust appelle les « Intermittences du cœur, » vouées à l'observation et à l'illustration de la convergence du rêve et de la mémoire involontaire. Selon Proust, seul l'acte de récupérer des souvenirs au moyen du rêve et, moins fréquemment, de la mémoire involontaire, mettent l'individu en contact direct avec la réalité authentique. Il semblerait ainsi que *La Recherche* soit conçu comme un rêve artificiel dont la fonction est de rétablir les objets, lieux, événements, sentiments et sensations passés en leur vivacité originelle, dans le but de donner accès à la vérité de l'individu et de l'univers.

L’exploration de la réalité subjective à travers l’inconscient et le rêve

Il n’est pas surprenant alors que le narrateur appelle les *joies de l’intelligence* « cette lucidité stérile, » « ces froides constatations […] sans aucun plaisir et qui restaient infécondes » (IV 444), révélant l’insuffisance décevante du réel, ce qui l’inspire à tourner son attention vers l’intérieur, cherchant l’essence humaine en dehors de l’intellect afin « d’amener à la lumière […] nos sentiments, nos passions » (486). Pour le narrateur, l’examen des états de conscience altérée comme la maladie, l’ivresse, le délire et le rêve est le moyen par excellence d’accéder à l’inconscient dans le but de « mieux comprendre ce qu’a de subjectif » (490). Il s’agit de se servir des forces de l’inconscient pour découvrir des secrets que l’esprit conscient ne peut pas expliquer.

Comme Proust a accès, par les revues et journaux de son temps, à quelques idées principales de la théorie freudienne, les termes « inconscient(e) » et « inconscience » — qui apparaissent plus que de soixante fois dans le texte de *La Recherche* —, expriment non seulement le machinal, le mécanique, l’involontaire, mais aussi le sens freudien du mot. En parlant du langage de l’inconscient, le narrateur de Proust touche aussi à la notion freudienne du lapsus en illustrant comment le sentiment inconscient modifie la parole volontaire : « ce magnifique langage, si différent de celui que nous parlons d’habitude, et où l’émotion fait dévier ce que nous voulions dire et épanouir à la place une phrase tout autre, émergée d’un lac inconnu où vivent ces expressions sans rapport avec la pensée et qui par cela même la révèlent » (401). L’accent est mis sur la vérité du langage de l’inconscient par rapport à celui de la conscience qui cherche au contraire à cacher cette vérité. D’où la conclusion que « ce qui est le plus important pour notre cœur,

ou pour notre esprit, ne nous est pas appris par le raisonnement, mais par des puissances autres » (7) — déclaration qui valorise le subjectif aux dépens de l'objectif.

Dans *Les Annales politiques et littéraires*, Proust explique qu'il cherche à « tirer [la réalité] hors de l'inconscient, pour la faire entrer dans le domaine de l'intelligence, mais en tâchant de lui garder sa vie, de [ne pas] la mutiler, de lui faire subir le moins de déperdition possible, une réalité que la seule lumière de l'intelligence suffirait à détruire » (640). La tâche paradoxale de transmettre les contenus de l'inconscient à la conscience sans que la logique de la veille les modifie sera aussi un des buts majeurs des surréalistes. Proust éclaircit sa pensée dans son *Carnet* : il s'agit d'arracher « ce qui se présente ainsi obscurément au fond de la conscience, […] [de] lui faire traverser une région intermédiaire entre notre moi obscur, et l'extérieur, notre intelligence » (IV 474 n. 2). Le narrateur de *La Recherche* décrit cette entreprise comme un effort de transférer le sommeil au plan temporel de l'homme éveillé en faisant « entrer le bloc obscur, non défini, du sommeil que je venais de vivre, aux cadres du temps. » (III 373). L'exploration de l'irrationnel entraîne la révélation psychologique que les matériaux fournis par l'esprit inconscient peuvent être employés consciemment dans le but de créer une œuvre d'art. La pratique d'aller au-delà du conscient pour révéler la réalité subjective nécessite des changements narratifs du récit : on a vu que, dans *La Recherche*, le transfert de l'objectif au subjectif se fait au moyen de la mémoire involontaire et du rêve.

Le rêve est un des instruments narratifs préférés dans *La Recherche* en raison de sa démarche naturelle, car les processus qui déforment l'expérience de la veille sont absents des états de conscience diminuée. Chez Proust, le rêve est donc un moyen de pénétrer dans l'inconscient des personnages en vue de comprendre ce qui est subjectif

non seulement dans le sommeil, mais aussi dans la veille, entraînant l'intrusion du matériel et de la technique oniriques dans la conscience de la veille.[17] Le narrateur se sert du rêve pour renouveler sa vision artistique en se libérant des habitudes de la veille, visant à saisir l'essence, la réalité extérieures par l'intermédiaire de l'état privilégié qu'est le rêve nocturne. Ainsi, tandis que l'expérience de la veille semble être déformée, dénaturée pour le narrateur, le rêve, libre du filtrage de la conscience, est censé permettre de saisir la réalité immédiate. Cet aspect véridique du rêve est ce qui lui fait jouer un rôle central chez Nerval et les surréalistes aussi.

La fusion de l'intérieur et de l'extérieur à l'aide du rêve nocturne

La réconciliation du subjectif avec l'univers objectif est alors une des motivations de l'œuvre de Proust : tandis qu'il cherche à établir la valeur du subjectif dans la vie éveillée en explorant à fond certains états de conscience diminuée, il n'a pas l'intention d'ignorer l'objectif non plus, car, à ses yeux, seul le fusionnement des deux permet à l'individu d'accéder à des vérités essentielles de la réalité humaine — notion qui anticipe la fusion radicale des oppositions opérée par l'activité surréaliste. Il s'agit de découvrir des rapports profonds entre l'univers intérieur et extérieur, le rêve et la veille, et de mêler l'imaginaire et le réel en faisant fusionner le passé avec le moment actuel. Cependant, la coexistence du subjectif et de l'objectif chez Proust n'est pas conçu sur le modèle du dualisme cartésien du corps et de l'esprit, mais sur celui de l'intérieur et de l'extérieur. Le narrateur de Proust part donc à la recherche d'une union des deux réalités au moyen d'« incessants mouvements du dedans au dehors, vers la découverte de la vérité » (I 83). C'est ainsi que le récit de *La Recherche* se construit sur l'alternance régulière des rêves

[17] Ce phénomène rappelle la notion freudienne des « restes diurnes » qui apparaissent comme une des sources du rêve nocturne.

éveillés et nocturnes, soulignant que c'est la vision onirique qui engendre l'unité du roman en réconciliant les mondes extérieur et intérieur.

Le symbole de la convergence de la vie extérieure et intérieure est la chambre du héros, dont l'une des fonctions est d'assurer la communication entre l'individu et le monde physique. Dans *La Prisonnière*, par exemple, l'action se déroule presque exclusivement dans la chambre parisienne du héros. Toutefois, loin de l'écarter de la réalité physique, l'existence contrainte à la chambre rapproche le héros de cette réalité en lui permettant d'établir des rapports entre le monde extérieur et les réalités intérieures. Les correspondances découvertes entre ces deux mondes font vibrer en lui le « violon intérieur » :

> Certains beaux jours, il faisait si froid, on était en si large communication avec la rue qu'il semblait qu'on eût disjoint les murs de la maison, et chaque fois que passait le tramway, son timbre résonnait comme eût fait un couteau d'argent frappant une maison de verre. Mais c'était surtout en moi que j'entendais avec ivresse un son nouveau rendu par le violon intérieur. […] Des portes de communication depuis longtemps condamnées se rouvraient dans mon cerveau. (III 535)

L'état extatique semble anéantir la dispersion des moments du passé, imposée par le passage du temps, ce qui le rapproche de l'état de rêve où la notion du temps perd sa pertinence, encourageant le mouvement libre et perpétuel des moments, passés et présents :

> N'avais-je pas vu souvent en une nuit, en une minute d'une nuit, de temps bien lointains, relégués à ces distances énormes où nous ne pouvons plus rien distinguer des sentiments que nous y éprouvions, fondre à toute vitesse sur nous, nous aveuglant de leur clarté, […] nous faire revoir tout ce qu'ils avaient contenu pour nous, nous donnant l'émotion, le choc, la clarté de leur voisinage immédiat, qui ont repris, une fois qu'on est réveillé, la distance qu'ils avaient miraculeusement franchie […] ? (IV 490-491)

Ainsi, par l'intermédiaire du rêve nocturne et des moments d'extase, *La Recherche* semble établir une synthèse entre des faits apparemment irréconciliables : le sommeil et la veille, la conscience et l'inconscient, l'objectif et le subjectif, le passé et le présent — tentative similaire à celle de Nerval et qui sera chère aux yeux des surréalistes aussi.

La récupération du « passé » en fonction du rêve et de la mémoire involontaire

Contrairement à Swann qui se contente du plaisir de l'expérience des moments d'extase, le héros est motivé par le besoin d'explorer et d'approfondir la sensation esthétique éprouvée aux moments privilégiés dans le but d'aboutir à la connaissance de soi. Sa conviction la plus fondamentale étant qu'une vérité se cache au fond de l'individu, il est déterminé à déchiffrer le « livre intérieur de signes inconnus » (IV 458). Ainsi, au lieu de chercher des explications aux questions posées par la vie à l'extérieur du moi, l'individu a besoin d'examiner lui-même « en descendant plus profondément en [s]oi » (IV 624). Si ces « fouilles » se font au hasard de la mémoire involontaire et du rêve dans *La Recherche*, on verra plus tard que les surréalistes chercheront à les provoquer à volonté au moyen de l'écriture automatique et d'autres techniques surréalistes. La difficulté de l'examen de soi se présente dès la première page de *La Recherche* qui s'ouvre à la dispersion de l'identité narrative, ce qui met en question la notion du moi et provoque la recherche d'une identité et le besoin de la reconstitution du moi. Chez Proust, le moi est décrit comme brisé en morceaux, divisé en « innombrables et humbles moi qui nous composent » (14) qui ne sont pas immobiles mais se modifient et s'effacent, car « la permanence et la durée ne sont promises à rien » (I 620). Ainsi, le moi proustien se comprend comme la juxtaposition de différents moi éparpillés dans le passé. Le temps détruisant les différents moi, il s'agit d'essayer de les récupérer pour reconstituer le moi profond par le ressaisissement du passé « perdu. »

Cependant, la mémoire est capable de ressusciter ces moi à des instants d'illumination, ce qui contribue à la réaffirmation de l'identité en donnant la preuve de la permanence d'un moi authentique essentiel. Comme ces moments privilégiés ne

surviennent que rarement, le narrateur se tourne vers le rêve nocturne qu'il utilise comme instrument de recherche pour révéler la vérité, la totalité du moi. Une des motivations qui l'inspirent à chercher son identité dans le rêve est la tradition antique de la catabase — la descente spirituelle d'un être vivant dans le royaume des morts, issue de l'épopée grecque. *Aurélia* de Nerval, où la descente du héros aux Enfers est la métaphore centrale du récit, puise dans la même convention littéraire. D'une façon similaire à sa fonction dans *Aurélia*, le rêve symbolise alors une quête de sens, une quête d'être dans *La Recherche*. Le récit cherche à profiter des caractéristiques du rêve nocturne : comme celui-ci a lieu dans un univers intemporel d'unité et d'essences universelles, le rêveur est censé détenir la « vérité » humaine. C'est à l'analogie de la véracité du rêve nocturne et de sa position hors du temps que, malgré les interruptions apparentes et les fragments disjoints qui composent le récit, le rêve proustien démontre la continuité du moi élémentaire en traçant le progrès du héros vers une unité finale, illustrant la reconstitution du moi au moyen de la création d'une atmosphère onirique qui envahit tout le texte.

Comme l'identité de l'individu se construit sur ses expériences, ses souvenirs jouent un rôle important dans l'affirmation et la permanence de son moi : c'est la mémoire qui tire le dormeur éveillé du néant en reconstituant sa conscience et sa personnalité, le reliant à la réalité tant intérieure qu'extérieure. Ces processus expliquent l'importance primordiale de la notion de mémoire dans *La Recherche*, car c'est elle qui affirme l'existence et l'unité du moi dans le temps en faisant passer le dormeur « en une seconde par-dessus des siècles de civilisation [recomposant] peu à peu les traits originaux

de [s]on moi » (I 6). [18] C'est pour cette raison que, pour le narrateur de Proust, la « résurrection » au réveil paraît « comme un phénomène de la mémoire » (II 387).

La problématique de la maîtrise du temps humain

En même temps, par l'établissement des rapports métaphoriques entre des moments passés et présents, l'idée de l'existence d'un moi essentiel intemporel est développée pour l'emporter sur la dissémination dans l'espace et dans le temps, en faisant surgir un moi continu, indépendant du temps, de l'espace et des caprices du hasard : « Une minute affranchie de l'ordre du temps a recréé en nous pour la sentir l'homme affranchi de l'ordre du Temps » (IV 451). On a vu que les expériences de la mémoire involontaire mènent à la découverte de l'intemporel par l'acquisition des différents moi du passé et par l'établissement des liens entre eux, de sorte que l'individu finit par retrouver l'unité de son moi :

> [L]'être qui alors goûtait en moi cette impression la goûtait en ce qu'elle avait de commun dans un jour ancien et maintenant, dans ce qu'elle avait d'extra-temporel, un être qui n'apparaissait que quand, par une de ces identités entre le présent et le passé, il pouvait se trouver dans le seul milieu où il pût vivre, jouir de l'essence des choses, c'est-à-dire en dehors du temps. (IV 450)

Les *impressions bienheureuses* ont donc le pouvoir d'arrêter le temps, de le cristalliser en un moment parfait, transcendant, ce qui permet au héros « d'obtenir, d'isoler, d'immobiliser — la durée d'un éclair — ce qu'il n'appréhende jamais : un peu de temps à l'état pur. » L'être qui vit cette expérience « ne se nourrit que de l'essence des choses » (IV 451) ; se mettant alors hors du temps et du réel, il finit par déboucher sur l'extratemporel.

Cette approche de la problématique du temps humain montre que, dans *La Recherche*, l'intérêt de la récupération du passé est le saisissement du temps « à l'état

[18] Par contre, pour Freud, et par la suite pour Lacan, le sujet reste toujours divisé, car il est simultanément surdéterminé par des moi multiples.

pur, » car la recherche du temps perdu n'est que le moyen de la recherche des essences. Ainsi, le narrateur de Proust cherche à abolir la pertinence de la notion du temps, à « faire empiéter le passé sur le présent » à l'aide du rêve ou de la mémoire involontaire, à se débarrasser du temps linéaire, chronologique afin de le maîtriser en arrêtant sa course, dans le but de pouvoir se déplacer librement dans le temps. Comme la mémoire involontaire proustienne est la remémoration complète d'un moment passé, elle permet à l'individu de revivre le passé au présent. Cependant, *La Recherche* n'aboutit pas à l'affirmation que l'expérience des moments bienheureux ou celle du rêve soient suffisantes pour fixer le temps humain et pour tromper la mort : les sentiments éprouvés en rêve nous font croire, « à tort d'ailleurs, qu'ils étaient un des modes pour retrouver le Temps perdu » (IV 491).

Comme le narrateur de Nerval, celui de Proust cherche aussi à « fixer » l'essence des sensations suscitées par des moments de « révélation. » Il ne s'agit pas de regagner le passé dans la réalité physique, tangible, mais de retourner en esprit au *souvenir* originel du passé, car la réalité originelle n'existe plus au moment actuel, il n'en reste que l'impression que l'esprit a créée à partir de cette réalité. L'individu ne peut étudier que ce qu'il a éprouvé ou pensé de l'objet ou de l'événement originels. La réalité telle qu'elle s'est produite perd son importance par rapport à l'interprétation de cette réalité par la personne qui a éprouvé l'expérience. Il n'est pas donc question de redécouvrir le passé, mais de se relier avec ses propres sentiments et pensées à propos des événements et sensations du passé. Ainsi, la fonction du rêve et de la mémoire involontaire est de reconduire l'individu à ses pensées et sentiments originels — tâche infaisable pour la conscience du narrateur proustien : « le miracle d'une analogie m'avait fait échapper au

présent. Seul, il avait le pouvoir de me faire retrouver les jours anciens, le temps perdu, devant quoi les efforts de ma mémoire et de mon intelligence échouaient toujours » (450).

En même temps, le rêve et la mémoire involontaire ne sont pas le moyen par excellence de retrouver le temps passé, car la synthèse qu'ils établissent, hors du temps, entre l'objectif et le subjectif, ne dure pas. Même si le rêve et la mémoire involontaire ne sont pas capables, eux seuls, de retrouver le passé, ils nous permettent d'y accéder. Il semblerait ainsi que l'on puisse découvrir le temps perdu par leur moyen, mais pour le fixer, le rendre éternel, il faut l'insérer dans une œuvre littéraire. Le récit finit donc par la conclusion que les essences tirées des moments privilégiés doivent être transcrites en art, car seule la continuité de l'œuvre d'art permet à l'être humain de renverser l'« action destructrice du Temps » (508), d'échapper à la temporalité et d'accéder à la permanence ; seule la pratique littéraire triomphe de la mort : « il fallait tâcher d'interpréter les sensations comme les signes d'autant de lois et d'idées, en essayant de penser, c'est-à-dire de faire sortir de la pénombre ce que j'avais senti, de le convertir en un équivalant spirituel. Or, ce moyen qui me paraissait le seul, qu'était-ce autre chose que faire une œuvre d'art ? » (457).

Ainsi, le texte de Proust se détache du temps conventionnel, comme dans les expériences du rêve nocturne et de la mémoire involontaire qui n'adhèrent point à la structure linéaire du temps, dans la mesure où il fait perdre la pertinence des notions de passé, futur et présent par des moyens narratifs. Cela permet à l'écrivain de réarranger les éléments du récit d'une manière plus libre, car il n'est plus obligé de suivre la logique du temps de la veille. Dans l'épisode de la madeleine, par exemple, les éléments du réel sont

liés l'un à l'autre à travers des rapports plus importants que ceux ordonnés par le temps linéaire : le héros goûte la madeleine au présent, ce qui le fait se rappeler ses visites à la maison de sa tante au passé, et les deux expériences apparemment disjointes se relient à l'aide des rapports métaphoriques établis par l'intermédiaire de la mémoire involontaire. Cette méthode est employée expressément pour manipuler la temporalité du récit ; en fait, tout le roman se construit sur ce modèle. C'est-à-dire que les éléments du récit de *La Recherche* interagissent d'une manière différente que ceux de la veille (ignorant les relations de cause à effet, ceux du temps ou de la raison quotidienne), ce qui fait ressembler tout le texte proustien au rêve nocturne. Cette démarche unique permet de découvrir des rapports différents, plus essentiels donc plus importants, entre les souvenirs et la vie humaine. L'acte de remanier les éléments du réel est similaire à celui de la poésie qui déplace des mots de leur milieu habituel pour briser les connexions toutes faites entre eux, ce qui change leur interaction. Il en résulte que les mêmes mots s'enrichissent de nouvelles significations, suscitant un plaisir esthétique chez le lecteur. Non seulement tout le récit de *La Recherche* est arrangé selon ce principe, mais, à peu près à la même époque, les textes surréalistes visent aussi à bouleverser la littérature par la même idée, menée à son extrême à l'aide de l'écriture automatique.

Accès à son essence biologique, au passé préhistorique, généalogique par le rêve

On a vu que, chez Proust, la mémoire involontaire est un moyen efficace, plus immédiat que le rêve nocturne, de recouvrer le souvenir complet des moments révolus du passé de l'individu. Cependant, si les *moments bienheureux* permettent au narrateur de remonter le cours de sa propre vie, la descente en soi par le rêve semble donner accès non seulement à son propre passé, mais aussi au passé préhistorique, généalogique de

l'humanité.[19] Le narrateur cherche alors à opérer « l'illumination successive et errante de zones assombries » (II 177) de son passé et de celui de ses ancêtres à travers le rêve nocturne. Il propose de « prolonger jusqu'au-delà de la naissance cette vie antérieure, » car il a le sentiment que, parmi ses souvenirs temporairement oubliés, il doit y en avoir quelques-uns qui « remontent à bien au-delà de [s]a vie humaine. » Cette théorie semble aussi suggérer l'existence d'un inconscient collectif dans la mesure où cet oubli « peut porter sur une vie qu'[il a] vécue dans le corps d'un autre homme, même sur une autre planète » (III 374). L'idée de retourner aux souvenirs d'une existence antérieure renvoie à l'hypothèse de la métempsychose, présente aussi dans *Aurélia*.

Dans *La Recherche*, le rêve à Rivebelle illustre l'idée de remonter en rêve jusqu'à l'aube de l'humanité à partir de l'évocation de son propre passé :

> Tout à coup je m'endormais, je tombais dans ce sommeil lourd où se dévoilent pour nous le retour à la jeunesse, la reprise des années passées, des sentiments perdus, la désincarnation, la transmigration des âmes, l'évocation des morts, les illusions de la folie, la régression vers les règnes les plus élémentaires de la nature […], tous ces mystères que nous croyons ne pas connaître et auxquels nous sommes en réalité initiés presque toutes les nuits ainsi qu'à l'autre grand mystère de l'anéantissement et de la résurrection. (II 176-177)

Le sommeil ressemble donc à un processus évolutionnaire : « en dormant j'avais rejoint sans effort un âge à jamais révolu de ma vie primitive » (I 4), ce qui permet le retour à la personnalité primordiale. D'abord, le rêveur traverse des étapes successives qui correspondent au développement individuel, ensuite, il accède au développement évolutionnaire des espèces pour atteindre la couche psychique en contact avec le moi le plus élémentaire, capable de le relier avec la partie universelle de l'humanité. L'esprit conscient n'accède à ce domaine qu'à travers le souvenir des rêves, qui rattache

[19] Comme le rêve nocturne, d'autres états de conscience diminuée suscités par certaines maladies (la folie, la fièvre), l'alcool, des drogues, etc., ramènent aussi l'individu vers son passé archaïque. La maladie de la grand-mère, l'ivresse à Rivebelle, les nuits passées sous l'influence des soporifiques illustrent ce phénomène dans *La Recherche*.

l'individu à son passé, à celui des autres « âmes » et de la nature. Le rêve à Rivebelle se réfère aussi aux croyances antiques à propos du sommeil : « l'évocation des morts » fait penser à la tradition de chercher à se mettre en contact avec les esprits de ses aïeuls morts pour leur demander conseil en descendant en soi dans le sommeil. De même, en comparant la mort à l'*anéantissement*, le narrateur évoque le parallèle ancien entre le sommeil et la mort ; et en rapprochant le réveil de la *résurrection*, il fait allusion au retour du royaume des morts, que le narrateur exprime plus loin par une référence spécifique à l'au-delà virgilien : « j'avais retraversé le fleuve aux ténébreux méandres, j'étais remonté à la surface où s'ouvre le monde des vivants » (III 159). Ainsi, *La Recherche* présente le rêve comme un lieu de découverte des mystères spirituels et des vérités fondamentales à travers l'établissement des correspondances entre les esprits et objets de l'univers — notion chère aux romantiques, y compris Nerval.

Chez Proust, le sommeil est conçu comme une régression au stade de chrysalide : caché dans l'obscurité, immobile, sans conscience, enclos en lui-même, le rêveur recèle une nouvelle vie, une essence et une beauté qui évoquent son passé primitif. Dans *Le Côté de Guermantes*, sous ses couvertures après le réveil, le héros est décrit comme « une chrysalide en voie de métamorphose, […] une créature double aux diverses parties de laquelle ne convenait pas le même milieu » (II 388), c'est-à-dire entre le sommeil et la veille, sur le point de regagner sa conscience, sa mémoire et, par conséquent, son identité. La métaphore de la chrysalide présente le moi primitif comme une source mystérieuse de vérité de l'individu et de la vie, permettant la possibilité de révélations spirituelles, ce qui rapproche davantage *La Recherche* d'*Aurélia*. La réduction de l'esprit à ses composants élémentaires mène donc à une connaissance essentielle, celle d'une couche primitive de

l'inconscient, indépendante des expériences passées, c'est-à-dire inchangeable et, par conséquent, en dehors du temps. Ainsi, un moi plus ancien que la race humaine est censé exister en nous sur un plan intemporel, dont la notion renvoie au désir humain d'arrêter le temps pour accéder à l'immortalité.

En même temps, même si l'inconscient humain est une source de vérités universelles, le héros de *La Recherche* a des difficultés à y puiser à sa volonté, car le rêve nocturne n'y donne pas un accès conscient direct pendant la veille. La solution narrative à ce problème semble être l'accès du héros au sommeil de sa « prisonnière » Albertine, ce qui permet l'examen profond de l'état de rêve dans la veille. Comme personne n'est capable d'éprouver l'expérience immédiate de son propre rêve à travers l'esprit conscient, le héros cherche à exploiter le sommeil de sa compagne en essayant de révéler ses secrets : « Je m'étais embarqué sur le sommeil d'Albertine » (III 580). Par l'observation du sommeil de l'autre, Proust semble avoir trouvé un moyen de transférer les contenus de l'inconscient à la conscience. Ainsi, le héros vise à profiter de l'état primitif atteint en rêve à travers le sommeil d'Albertine dans le but de retrouver l'union archaïque, originelle avec les êtres humains, car, dans le rêve, on est censé avoir accès à toutes les âmes : « la distinction des personnes et de leur interaction existant à peine dans cette brune obscurité où la réalité est aussi peu translucide que dans le corps d'un porc-épic » (629).

Si l'Albertine endormie, « réfugiée, enclose, résumée en son corps, » rappelle la métaphore de la chrysalide, son sommeil la fait reculer jusqu'au stade végétal, remontant au passé archaïque de son développement phylogénétique : elle a l'air « d'une longue tige en fleur […], comme si en dormant elle était devenue une plante » (578). Le statut du

sommeil comme accès aux stades de l'évolution biologique est réaffirmé par la réapparition des caractères ancestraux primitifs sur le visage d'Albertine dormant où le héros surprend l'expression « des races, des atavismes, des vices » (580). Dans le sommeil, réduit au moi primordial, végétal, le corps d'Albertine présente des signes de fonctionnement mécanique et instinctuel : « c'était toute une existence physiologique qui était devant moi » (581). Endormie, Albertine semble « cette autre femme » qui fonctionne « comme une montre, » « comme une bête, » « comme une plante grimpante » et qui obéit à la volonté du héros bien qu'elle lui échappe dans la veille : « son souffle était modifié par chacun de mes attouchements, comme si elle eût été un instrument dont j'eusse joué et à qui je faisais exécuter des modulations en tirant de l'une, puis de l'autre de ses cordes, des notes différentes » (620).

Ainsi, le sommeil de l'autre est décrit comme un état idéal, un moment d'unité parfaite où la dormeuse (et, par extension, le héros) atteint l'harmonie avec le soi, la nature et l'univers. En effet, le seul moyen de créer un rapport harmonieux avec Albertine semble être cet état où le héros est capable de toucher à son esprit élémentaire : « Quand elle dormait, je n'avais plus à parler, je savais que je n'étais plus regardé par elle, je n'avais plus besoin de vivre à la surface de moi-même » (578). Le héros paraît donc retrouver l'état où il n'a plus besoin de jouer la comédie sociale ou d'avoir peur d'exposer ses désirs et sentiments véritables. En dormant, Albertine semble réaliser, à la fois pour elle-même et pour le héros, l'idéal romantique de vivre en harmonie parfaite avec le soi et les autres par l'établissement de rapports plus profonds que ceux de la vie éveillée. C'est ainsi que le héros découvre le vrai moi dans le rêve où l'être est dépouillé des mensonges et falsifications de la conscience vigile pour se montrer dans sa simplicité

naturelle, dénudée des faussetés de l'esprit conscient : « je sentais Albertine devenue un être qui respire, qui n'est pas autre chose » (620).

En même temps, le héros a l'impression que la régression d'Albertine à une forme de vie ancienne et primitive lui permet de la posséder, car en dormant Albertine n'a pas accès à la partie de sa personnalité contrôlée par la conscience. Sous l'influence de sa partie naturelle, archaïque, universelle, antérieure à sa naissance, elle n'a plus rien à cacher : « En fermant les yeux, en perdant la conscience, Albertine avait dépouillé, l'un après l'autre, ses différents caractères d'humanité. » Par conséquent, il n'existe aucun obstacle à la communication entre son âme et celle du héros dans le sommeil, car, à ce niveau de conscience, les âmes communiquent entre elles : « Elle n'était plus animée que de la vie inconsciente des végétaux, des arbres, vie plus différente de la mienne, plus étrange et qui cependant m'appartenait d'avantage. Son moi ne s'échappait pas à tous moments » (578). Le héros semble donc avoir accompli, en embarquant sur le sommeil d'Albertine, un de ses grands désirs : la connaissance (et le contrôle) totaux de l'autre.

Cependant, malgré l'obéissance et la malléabilité d'Albertine dans le sommeil, le narrateur finit par exprimer des doutes à propos de ce rapport unilatéral : « Il me semblait à ces moments-là que je venais de la posséder plus complètement, comme une chose inconsciente et sans résistance de la muette nature. » (581). Il indique par la modalisation que la possession complète d'Albertine n'est qu'une illusion de la part du héros. Le narrateur reconnaît la nature fictive de l'acte de la posséder complètement, car, une fois réveillée, elle ne lui obéira plus. Le sommeil d'Albertine semble donc une occasion pour l'unification spirituelle et physique des deux êtres, mais le héros se dupe en créant une situation artificielle où Albertine existe sans volonté ni conscience, en proie aux

manipulations du héros. Le maniement du corps vide et insensible d'Albertine dormant est une expérience trompeuse qui ne satisfait le héros que partiellement ; comme il abuse des rapports entrevus dans le sommeil de sa compagne, il n'arrive à aucun résultat transcendant et il finit par reconnaître l'insuffisance de guetter le sommeil de l'autre du dehors sans pouvoir le saisir du dedans. Ainsi, même si cet épisode permet au héros de découvrir le vrai moi et l'existence d'une harmonie avec le soi, les autres et la nature dans le sommeil, il finit par comprendre que la vérité essentielle ne s'apprend pas à travers l'autre, mais qu'elle doit être cherchée en soi.

Si le rêve ne sert qu'à explorer l'intérêt véritable de l'œuvre — les phénomènes de mémoire —, son rôle est inestimable du point de vue du programme narratif de *La Recherche* en raison de ses caractéristiques uniques qui lui permettent de briser la monotonie et d'anéantir la fausseté de la vie consciente, de l'emporter sur le passage du temps en l'inversant, d'accéder à son passé et à celui de ses ancêtres. Le rêve permet donc l'exploration de la personnalité primordiale en donnant accès à un matériel oublié au cours d'un processus « évolutionnaire » qui relie le rêveur avec l'universel. Les correspondances que le rêve établit entre l'intérieur et l'extérieur révèlent qu'il est un lieu de vérités fondamentales, de connaissances essentielles, de révélations spirituelles hors du temps. Par conséquent, les expériences du héros avec le rêve nocturne et la mémoire involontaire mèneraient à la découverte d'un moi permanent essentiel, d'un moi continu hors du temps. Pourtant, si le rêve et la mémoire involontaire n'opèrent qu'une synthèse temporaire entre le passé et le présent, le narrateur découvre que leur transcription en art donne accès à la permanence. Il s'agit donc de retourner en esprit au souvenir originel des pensées et sentiments passés, retour opéré par le détachement du temps linéaire

conventionnel jusqu'à ce qu'il perde sa pertinence, au moyen de la logique et de la temporalité du rêve nocturne. Ces processus narratifs sont censés briser les rapports habituels entre les éléments de la réalité quotidienne pour en créer de nouveaux rapports et significations entre eux, révélant des vérités humaines essentielles.

Le rapport du narrateur-héros à la réalité objective et au rêve

> [L]'existence n'a guère d'intérêt que dans les journées où la poussière des réalités est mêlée de sable magique.
>
> Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs, II*

La découverte que la vérité doit être recherchée en soi met en relief que, pour le narrateur-héros, la réalité authentique est au-delà du monde matériel : « la vie réelle […] est mentale » (IV 122). L'acte de placer le subjectif au premier plan nécessite la réévaluation de la notion de la réalité : le narrateur de Proust cherche à « peindre le réel » par « la transcription d'un univers qui était à redessiner tout entier » (623). On a établi dans le chapitre précédent que, d'une façon générale, la réalité objective est une expérience commune, extérieure et indépendante de la pensée humaine ; dans *Aurélia*, la réalité existe au contraire *en esprit*, ce qui permet au subjectif de devenir aussi tangible que l'objectif, produisant une modification dans la perception de la réalité. Chez Proust, où l'individu a un rapport plus nuancé à la réalité objective, le narrateur souligne la nature changeante de la réalité extérieure et l'importance du point de vue, dont l'exemple par excellence survient à propos de l'épisode du baiser à Albertine : selon le narrateur, l'embrasser fait « surgir de ce que nous croyions une chose à aspect défini, les cent autres choses qu'elle est tout aussi bien, puisque chacune est relative à une perspective non moins légitime » : « dans ce court trajet de mes lèvres vers sa joue, c'est dix Albertines que je vis ; cette seule jeune fille étant comme une déesse à plusieurs têtes, celle que

j'avais vue en dernier, si je tentais de m'approcher d'elle, faisait place à une autre » (II 660). En se rapprochant d'elle, le héros semble donc traverser une série de perspectives optiques, ce qui suscite l'altération à l'infini de l'image perçue. Cet épisode illustre que, dans *La Recherche*, rien n'est stable, car la réalité ne cesse de changer.

Quant à l'acceptation de la réalité objective, on a vu que, dans *Aurélia*, le narrateur de Nerval n'a pas l'intention de changer la réalité extérieure ; il ne vise qu'à modifier son interprétation tout en préservant ses caractéristiques fondamentales. Le narrateur de Proust cherche au contraire à transformer la réalité extérieure pour qu'elle s'accorde à sa pensée et à ses désirs. Sa volonté de forcer le monde extérieur à se conformer à son univers intérieur fait surgir une comédie sociale, en produisant des fausses apparences, des malentendus, des erreurs d'identité, des mensonges, etc. Si le héros découvre l'existence d'une autre réalité au-delà des apparences trompeuses, il l'évite longtemps, car il la trouve décevante et ne reconnaîtra pas ses valeurs jusqu'à la révélation finale. Par conséquent, il ne se propose pas de connaître la réalité extérieure telle qu'elle est, mais de la recréer selon ses désirs.

On a fait observer dans le chapitre précédent que le narrateur de Nerval a conscience de la réalité commune et objective, mais il y résiste, car il a l'intention de faire accepter sa réalité à lui comme la réalité commune. Le narrateur de Proust fait également une critique de la réalité des autres non seulement parce qu'il la trouve indésirable, mais aussi en raison de sa fausseté apparente, car, selon lui, la réalité quotidienne des êtres humains se construit sur des éléments falsifiés :

> Notre tort est de croire que les choses se présentent habituellement telles qu'elles sont en réalité, les noms tels qu'ils sont écrits, les gens tels que la photographie et la psychologie donnent d'eux une notion immobile. Mais en fait ce n'est pas du tout cela que nous percevons d'habitude. Nous voyons, nous entendons, nous concevons le monde tout de travers. (IV 153)

Ainsi, le narrateur pense que la perception immédiate déroute, il faut donc briser les habitudes de perception et pénétrer au-delà des apparences pour saisir la réalité véritable des choses.

Ensuite, le narrateur fait remarquer que nous faussons la réalité en l'exprimant par des termes imprécis, ce qui nous éloigne davantage de la réalité authentique : nous avons « l'habitude de donner à ce que nous sentons une expression qui en diffère tellement, et que nous prenons au bout de peu de temps pour la réalité même » (460). Pour le narrateur, la réalité perçue — une notion vide, mensongère — est en désaccord avec la réalité authentique : « c'est la chaîne de toutes ces expressions inexactes où ne reste rien de ce que nous avons réellement éprouvé, qui constitue pour nous notre pensée, notre vie, la réalité » (473). D'où la conclusion que le devoir de l'artiste est de se libérer des clichés et conventions produits par le langage quotidien pour pouvoir accéder à la réalité véritable. Il s'agit de créer au moyen des sentiments au lieu de l'intellect, d'éviter de rationaliser ou d'intellectualiser la perception, de décrire ce qu'on perçoit au lieu de peindre ce qu'on *sait* percevoir, dans le but de recouvrer la réalité authentique : « Ce travail qu'avait fait notre amour-propre, notre passion, notre esprit d'imitation, notre intelligence abstraite, nos habitudes, c'est ce travail que l'art défera. C'est la marche en sens contraire, le retour aux profondeurs où ce qui a existé réellement gît inconnu de nous, qu'il nous fera suivre » (475). Il semblerait ainsi que le narrateur de Proust insiste sur la réalité absolue de la création artistique, laquelle est capable de transformer la réalité personnelle, subjective en une réalité extérieure, universelle.

Finalement, le narrateur s'aperçoit de la différence entre la réalité actuelle et la mémoire que l'on garde d'elle, ainsi que du relativisme de la réalité objective : en

sondant les moyens de retrouver la vérité, il se rend compte qu'elle ne s'apprend point à travers des paroles. Il fait aussi remarquer le caractère incomplet de la perception à propos de la difficulté de connaître à fond les autres :

> [U]ne personne n'est pas, comme j'avais cru, claire et immobile devant nous avec ses qualités, ses défauts, ses projets, ses intentions à notre égard […], mais est une ombre où nous ne pouvons jamais pénétrer, pour laquelle il n'existe pas de connaissance directe, au sujet de quoi nous nous faisons des croyances nombreuses à l'aide de paroles et même d'actions, lesquelles les unes et les autres ne nous donnent que des renseignements insuffisants et d'ailleurs contradictoires, une ombre où nous pouvons tour à tour imaginer avec autant de vraisemblance que brillent la haine et l'amour. (II 367)

Ainsi, il reconnaît l'impossibilité de déchiffrer le mystère des autres, car on se trompe en déduisant la personnalité des autres de leurs paroles et actions, lesquelles n'offrent que « des renseignements insuffisants et d'ailleurs contradictoires. » Le narrateur conclut alors qu'il faut éviter de prendre comme point de départ nos impressions et sentiments pour définir la personnalité des autres. Cette constatation renforce l'idée que ce qu'on croit percevoir comme le réel n'est qu'une version modifiée de la réalité actuelle. Le narrateur ne pense donc pas que sa réalité à lui soit plus valable que celle des autres, mais il croit que les autres ne voient pas la réalité véritable. Le héros lui-même suit une démarche fausse jusqu'au dernier livre en cherchant à créer une nouvelle réalité qui réponde à ses désirs, mais il finit par comprendre que sa réalité à lui est valable et authentique. Il n'a besoin que de la considérer d'un autre point de vue pour que tout gagne sens et corresponde. Par conséquent, il n'a plus l'intention de transformer la réalité des autres, mais tente de changer leur manière de l'envisager.

On a vu plus haut qu'*Aurélia* explore les rapports entre le rêve, le délire et la réalité à travers la transcription des expériences hallucinatoires présentées comme rêves. Dans *La Recherche*, Proust cherche également à dévoiler les relations entre le subjectif et l'objectif au moyen du rêve, ne se rapprochant jamais pourtant du délire dans le sens

nervalien. L'objectif d'*Aurélia* est de mettre en évidence la logique des visions, censées être privées de raison, en vue de faire passer au premier plan les liens entre le rêve et la réalité, le subjectif et l'objectif. Proust n'a pas besoin de démontrer la légitimité et l'authenticité du rêve nocturne dans la réalité objective aussi rigoureusement que Nerval : d'une part, sa santé mentale n'est pas remise en question par ses contemporains, d'autre part, les théories du rêve nocturne de Freud et de Bergson viennent étayer la plupart des arguments proustiens. En même temps, le texte de *La Recherche*, comme *Aurélia*, suit une autre logique que celle de la veille, dans une autre durée et sur un autre plan de réalité. Tout comme Nerval s'efforce de fixer les hallucinations du héros en les transformant en rêves, Proust cherche à saisir l'essence des moments privilégiés suscités par le rêve nocturne et la mémoire involontaire en les transmettant en une œuvre littéraire. Cependant, la motivation des deux œuvres est différente : tandis que le narrateur de Nerval cherche un équilibre mental par la traduction en langage des visions hallucinantes, celui de Proust tâche de triompher du temps dans le but d'assurer la permanence des essences découvertes aux moments d'extase.

Fort de l'expérience nervalienne, Proust explore les parallèles entre le rêve et la folie dans *La Recherche*, prenant toutefois soin de ne pas faire épancher le rêve dans la veille à la manière de Nerval. Dans *Contre Sainte-Beuve*, il se montre indulgent envers les visions hallucinatoires de Nerval, en les traitant comme une représentation artistique de l'exploration du subjectif. De même, en parlant de l'expérience nervalienne dans *La Recherche*, le narrateur de Proust affirme que « la mémoire des rêves peut devenir durable, s'ils se répètent assez souvent » (IV 120), c'est-à-dire que, sous certaines conditions, il est possible de transformer la réalité subjective du rêve en une réalité

objective, extérieure. En même temps, il caractérise le rêve comme un « accès d'aliénation mentale, » des « illusions de la folie » (II 387, 176) ou la « limpide folie » (III 629) pour illustrer sa similarité avec le délire. Il fait observer que le dormeur éprouve l'expérience d'un état proche de la folie, car il est coupé de la réalité extérieure, tout comme dans le délire : « ce que j'oublie […], c'est la réalité elle-même des choses vulgaires qui m'entourent — si je dors — et dont la non-perception fait de moi un fou » (374). Habitué ainsi à des épisodes de « folie » pendant le sommeil, le rêveur éveillé continue à garder dans la veille une certaine compréhension des états similaires au « délire » du rêve, comme la rêverie, l'amour, la fièvre ou les extases de toutes sortes (cette thématique correspond à celle de Breton dans *Nadja*). Comme le narrateur de Nerval, celui de Proust explore ces états, mais il évite de les mélanger dans le récit, maintenant un contrôle narratif en tout moment, car il vise à réaliser la synthèse du rêve et de la veille sans courir le risque de perdre l'équilibre mental. Comme il cherche à fusionner le rêve et la veille sans effacer totalement leurs frontières, les rêves de *La Recherche* semblent être bien définis textuellement, contrairement à ceux d'*Aurélia*, jusqu'à ce que l'on ne se rende pas compte que tout le texte ressemble à un rêve continu immense.

Étant donné que le but principal d'*Aurélia* est de faire ressortir des rapports entre le réel et l'imaginaire par la traduction des visions délirantes en langage rationnel en vue de contrôler les hallucinations du héros, Nerval tâche de saisir le rêve à travers les outils langagiers de la réalité objective afin de le placer dans le registre du réel. Pour sa part, Proust cherche également à définir les relations entre le subjectif et l'objectif en étudiant le rêve et la mémoire involontaire, mais, contrairement à Nerval, il n'est pas obligé de

suivre ce principe d'écriture restrictif, il est donc libre de décrire la réalité en utilisant le langage et la logique du rêve nocturne. Chez Nerval, le rêve et la veille sont non seulement des éléments égaux de la réalité objective, mais ils sont aussi indissociables. *La Recherche* présente le rêve et la veille comme des états différents mais équivalents qui communiquent. Pour Proust, la veille n'a pas de réalité ni d'objectivité absolues ; elle est tout aussi trompeuse que le rêve, n'offrant pas une réalité plus concrète ou plus tangible que le sommeil. Au contraire, le rêve est dépeint dans *La Recherche* comme un registre qui exprime mieux la vérité et l'essence humaines. Par conséquent, le texte suggère non seulement que les deux états se correspondent, mais aussi qu'il vaut mieux exprimer la réalité extérieure au moyen du rêve, seul capable de faire ressortir ses valeurs véritables. Comme tout le texte de *La Recherche* baigne dans une atmosphère onirique, il est difficile de saisir la différence entre le rêve nocturne et le rêve éveillé. Dans *La Recherche*, la réalité objective est donc présentée à travers l'optique du rêve nocturne : l'atmosphère onirique envahit tout le texte sans anéantir pourtant la réalité objective. Il s'agit de rétablir des rapports avec le réel authentique par la redécouverte des pouvoirs perdus de l'esprit dans le but de se remettre en contact avec le moi authentique et l'univers.

L'importance du rêve dans la vie éveillée est aussi mise en évidence par l'influence considérable que le rêve exerce sur la veille. Le rêve de Swann, par exemple, illustre le fait que les impressions laissées par les expériences subies en rêve persistent au réveil : « le décor qu'il avait sous les yeux vola en poussière, il ouvrit les yeux, entendit une dernière fois le bruit d'une des vagues de la mer qui s'éloignait. Il toucha sa joue. Elle était sèche. Et pourtant il se rappelait la sensation de l'eau froide et le goût du sel » (I

374). L'empreinte du rêve est si profonde qu'elle est capable de prédire ou d'influencer les actions du sujet dans la veille. Le rêve du héros sur Gilberte, comme celui de Swann sur Odette, détermine ses actions éveillées en détruisant l'apaisement acquis par l'aveuglement volontaire du héros au comportement de Gilberte. Le rêve dévoile ce subterfuge de l'esprit conscient, entraînant la réaffirmation de la jalousie du héros. Ainsi, *La Recherche* montre que le rêve nocturne est capable d'agir sur les actions éveillées du rêveur, car il communique avec la couche élémentaire de l'esprit où sont emmagasinés les sentiments authentiques que la conscience n'a pas encore altérés. À ce niveau psychique, il est impossible de se tromper soi-même, car l'individu a un accès direct à ses pensées et émotions immédiates, authentiques.

Dans *La Recherche*, le rêve permet donc de résoudre les problèmes de la veille par voie d'accès aux contenus de l'inconscient, censé cacher la vérité authentique de l'esprit humain. Comme le rêve met en contact l'individu avec ses sentiments véritables, l'objectif est d'apprendre à déchiffrer les événements de la veille à travers le rêve. Le rêve de Venise illustre ce principe en donnant la solution à un problème esthétique que l'esprit conscient du héros est incapable de résoudre : le rêve lui montre la manière d'établir une synthèse artistique par l'assimilation du rêve à la création littéraire, lui offrant la possibilité de créer une œuvre d'art. Le rêve lui donne alors l'idée de se servir de ses démarches dans la veille, car, en considérant le monde extérieur du point de vue du rêve, il est censé s'emparer du contact direct qui s'établit entre l'esprit inconscient et les sensations immédiates, permettant d'accéder dans la veille aux impressions véritables, authentiques avant que les processus de la conscience les modifient — une tâche que les surréalistes se proposent également de réaliser. Il s'ensuit que la survivance du rêve dans

la conscience éveillée produit un état de bonheur, voire d'extase, ce qui s'explique par la libération du quotidien, du conventionnel.

En même temps, l'influence que le rêve nocturne est capable d'exercer sur la veille inspire Proust à s'en servir aussi comme un instrument narratif : dans *La Recherche*, le rêve est utilisé pour motiver les personnages dont les actions oniriques sont souvent reflétées dans la veille. C'est-à-dire que les rêves des personnages fournissent les thèmes du roman jusqu'à déterminer les événements de la veille : les éléments des épisodes de veille correspondent à ceux de rêve, ce qui fait que les passages dits objectifs de *La Recherche* ressemblent à des rêves éveillés. L'optique du rêve est étendue au monde physique en vue de transformer son milieu et ses expériences conformément à la réalité intérieure et de déplacer les objets de leur contexte habituel pour les faire communiquer leurs essences directement à l'esprit. C'est une démarche similaire à celle de la création poétique et dont les surréalistes cherchent aussi à se servir. Il s'agit donc de redéfinir, en fonction du rêve nocturne, la réalité objective et les rapports qui les rattachent l'un à l'autre et à l'être humain.

La modification de la notion courante du réel permet donc d'élargir ses limites, de redécouvrir le moi et le monde véritables en accédant aux contenus de l'esprit humain au-delà de la conscience. Cependant, la découverte de la vérité nécessite une perception particulière qui sait éviter la rationalisation ou l'intellectualisation des choses perçues ; comme le rêve met en évidence la fausseté de la réalité dite objective, il offre le moyen de déchiffrer la réalité authentique, ce qui permet l'établissement des correspondances entre les deux modes psychiques.[20] S'il est vrai que cette réalité se trouve en soi, les rêves

[20] Dans *L'Interprétation*, Freud nomme ces deux modes du fonctionnement psychique humain le processus primaire (le travail de l'inconscient) et le processus secondaire (le travail de la conscience).

auraient plus d'importance que les éléments de la vie dite réelle. L'usage du rêve dans *La Recherche* révèle la volonté de récupérer un monde idéal par l'emploi d'une nouvelle démarche dans la veille, celle du rêve, qui accorde la priorité à la compréhension immédiate face à la raison analytique, forçant le lecteur à adhérer au texte à un niveau instinctif, élémentaire.

La quête d'un langage véridique et le rêve nocturne

On a vu plus haut que Nerval cherche à transcrire son rêve (délire) au moyen des outils langagiers de la réalité objective dans le but de le maîtriser, de le rapprocher du réel, tandis que Proust vise à décrire la réalité objective et subjective par l'usage du langage du récit de rêve, créant ainsi une contradiction au sens inverse entre le contenu et la forme. Comme on a établi dans ce qui précède, Proust ne tâche pas d'imiter la syntaxe du langage du rêve, les récits de rêve de *La Recherche* suivant la tradition littéraire à l'exception de deux épisodes courts, mentionnés au début du chapitre, qui présentent deux phrases illogiques, récupérées directement des rêves des personnages. L'absence presque complète du langage direct du rêve illustre que Proust, à la différence des surréalistes, ne s'intéresse point à représenter l'incohérence de ce langage, mais qu'il cherche à reproduire l'atmosphère onirique dans tout le récit. Cette entreprise souligne que l'intérêt principal de *La Recherche* se situe ailleurs que dans l'étude exhaustive du rêve nocturne.

Il semblerait ainsi que le problème du langage soit un des éléments majeurs des œuvres examinées : on a constaté que, pour sa part, Nerval choisit le langage traditionnel pour fournir la preuve de la maîtrise du contenu de son récit, tandis que Proust préconise l'émancipation du langage dans la mesure où il cherche à briser les rapports

conventionnels entre les mots et leurs référents afin de créer une expression plus précise des représentations à travers l'usage du langage du récit de rêve, plus direct que celui de la veille (plus tard, Breton s'efforcera de déclencher la révolution du langage quotidien au moyen d'une attaque radicale aux conventions langagières). Pour Proust, il ne s'agit pas de refléter la logique de l'inconscient, comme ce sera le but des surréalistes, mais d'utiliser les mots dans de nouveaux contextes pour se rapprocher de l'expression exacte des perceptions et pensées. Par conséquent, le récit de *La Recherche* apparaît comme une écriture onirique qui se reconnaît à l'ondulation, au mouvement et à la structure du texte : pour la plus grande part, il s'agit de phrases longues semées de détours, de parenthèses, de subordonnés, qui signalent la difficulté d'accéder à la réalité authentique par le langage. Celui-ci est donc traité comme un obstacle à la communication précise de la réalité, suscitant une méfiance envers les mots, censés être contaminés *a priori*.

En même temps, la longueur des phrases de *La Recherche* sert aussi à imiter l'atmosphère générale du rêve nocturne : la sensation de continuité et de possibilités infinies du milieu onirique, exprimant son atemporalité. Paradoxalement, les passages relatant des rêves nocturnes et ceux de la mémoire involontaire (ayant beaucoup en commun avec les rêves), se composent souvent des phrases courtes, voire nominales, ce qui les rapproche du récit de rêve conventionnel, comme dans l'épisode de la madeleine : « Il est temps que je m'arrête, la vertu du breuvage semble diminuer. Il est clair que la vérité que je cherche n'est pas en lui, mais en moi. […] Je pose la tasse et me tourne vers mon esprit. C'est à lui de trouver la vérité. Mais comment ? » (I 45). Proust se sert du langage du récit de rêve aux dépens du langage originel du rêve, qui sera en revanche le point focal de l'activité surréaliste. Par conséquent, l'originalité du texte proustien ne

provient pas de son vocabulaire, mais de l'usage inhabituel des éléments du langage, en vue d'éliminer les clichés et les expressions toutes faites, incapables d'exprimer la complexité de la réalité. Dans la lettre du novembre 1908 à Mme Straus, Proust souligne l'importance de l'originalité de l'art : « Chaque écrivain est obligé de se faire sa langue, comme chaque violoniste est obligé de se faire son "son" » (*Correspondance* VIII 276). Lui, il cherche à créer son langage personnel à partir de celui du rêve, hors de l'évolution générale de la langue.

Pour Proust, la création d'un nouveau langage est nécessaire à cause de l'inadéquation du langage actuel, du décalage entre lui et les perceptions immédiates, ce qui mène, dans l'épisode de la mare de Montjouvin, à l'articulation de la sensation immédiate par des expressions incohérentes que le héros trouve insuffisantes : « Et voyant sur l'eau et à la face du mur un pâle sourire répondre au sourire du ciel, je m'écriai dans mon enthousiasme en brandissant mon parapluie refermé : "Zut, zut, zut, zut." Mais en même temps je sentis que mon devoir eût été de ne pas m'en tenir à ces mots opaques et de tâcher de voir plus clair dans mon ravissement » (I 153). La lutte du héros avec le langage souligne non seulement sa volonté de traduire ses sensations en langage, mais aussi la critique de l'utilisation de ce langage qui, au lieu de l'exprimer, tend à masquer la réalité authentique. Ainsi, l'épisode met en relief l'importance de l'expression langagière de nos impressions et sentiments, car ils ne peuvent être transformés en des pensées conscientes que par l'intermédiaire du langage, comme le héros le constate quelques pages plus bas à propos de la sensation suscitée par la vue des trois clochers de Martinville :

> Bientôt leurs lignes et leurs surfaces ensoleillées, comme si elles avaient été une sorte d'écorce, se déchirèrent, un peu de ce qui m'était caché en elles m'apparut, j'eus une pensée qui n'existait pas pour moi l'instant avant, qui se formula en mots dans ma tête, et le plaisir que

> m'avait fait tout à l'heure éprouver leur vue s'en trouva tellement accru que, pris d'une sorte d'ivresse, je ne pus plus penser à autre chose. (178)

Cependant, l'idée de la création d'un langage véridique, capable d'exprimer la réalité authentique, est problématique chez Proust, pour qui la langue ne saurait être une expression directe de la réalité en raison de l'absence de motivation naturelle entre le mot et la chose. Ce principe met en évidence le conflit entre le langage et la réalité authentique : « Les noms qui désignent les choses répondent toujours à une notion de l'intelligence, étrangère à nos impressions véritables et qui nous force à éliminer d'elles tout ce qui ne se rapporte pas à cette notion » (II 191).[21] Il s'agit donc d'exprimer des sentiments aptes à recouvrer les caractéristiques transcendantales des choses et sensations en créant un langage aussi authentique que possible par le rétablissement du sens véritable, originel des mots en renommant les choses. Dans *La Recherche*, c'est le langage de l'inconscient qui s'approche le plus de cet idéal : une expression pure, libre des modifications de la conscience éveillée, d'une « beauté qui n'est pas à tout moment souillée, comme est la conversation, d'habitudes verbales, de rengaines, de traces de défauts » (III 622). Ce langage inconscient, comme la communication non verbale, trahit la pensée véritable de l'être humain au moyen des accidents de langage, des aveux involontaires, des lapsus, etc. C'est un langage apte à communiquer la réalité profonde, la qualité de l'expérience, métaphorisée, semi-sensorielle, présentée à travers une image, subie comme une sensation. Comme Proust le fait observer dans la lettre du vingt-sept novembre 1913 à Lucien Daudet, il est question de retrouver, au-delà du langage quotidien rationnel, l'expression capable de recréer la qualité illogique des choses, l'expression « où s'est accompli le miracle suprême, la transsubstantiation des qualités

[21] Dans le *Cours de linguistique générale*, Ferdinand de Saussure traite de la notion de l'arbitraire du signe en disant que, d'une façon générale, la nature de ce que le signe exprime n'a pas de rapport avec le sens.

irrationnelles de la matière et de la vie dans des mots humains. » Proust choisit alors le langage du récit de rêve pour *La Recherche*, car, pour lui, ses expressions sont plus proches de la réalité authentique que celles du langage de la veille.

Le texte de *La Recherche* conçu comme un rêve littéraire

Ainsi, l'atmosphère générale de *La Recherche* est celle du rêve nocturne, l'œuvre ressemble donc à un rêve perpétuel prolongé presque à l'infini en raison de l'immédiateté et de la nature sensible de son écriture, ce qui transforme ce rêve en une métaphore de l'existence humaine. C'est-à-dire que, contrairement à *Aurélia*, le rêve n'apparaît plus comme « une autre vie, » mais il devient la vie elle-même. Proust semble alors accomplir le projet annoncé dans son carnet tenu pendant l'écriture de *Contre Sainte-Beuve* : « Allons plus loin que Gérard. Pourquoi se borner à tel rêve, tel moment cristallisé dans une seule chose ? » (Carnet 1 f° 14 r°). On a vu plus haut que l'atmosphère onirique de *La Recherche* s'établit dès l'incipit, déterminant le ton du roman et annonçant l'un des grands thèmes qui structurent le récit, celui du sommeil : « Longtemps, je me suis couché de bonne heure » (I 3). L'ouverture consiste en une série de rêves (qui résument des rêves à venir) et de rêveries ayant pour lieu la chambre du héros. Le ton de l'écriture et le jeu de perspectives mettent en relief la difficulté à faire la distinction entre le sommeil et la veille : la rue, vue par la fenêtre, se transforme sous l'effet de la lumière, et les objets dans la chambre changent par l'activité mentale du héros en ce sens que celui-ci cherche à reproduire consciemment une condition proche du sommeil pour se libérer du joug des objets matériels quotidiens. Il s'agit de considérer le monde d'une autre perspective, de modifier sa manière habituelle de voir, de la même façon que la création poétique, ce qui nécessite la création d'une nouvelle méthode de récit.

L'atmosphère bizarre des épisodes de veille se produit grâce à la démarche qui imite les processus des rêves. Les activités des personnages dans la veille reprennent celles des rêves ou expriment des sentiments éprouvés en rêve de sorte que les pensées ou actions éveillées empruntent souvent la nature inconsciente de l'état de sommeil. C'est-à-dire que les caractéristiques et structures oniriques sont transférées aux épisodes de la vie éveillée, les rêves et les techniques dérivées d'eux infiltrent donc tous les éléments de *La Recherche*. Une activité simple comme l'absorption dans la lecture d'un livre un bel après-midi du dimanche peut se transformer en un état proche de l'hallucination : « l'intérêt de la lecture, magique comme un profond sommeil, avait donné le change à mes oreilles hallucinées et effacé la cloche d'or sur la surface azurée du silence » (I 87). Les sonorités lyriques de cette prose poétique, non sans rapport avec la poésie surréaliste, soulignent les parallèles entre le texte proustien et le récit de rêve.

Le transfert des caractéristiques du rêve au récit de veille fait naître une nouvelle optique temporelle et spatiale — une perspective onirique conçue sur le modèle des rêves — qui met en relief la nature subjective de la perception de la veille en rapprochant le récit proustien du rêve nocturne. La vie exprimée du point de vue onirique fait passer au premier plan les contradictions de logique, d'espace et de temps du récit, révélant des perspectives changeantes, des identités instables et une temporalité non linéaire. La pratique de présenter les personnages en une série d'images apparemment disjointes, en mutation perpétuelle, similaire à l'état de rêve, illustre la nature changeante de la personnalité humaine et semble justifier les changements et contradictions qui caractérisent les personnages proustiens.

Dans *La Recherche*, des traits contradictoires se combinent dans les personnages dont la description paraît consister en une série de propos discontinus et inconsistants, de contradictions, d'erreurs, de confusion. Ce désordre narratif fait penser, d'une part, à la logique irrationnelle du rêve nocturne, d'autre part, à la coexistence des notions contradictoires en rêve (qui paraissent pourtant « normales » au rêveur). Dans *Du temps perdu au temps retrouvé : Introduction à l'œuvre de Marcel Proust*, Germaine Brée suggère que cette « confusion » textuelle est le produit des remaniements postérieurs qui introduisent « des contradictions, des interférences de chronologie, des répétitions involontaires et même de curieux flottements grammaticaux dans certaines phrases, où Proust, introduisant un développement par association, le raccord entre les nouveaux éléments et l'ancienne phrase est resté défectueux. » Brée avance l'argument que « ce serait un contre-sens [de] chercher une justification esthétique » de ces incompatibilités, mais le fait que la logique et la structure de ce texte « chaotique » ressemble beaucoup au rêve nocturne est une coïncidence qui ne semble pas arbitraire. En tous cas, même si le désordre n'est pas volontairement introduit dans le texte, il en renforce l'atmosphère onirique. Pour étayer son argument, Brée ajoute que Proust lui-même « n'a jamais eu l'impression d'avoir transformé la structure fondamentale de son œuvre. […] Il insiste au contraire, sur l'unité et la rigueur qui présidaient à sa composition » (20, 21). L'insistance de Proust sur l'organisation rigoureusement contrôlée de *La Recherche* paraît être au contraire une preuve de plus que le chaos narratif apparent de l'œuvre soit délibéré. Comme le héros l'affirme dans une conversation à propos des caractéristiques des chefs-d'œuvre, il est plus original de suivre un ordre irrationnel dans l'écriture littéraire que de passer par des chemins battus : « au lieu de présenter les choses dans l'ordre logique,

c'est-à-dire en commençant par la cause, [l'auteur] nous montre d'abord l'effet, l'illusion qui nous frappe » (III 880). Il semblerait ainsi que la désorganisation apparente de *La Recherche* soit le produit d'un effort esthétique d'imiter la logique et les caractéristiques du rêve nocturne au niveau de la narration.

Un exemple par excellence de l'écriture onirique proustienne survient dans l'épisode Rivebelle où des passages entiers sont transformés en une vision hallucinatoire produisant la même impression que les rêves. Lors du dîner du héros avec Saint-Loup à Rivebelle, un des serveurs semble se changer en oiseau (faisant allusion au retour à son passé généalogique, renforcé par le rêve suivant le dîner), et le restaurant devient le système solaire où les tables représentent des planètes (l'une d'elles étant le soleil) :

> Je remarquai un de ces servants, très grand, emplumé de superbes cheveux noirs, la figure fardée d'un teint qui rappelait davantage certaines espèces d'oiseaux rares que l'espèce humaine et qui, courant sans trêve et, eût-on dit, sans but, d'un bout à l'autre de la salle, faisait penser à quelqu'un de ces « aras » qui remplissent les grandes volières des jardins zoologiques de leur ardent coloris et de leur incompréhensible agitation. Bientôt le spectacle s'ordonna, à mes yeux du moins, d'une façon plus noble et plus calme. Toute cette activité vertigineuse se fixait en une calme harmonie. Je regardais les tables rondes dont l'assemblée innombrable emplissait le restaurant, comme autant de planètes, telles que celles-ci sont figurées dans les tableaux allégoriques d'autrefois. D'ailleurs, une force d'attraction irrésistible s'exerçait entre ces astres divers et à chaque table les dîneurs n'avaient d'yeux que pour les tables où ils n'étaient pas, exception faite pour quelque riche amphitryon, lequel ayant réussi à amener un écrivain célèbre, s'évertuait à tirer de lui, grâce aux vertus de la table tournante, des propos insignifiants dont les dames s'émerveillaient. L'harmonie de ces tables astrales n'empêchait pas l'incessante révolution des servants innombrables, lesquels parce qu'au lieu d'être assis, comme les dîneurs, ils étaient debout, évoluaient dans une zone supérieure. Sans doute l'un courait porter des hors-d'œuvre, changer le vin, ajouter des verres. Mais malgré ces raisons particulières, leur course perpétuelle entre les tables rondes finissait par dégager la loi de sa circulation vertigineuse et réglée. Assises derrière un massif de fleurs, deux horribles caissières, occupées à des calculs sans fin, semblaient deux magiciennes occupées à prévoir par des calculs astrologiques les bouleversements qui pouvaient parfois se produire dans cette voûte céleste conçue selon la science du Moyen Âge.
>
> Et je plaignais un peu tous les dîneurs parce que je sentais que pour eux les tables rondes n'étaient pas des planètes et qu'ils n'avaient pas pratiqué dans les choses un sectionnement qui nous débarrasse de leur apparence coutumière et nous permet d'apercevoir des analogies. (II 167-168)

C'est la représentation d'une nouvelle réalité dont les scènes se métamorphosent suivant la réalité intérieure de l'observateur, comme dans l'épisode où le corps endormi d'Albertine se transforme en un organisme primitif. Le point de vue onirique est donc

utilisé entre autres pour accomplir cette métamorphose au moyen des jeux de lumière et de perspectives, des illusions optiques et d'une démarche narrative qui fait rapprocher le texte du rêve nocturne de sorte qu'il perd ses contours, devenant changeant et changeable en tous moments.

Les parallèles entre ce passage et les visions nervaliennes sont évidents : les autres dîneurs, insensibles pour leur part, ne s'aperçoivent pas des modifications de leur univers, perçues par le héros, ce qui fait penser à la sensation d'omniscience, caractéristique du héros nervalien, mais qui est aussi un phénomène fréquent du rêve nocturne. D'où l'hypothèse que, dans un état de conscience altérée, on devient sensible à des correspondances du monde physique qui ne se montrent pas à la conscience vigile, ce qui souligne l'importance du rêve dans la veille. La thématique astrale, la loi des mouvements célestes, l'allusion aux sciences médiévales et au mysticisme font aussi rappeler *Aurélia*.

L'usage de l'imparfait et de la modalisation semblent également renvoyer au récit nervalien : la fréquence de l'imparfait — vingt verbes à l'imparfait contre deux au passé simple dans ce seul passage — fait rapprocher le texte proustien du récit de rêve dont le temps verbal coutumier est l'imparfait. Ce temps est propice à exprimer l'atmosphère illusoire du rêve nocturne en raison de son caractère flou, indéterminé et de sa temporalité indéfinie, imprécise, qui mettent en relief l'éloignement du réel. La disparition de la précision temporelle fait naître un état où tout semble être tenu en suspens, libérant de ses limites la temporalité narrative habituelle jusqu'à arrêter momentanément le temps. Comme le fait observer le héros, le séjour à Rivebelle est temporairement « enfermé dans le présent […], plaçant le but de [s]a vie, non plus dans la

réalisation des rêves de ce passé, mais dans la félicité de la minute présente » (II 172). Par ailleurs, la dominance de l'imparfait dans une grande partie de *La Recherche* illustre la tendance du narrateur à évoquer le passé. Sa position ne changera que dans le dernier livre où l'imparfait finalement cède la place au passé simple, indiquant le changement de son intérêt, désormais orienté vers l'avenir.

La modalisation est un autre instrument discursif capable de miner la réalité des phénomènes relatés par la mise en question de la validité, de l'authenticité ou de la possibilité des expériences subies par le héros. Quand le verbe modalisateur est à l'imparfait, la réalité de l'énoncé semble être encore plus incertaine en raison du caractère imprécis de ce temps verbal, ce qui souligne la similarité entre le récit proustien et le récit de rêve. S'il n'y a que trois tournures de modalité dans le passage cité, leur nombre s'accroît aux pages suivantes jusqu'à la survenance du rêve du héros. Dans ce récit de veille, l'usage prépondérant de l'imparfait avec les verbes de perception *sentir*, *sembler*, *percevoir*, *apparaître*, agrandit le doute à propos de la réalité des événements racontés, rapprochant davantage ce passage descriptif du récit de rêve. Il s'agit d'un état fiévreux similaire à celui du héros de Nerval, la différence n'étant que la source de l'altération psychique : des troubles mentaux dans *Aurélia*, l'alcool dans *La Recherche*.

Dès qu'il entre dans le restaurant de Rivebelle, le héros de Proust se sent métamorphosé, sensation que renforce l'effet de l'alcool : jetant « ces béquilles du raisonnement, du contrôle de soi-même, » il est pris d'une passivité et se libère de toute raison et volonté. Il s'agit de chercher à accéder à un état de conscience altérée, cette fois par la modification mentale que produit la consommation démesurée de l'alcool qui, « en tendant exceptionnellement [l]es nerfs, [donne] aux minutes actuelles une qualité, un

charme » (quelques pages plus bas, le narrateur établit un rapport direct entre le sommeil et « les autres ivresses »). Dans cet épisode, l'ivresse, comme le rêve et la mémoire involontaire, est dépeinte comme un état d'illumination où l'individu est capable de descendre au plus bas fond de lui-même et de se mettre en contact avec l'essence humaine. C'est un moment hors du temps où le héros a l'impression d'être « collé à la sensation présente, » où il éprouve « un plaisir exceptionnel » qui l'incite à faire fi de toute prudence et à oublier « les choses les plus graves. » La sensation d'une « puissance intérieure » est si intense que rien d'autre n'importe plus au héros qui l'éprouve. Comme l'ivresse suspend l'écoulement du temps, elle est capable de créer une synthèse temporaire entre l'extérieur et l'intérieur, le présent et le passé : elle « réalise pour quelques heures l'idéalisme subjectif, le phénoménisme pur ; tout n'est plus qu'apparences et n'existe plus qu'en fonction de notre sublime nous-même » (II 172, 173). Autrement dit, l'ivresse, comme le rêve, semble être un moyen d'accomplissement de désir qui fausse la réalité pour atteindre son but égocentrique. Elle ressemble donc au rêve nocturne au sens de provoquer un changement de valeurs objectives qui permet le triomphe momentané du corps sur l'esprit.

Ainsi, les épisodes de la mémoire involontaire, de rêves et d'autres états de conscience altérée comme l'ivresse mettent en évidence l'essence de l'écriture onirique : la capacité à se détacher du réel, du temps linéaire, infaisable dans la réalité objective, pour accéder à la conscience distincte d'une réalité authentique au-delà de celle que l'individu éprouve à travers la perception quotidienne. C'est-à-dire que le rêve remplit un rôle beaucoup plus important dans *La Recherche* que celui de thème littéraire ou de modèle narratif : il structure le récit, il motive la narration, il est un instrument d'analyse

et, ce qui est plus important, il est capable de réconcilier les mondes extérieur et intérieur en une synthèse totale et définitive. Tout le texte de *La Recherche* apparaît donc comme un récit onirique qui emprunte le développement et la logique de l'inconscient.

En un sens, *La Recherche* de Proust est le produit des tendances de la fin du dix-neuvième siècle qui font passer au premier plan l'étude du rêve nocturne dans la pratique scientifique et littéraire. Il s'agit d'un changement d'orientation qui fait tourner l'attention vers l'intérieur dans le but de chercher la vérité humaine au-delà du monde matériel et en dehors de l'intellect. Le narrateur de Proust se propose donc d'atteindre ce « livre intérieur, » de chercher en soi des réponses à des questions posées par la vie, d'explorer son propre moi pour aboutir à la connaissance de l'univers. Ainsi, la quête de la réalité authentique se concentre sur les phénomènes au-delà de la conscience, suivant les travaux de Freud sur l'inconscient qui inspire les auteurs à explorer, dans les cadres d'une œuvre littéraire, ses processus et ses contenus. Proust s'intéresse aux caractéristiques et mécanismes du rêve nocturne en raison de leurs similarités à ceux de la mémoire, dans le but de comprendre leurs rapports avec la conscience vigile et la réalité objective. L'acte de se tourner vers le rêve nocturne pour illustrer les aspects non conscients de la réalité psychique de l'individu marque la fin du règne du positivisme et du réalisme littéraires par la remise en cause de la supériorité de la raison, c'est-à-dire l'idée que la conscience ne représente point la totalité de l'esprit humain. Peu à peu, l'opinion publique changera aussi à propos des phénomènes associés aux états de conscience altérée comme le rêve, le délire, l'ivresse, la fièvre, etc., pour les considérer de plus en plus comme des éléments constitutifs équivalents de la réalité humaine. Ces

états sont donc aussi « vrais » que la veille dont ils diffèrent par la modification de la perception, ce qui permet entre autres la prise de connaissance des correspondances du monde physique qui ne se montrent pas à la conscience vigile, soulignant l'importance du rêve et des états comparables dans la veille.

Ce changement de perspective suscite la critique de la réalité dite objective en raison de sa fausseté manifeste : le narrateur de Proust pense que la perception immédiate est en désaccord avec la réalité authentique, il se propose donc de pénétrer au-delà des apparences. Il vise à changer la manière d'envisager la réalité à travers le rêve nocturne qui offre un accès direct aux contenus de l'inconscient, permettant la révélation des réalités essentielles mais cachées sous l'apparence des choses. Autrement dit, pour Proust, l'objectivité de la veille n'est pas absolue ; sa réalité est aussi relative que celle du rêve. De plus, *La Recherche* suggère non seulement que ces deux états sont équivalents, mais aussi que le rêve est plus propice que la veille à exprimer la réalité authentique en raison de son contact direct avec la réalité immédiate.

Ainsi, la réalité objective redéfinie à partir du rêve nocturne se transforme conformément à la réalité intérieure, ce qui fait que l'atmosphère onirique envahit tout le texte de *La Recherche*, devenant son thème, son cadre, sa structure et sa forme. Les limites de la notion courante du réel s'élargissent par cette modification, permettant l'accès à une connaissance plus profonde du moi et de l'univers. Le rêve nocturne apparaît donc comme le moyen par excellence d'explorer le domaine en dehors de la réalité objective — tâche difficile à accomplir par les démarches de la veille —, en raison de son apparition fréquente dans la vie humaine ainsi que de sa logique particulière et de son symbolisme, propices à étudier et à décrire les faits psychiques au-delà de la

conscience. Dans *La Recherche,* il s'agit donc de retrouver la réalité authentique et l'essence des choses dans le moi à travers rêves et réminiscences. Chez Proust, la mémoire involontaire donne accès au passé de l'individu, tandis que les rêves sont capables de recouvrer son passé préhistorique, généalogique, permettant le retour à la personnalité primordiale qui le met en contact avec l'essence humaine universelle, hors du temps et de l'espace.

Proust traite alors des thèmes principaux de son époque du point de vue du rêve nocturne dans le but de créer une nouvelle esthétique construite sur la réalité humaine au-delà du rationnel et de la logique de la vie quotidienne. Il utilise le rêve nocturne comme un instrument de recherche, car ses démarches sont similaires à celles de son intérêt premier — les phénomènes de mémoire, surtout ceux de l'involontaire —, qui ne survient que rarement dans la vie quotidienne. Le rêve a donc le rôle de représenter l'inconscient jusqu'à la révélation de la théorie de la mémoire : écrite sous le signe du rêve nocturne, l'œuvre est remplie de méditations sur la nature du sommeil et du rêve menant à des découvertes fondamentales qui permettent d'entrer en communion avec le soi, donnant la preuve de la permanence d'un moi authentique essentiel.

Comme le but est de connaître la réalité authentique, il s'agit de saisir et de fixer les sensations immédiates sans l'intermédiaire de l'intelligence qui la déforme. Par conséquent, *La Recherche* est conçu comme un rêve dont la fonction est de rétablir la sensation immédiate en sa forme originelle en vue d'accéder à la vérité de l'individu et de l'univers. Les rêves et la mémoire involontaire avancent donc au premier plan, soulignant l'idée que tout le monde doit trouver sa propre vérité, car elle n'est pas donnée, mais le produit d'un processus de création personnelle. Cependant, Proust ne cherche pas à

anéantir la réalité objective en faveur des phénomènes de l'inconscient, mais à suivre une nouvelle démarche, établie sur l'équivalence du rêve et de la réalité, du subjectif et de l'objectif, dans le but d'entraîner le changement des rapports entre l'individu et le monde sensible. L'effort d'explorer le subjectif n'aboutit donc pas à une expérience mystique, comme chez Nerval, car, même si Proust se réfère souvent à des croyances antiques se rattachant au rêve nocturne, la réalité qu'il tâche de rétablir au rêve n'est pas mystique. À l'instar du concept de l'inconscient freudien, Proust investit le rêve d'une réalité psychique, non mythique. *La Recherche* se présente donc comme le récit de l'inconscient.

Si Proust construit sa conception du rêve nocturne en partie sur des théories modernes de Freud et de Bergson, les rêves proprement dits de *La Recherche* se conforment pour la plus grande part à la tradition littéraire. Contrairement à ceux d'*Aurélia*, le rêve proustien est bien défini textuellement, encadré par des éléments narratifs qui l'identifient comme le rêve d'un des personnages du roman. À la différence de Nerval, Proust n'offre pas la redéfinition radicale du rêve nocturne, mais il suit celle de Freud et de Bergson pour créer sa propre conception du rêve, révélant un intérêt plus scientifique que littéraire. Il s'ensuit que, à l'opposé de Nerval, il choisit une démarche réaliste pour représenter les rêves nocturnes dans *La Recherche*. Proust ne s'intéresse pas aussi vivement au phénomène du rêve nocturne que Nerval ou Breton ; il porte attention aux aspects techniques du rêve, cherchant à accéder aux contenus de l'inconscient à travers l'expérience onirique. Par conséquent, le contenu narratif de *La Recherche* reste conventionnel, mais la forme du récit reflète l'originalité proustienne dans la mesure où tout le texte de *La Recherche* est conçu pour refléter l'atmosphère des rêves nocturnes.

Autrement dit, Proust tâche de profiter des caractéristiques et structures qu'offre le rêve nocturne pour des fins artistiques. Ainsi, le récit proustien échappe à la tradition littéraire, car ces rêves, normaux, ordinaires même, semblent dicter son écriture.

Contrairement à Nerval qui se sent obligé de démontrer le contrôle du contenu narratif par l'usage d'un langage traditionnel, loin de l'expression authentique du rêve, Proust est libre de dépeindre sa réalité à lui en utilisant le langage et la logique du rêve nocturne qui, à ses yeux, sont plus aptes à exprimer la réalité authentique que ceux de la veille. Il ne s'agit pas de recréer la syntaxe originelle du langage du rêve, incohérente pour l'esprit conscient, mais de chercher à reproduire l'atmosphère onirique dans tout le récit. Proust se sert donc du langage du récit de rêve dans le but d'effacer les rapports conventionnels entre les mots et les choses et de créer de nouveaux rapports, propres à communiquer la réalité authentique. L'invention ne se manifeste donc pas dans le vocabulaire de *La Recherche*, mais dans l'usage non conventionnel du langage, lui délivré des clichés et des expressions toutes faites, ainsi capable de rétablir le sens véritable des mots. La temporalité proustienne renforce aussi l'atmosphère onirique dans la mesure où le texte de *La Recherche* se détache du temps conventionnel, minant la notion habituelle de passé, futur et présent. Cette démarche unique permet à l'écrivain de se servir librement des éléments du récit, d'ignorer sa logique et son temps conventionnels pour aider ses éléments à communiquer entre eux à un niveau supérieur. Le traitement proustien du rêve et du langage mène à la découverte des rapports plus immédiats entre les éléments, capables d'exprimer la réalité authentique, ce qui anticipe l'attaque radicale que les surréalistes lanceront contre le langage quotidien au moyen du rêve nocturne.

Il s'agit d'inventer une méthode d'écriture qui rejette la narration traditionnelle au profit d'un récit hors du temps et de l'espace, échappant aux lois de la logique synthétique. La tentative produit un récit onirique sans action et sans intrigue, construit sur des réflexions et méditations philosophiques qui se relient par le leitmotiv du rêve et de la mémoire involontaire. C'est un nouveau type de récit qui remet en question la structure et l'esthétique romanesque traditionnelle pour en renouveler la forme. Le manque de connexion logique explicite entre les éléments différents de *La Recherche* illustre le bouleversement de la conception du roman et la destruction des structures préexistantes. Ainsi, le changement provoqué par une crise de conscience fait naître le besoin de renouveler les techniques romanesques en vue de créer les moyens propres à décrire la nouvelle réalité éprouvée par l'artiste. Dans *La Recherche*, Proust semble trouver ces moyens dans l'écriture onirique en ce sens que le rêve offre au narrateur l'inspiration, le modèle, l'esthétique, la forme et la technique de son livre à venir. Il semblerait ainsi que la fonction la plus significative du rêve proustien du point de vue esthétique soit celle de représenter toute la réalité du roman, intérieure et extérieure, subjective et objective, censé permettre d'aboutir à la connaissance d'une réalité humaine authentique plus complète que celle qui se délimite à l'expérience vécue telle qu'elle est perçue par la raison consciente — produit du « processus secondaire » du raisonnement que les découvertes philosophiques, esthétiques et scientifiques des premières décennies du vingtième siècle vont mettre en évidence.

Quatrième chapitre

Approches théoriques du surréalisme :

projet, technique, écriture automatique

> Les inventions d'inconnu
> réclament des formes nouvelles.
>
> Rimbaud, *Lettre à Paul Demeny*

« Je n'ai pas grande estime pour l'érudition ni même […] pour la culture, » annonce le théoricien principal du surréalisme français André Breton en 1923, dans « La Confession dédaigneuse » (*Les Pas perdus*, *ŒC* I 194). Ce mot exprime le dégoût de la nouvelle génération pour les horreurs de la guerre dont, à ses yeux, les idéologies bourgeoises sont responsables. En France, le premier surréalisme se développe donc dans une atmosphère de crises graves dans les domaines intellectuel, social, moral, religieux et politique — autant de conflits qui culminent lors de l'éclatement de la Première Guerre mondiale. Les bouleversements violents de la deuxième décennie du vingtième siècle renforcent une tendance héritée du siècle précédent : la mise en doute de la légitimité des valeurs occidentales, signalant la crise d'une civilisation tout entière. Le surréalisme est une révolte radicale contre cette civilisation, menant à la rupture d'avec la tradition et à la quête d'une nouvelle esthétique qui deviendront les motivations principales de la mise en relief du rêve nocturne en tant que moyen d'expression artistique.

Ainsi, la Première Guerre mondiale provoque le refus de la tradition : les surréalistes rejettent la continuité de la pensée et des valeurs occidentales pour pouvoir bâtir un nouveau monde dépouillé des problèmes inhérents à l'ancien. Ces négations, bien que précipitées par le carnage de la guerre, ne constituent pourtant pas une idée nouvelle : elles s'insèrent dans la tradition moderne, déjà représentée par la pensée de

Nietzsche, qui remet en question la culture et les valeurs chrétiennes ainsi que le système scientifique de la civilisation occidentale. Nietzsche dénonce alors les préjugés moraux et insiste sur la nécessité de l'affranchissement des valeurs établies en vue de reprendre la liberté. Les notions principales de l'offensive de Nietzsche — l'idée de la destruction comme première étape de la création et l'exaltation de la vie contre la raison froide et corrompue — suggèrent une nouvelle démarche philosophique, celle de la valorisation du subjectif aux dépens de l'objectif, ce qui deviendra aussi la devise surréaliste, impliquant le besoin d'étudier la réalité intérieure de l'individu, y compris les faits de l'inconscient comme le rêve nocturne et diurne. Par conséquent, l'essence de l'offensive s'exprime en termes de changement radical que la nouvelle génération exige de la vie. Ce changement ne serait pas possible sans une rupture fondamentale dans les liens qui rattachent l'individu à la vie — un effort initié par les romantiques. La notion nietzschéenne de la destruction comme première étape de la création, également proposée par Rimbaud, Lautréamont et Mallarmé, est vite adoptée par nombre de mouvements provoqués par la guerre, entre autres le surréalisme. Cependant, après la destruction de l'ancien, les surréalistes cherchent à parvenir à une nouvelle réalité qui permettrait un renouvellement dans le domaine de l'art ainsi que dans la vie quotidienne. La représentation des rêves deviendra un élément constitutif de la nouvelle esthétique surréaliste, car c'est un sujet en marge sans valeur littéraire, censé être détaché de la réalité extérieure et proche de la folie qui de la sorte répond aux exigences d'un mouvement artistique qui vise à rejeter la culture établie.

Ainsi, la situation de crise fait jaillir des interrogations sur la réalité connue et le besoin d'aller au-delà de cette réalité. Les recherches des surréalistes expriment cette

demande en ce sens qu'ils étudient le rapport entre le réel et l'imaginaire ou le « surréel » afin de les relier l'un à l'autre, et qu'ils cherchent à connaître cette nouvelle réalité en l'approchant d'un autre point de vue que celui de la réalité extérieure : ils l'examinent de l'intérieur, en fonction du surréel, de l'inconscient, du délire et du rêve. Ils reconnaissent que, par nature, chacun se rattache au surréel dans le rêve ; ils annoncent donc la nécessité d'écouter sa « voix » et le devoir d'y puiser afin d'enrichir la vie éveillée.

Le refus de l'ancien et l'examen de ce qui est perçu comme neuf, sa compréhension et sa description par des moyens encore à inventer sont une aspiration qui ne se limite ni au surréalisme, ni à la poésie, ni même à l'époque présentée : les chapitres précédents ont montré des tendances similaires chez Nerval et Proust qui cherchent aussi à créer des moyens pour exprimer la réalité telle qu'ils la ressentent. Partant de principes généraux similaires, Breton formule, dans « La Confession dédaigneuse, » des objectifs spécifiques comme celui d'« inventer de nouvelles façons de sentir, » de nouveaux modes de représentation du monde et de « restituer le fond à la forme » en littérature (197, 198). À travers ces aspirations, il vise à détruire le réel quotidien pour révéler une nouvelle réalité en échange. Un des principes de base qui permettront ce changement radical, souligne Breton dans le *Premier manifeste*, est la conviction que l'essence même de l'individu est sa liberté : « Le seul mot de liberté est tout ce qui m'exalte encore. Je le crois propre à entretenir, indéfiniment, le vieux fanatisme humain. Il répond sans doute à ma seule aspiration légitime. Parmi tant de disgrâces dont nous héritons, il faut bien reconnaître que *la plus grande liberté* d'esprit nous est laissée » (*ŒC* I 312). Selon Breton, l'individu a donc le devoir de se libérer de ses contraintes et de reprendre sa vie, restreinte par la routine de la vie quotidienne. À ses yeux, le moyen ultime de libération

du réel quotidien semble être le rêve nocturne et diurne et d'autres états de conscience diminuée.

Parallèlement à la nécessité d'examiner et de décrire la nouvelle réalité de son époque, Breton souligne l'importance de la régénération permanente du domaine artistique dans l'article « Francis Picabia » : « C'est au prix d'un renouvellement constant, qui porte notamment sur les moyens, qu'un artiste peut éviter de devenir le prisonnier d'un genre qu'il a ou non créé lui-même » (*Les Pas perdus* 282). Ce besoin de régénération portée sur les moyens littéraires, accompagnée de la volonté d'explorer les « paysages intérieurs » de l'être humain, motive les recherches techniques surréalistes, désignées pour découvrir de nouvelles voies dans l'expression littéraire et pour explorer l'inconscient. Le but ultime est d'accéder à des connaissances plus profondes que jamais à travers de nouvelles méthodes.

En parlant de l'écriture automatique et du sommeil provoqué, Breton note que ce qui intéresse les surréalistes, « c'est la possibilité qu'ils nous donnaient d'échapper aux contraintes qui pèsent sur la pensée surveillée » comme « l'assujettissement aux perceptions sensorielles immédiates qui, dans une grande mesure, fait de l'esprit le jouet du monde extérieur » et la contrainte que « fait peser l'esprit critique sur le langage et, d'une manière générale, sur les modes les plus divers d'expression » (*Entretiens (1913-1952)*, *ŒC* III 476). Afin d'avoir accès aux profondeurs de l'esprit humain, libres du contrôle de la raison, Breton et les surréalistes pratiquent l'écriture automatique et le sommeil hypnotique, ainsi que la transcription des récits de rêves nocturnes, la simulation des maladies mentales, des jeux linguistiques, etc. Ces recherches sont essentielles pour Breton, car il estime que « si l'on voulait soustraire ces modes d'expression à la sclérose

de plus en plus menaçante, rendre le verbe humain à son innocence et à sa vertu créatrice originelles, il était indispensable de couper les entraves qui le rendait incapable de tout nouvel essor » (477).

Chez Breton, l'intérêt pour le rêve date de ses études de médecine, du moment où il s'informe des théories freudiennes du rêve nocturne sous la direction du docteur Raoul Leroy, au centre psychiatrique de la deuxième armée de Saint-Dizier en 1916. Inspiré par les idées de Freud, il commence à noter les rêves de ses malades, ainsi que ses propres rêves — pratique qu'il va poursuivre toute sa vie :

> C'est là […] que j'ai pu expérimenter sur les malades les procédés d'investigation de la psychanalyse, en particulier l'enregistrement, aux fins d'interprétation, des rêves et des associations d'idées incontrôlées. On peut déjà observer en passant que ces rêves, ces catégories d'associations constitueront, au départ, presque tout le matériel surréaliste. (*Entretiens* II 442)

Le caractère objectif, la sincérité et l'immédiateté de ces récits frappe l'attention de Breton, car ce sont de véritables faits de la vie mentale pris sur le vif que, dans le premier numéro de la revue *La Révolution surréaliste*, le poète cubiste, puis surréaliste Pierre Reverdy appelle « une forme plus libre, plus abandonnée » de la pensée consciente. Les premiers récits de rêve surréalistes sont publiés comme des textes poétiques, sans commentaire ni interprétation. Ce n'est qu'en 1932, dans l'œuvre théorique *Les Vases communicants*, que Breton va faire paraître, pour la première fois, l'interprétation de deux de ses rêves, basée sur la méthode psychanalytique freudienne. Ce manque d'intérêt pour le déchiffrement du sens du rêve indique une différence de but entre Freud et Breton : tandis que le savant aspire à guérir certaines maladies mentales à l'aide de l'interprétation des rêves des malades, les surréalistes visent, par le moyen des rêves, à la « *libération* des contraintes — logique, morale et autres — en vue de la récupération des pouvoirs originels de l'esprit… » (*Entretiens* 442).

En même temps, les surréalistes explorent le rêve d'une autre manière pendant la période des Sommeils en 1922, en conduisant des séances expérimentales où ils provoquent le sommeil lucide, l'hypnose et le rêve parlé. Ces expériences sont initiées par l'écrivain René Crevel et conduites à la manière des séances spirites, revenues à la mode au début de la troisième décennie du vingtième siècle. Cependant, Breton souligne dans les *Entretiens* que le spiritisme ne leur sert qu'en « appareil extérieur » pour l'obtention des « manifestations verbales ou écrites » (480), car les surréalistes ne croient pas que cette méthode leur permette de communiquer avec les morts, mais ils pensent que les paroles énigmatiques prononcées dans l'hypnose viennent directement de l'inconscient, de l'esprit du « rêveur. » C'est pour avoir accès à ce matériel qu'ils visent à explorer le sommeil hypnotique, mais bientôt ils découvrent que la pratique excessive des sommeils provoqués mène à des désordres mentaux, et même à la violence.

Toutefois, l'expérience du sommeil hypnotique n'est pas sans résultat : dans « Entrée des médiums, » Breton, inspiré par les paroles que l'état hypnotique laisse se manifester, cherche à les rattacher aux expressions de l'écriture automatique. Comme il le fait observer dans les *Entretiens*, ces deux cas représentent la suite des recherches poétiques initiées au siècle précédent :

> [Il s'agit de] la reprise systématique d'une quête que le XIX^{e} siècle a fait passer par-delà toutes les autres préoccupations dites poétiques à partir de Novalis et de Hölderlin pour l'Allemagne, de Blake et de Coleridge pour l'Angleterre, de Nerval et de Baudelaire pour la France et qui devait prendre un caractère véritablement sommatoire peut-être avec Mallarmé, à coup sûr avec Lautréamont et Rimbaud. (475-476)

Puis, il note que les deux méthodes poussent la conscience à l'arrière-plan, permettant la coulée d'une dictée verbale spontanée, issue de l'inconscient, qui ouvre un nouveau domaine de langage d'une richesse surprenante, non littéraire, mais qui promet de devenir littérature. Dans « Le Message automatique, » Breton révèle que plus tard la découverte

d'autres procédés plus scientifiques va dominer l'effort pour « déterminer la constitution précise du subliminal » (*Point du jour*, *ŒC* II 379), mais que les recherches vont toujours garder l'essence de ces premières expériences spirites : l'ambition des poètes de « forcer les portes du mystère et résolument d'avancer en terre inconnue en dépit de tous les interdits » (*Entretiens* 476).

En même temps, les découvertes de Freud conduisent Breton à porter son attention, dans *Les Vases communicants*, aux « rapports étroits qui existent entre le rêve et les diverses activités délirantes telles qu'elles se manifestent dans les asiles » (*ŒC* II 115). Breton et Aragon publient un article dans la revue *La Révolution surréaliste* pour célébrer le « cinquantenaire de l'hystérie. » À leurs yeux, cet état psychique n'est pas « un phénomène pathologique et peut, à tous égards, être considérée comme un moyen suprême d'expression » (« Le Cinquantenaire de l'Hystérie » *ŒC* I 950). D'où le désir surréaliste de réhabiliter, à l'aide des moyens scientifiques, tous les « troubles » mentaux de l'esprit humain en tant que moyens d'expression — acte qui légitimerait les expériences du héros de Nerval, telles qu'elles sont décrites dans *Aurélia*. Cependant, si leurs méthodes puisent beaucoup dans les sciences, leur motivation est avant tout littéraire : ils visent à exploiter ces états de conscience diminuée à des fins esthétiques. Mais cette activité, d'une façon similaire à la pratique prolongée du sommeil hypnotique, n'est pas sans ses propres dangers : poussée à son extrême, la simulation menace de provoquer une destruction mentale irréversible.

Malgré tout, Breton affirme dans l'article la « Situation surréaliste de l'objet » sa résolution de continuer les recherches, car il reconnaît qu'elles servent à « multiplier les voies de pénétration des couches les plus profondes du mental : "Je dis qu'il faut être

voyant, se faire voyant" : il ne s'est agi pour nous que de découvrir les moyens de mettre en application ce mot d'ordre de Rimbaud » (*Position politique du surréalisme, ŒC* II 491). Ce souhait de découvrir de nouvelles voies d'accès à la pensée non dirigée exprime le désir de prendre pour matière première l'être humain lui-même, d'étudier l'univers à partir de lui afin de le réintégrer à sa place véritable par la descente en soi-même à travers l'étude du rêve nocturne et d'autres faits de l'inconscient et par la transformation de ce matériel en un sujet digne de l'expression artistique — objectif similaire à celui de Nerval et de Proust, même si les surréalistes visent à l'atteindre par des moyens différents.

Breton pense que ces nouvelles techniques d'investigation de l'inconscient permettent non seulement la découverte du fonctionnement de l'imagination, mais aussi un approfondissement du réel, son enrichissement par un matériel auparavant ignoré, dont la découverte changera les rapports de l'individu à lui-même et au monde extérieur. Or, ce changement a été rendu nécessaire par la crise de ces rapports, qui entraîne, entre autres, la crise de la littérature elle-même. Les surréalistes cherchent alors à redéfinir ces rapports afin de trouver une solution aux crises par l'exploration de l'inconscient. Dans son ouvrage traitant de la première époque du surréalisme français : *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste*, Marguerite Bonnet fait observer à juste titre que la production des expressions poétiques par l'usage des techniques non littéraires indique que « toutes les recherches techniques de Breton tendent alors à désaccorder l'instrument poétique » (81). C'est-à-dire que les surréalistes reconnaissent la nécessité de créer de nouveaux moyens techniques comme l'écriture automatique ou le sommeil hypnotique et d'étudier des sujets comme le rêve, le délire et d'autres états mentaux altérés en vue d'ouvrir des voies radicalement différentes dans la littérature. Ainsi, au-delà du besoin de

renouvellement artistique permanent et de la volonté de découvrir le subliminal, les recherches techniques surréalistes signalent la crise de la littérature par la mise en doute de ses procédés et de ses fins. Chez Breton, ce questionnement est précipité par la lecture de Rimbaud et de Lautréamont : sous l'influence de leurs idées, il remet en cause les moyens traditionnels de la poésie qui, selon lui, voilent sa vraie nature. L'œuvre de Rimbaud inspire Breton à rejeter les contraintes formelles du vers, le tournant peu à peu vers la prose, et celle de Lautréamont lui dicte le besoin de mettre en accusation les fins et les moyens de l'acte d'écrire.

Prenant ce principe comme point de départ, les surréalistes annoncent le besoin d'un nouvel art. Depuis longtemps, le but essentiel de l'art était de provoquer un certain détachement de la réalité extérieure pour permettre l'accès à une réalité plus authentique, « plus réelle. » Les surréalistes pensent que l'art a perdu cette faculté fondamentale, il n'est donc plus capable de transformer la vie. Pour Breton, la nécessité de modifier les notions de l'art est illustrée par les mots de Georges Ribemont-Dessaignes, écrivain et peintre associé au mouvement Dada, que Breton cite dans l'article « Pour Dada » :
« Qu'est-ce que c'est beau ? Qu'est-ce que c'est laid ? Qu'est-ce que c'est grand, fort, faible ? Qu'est-ce que c'est Carpentier, Renan, Foch ? Connais pas. Qu'est-ce que c'est moi ? Connais pas. Connais pas, connais pas, connais pas » (*Les Pas perdus* 241). Autrement dit, Breton exprime le besoin de redéfinir les catégories esthétiques et les concepts philosophiques pour qu'ils répondent à la nouvelle réalité de l'époque. Selon lui, la solution doit venir d'une source extérieure au contexte traditionnel de l'art, ce qu'il trouve dans l'exploration de l'inconscient à travers le rêve, le délire, la rêverie, l'hypnose, etc.

Dans la revue la *Littérature*, les surréalistes expriment leur volonté de rupture avec l'activité artistique, telle qu'elle est définie par leurs prédécesseurs, et l'intention d'encourager l'essor d'une sensibilité nouvelle qui ne serait plus liée à l'art. Il n'est donc plus question de créer des œuvres d'art dans le sens traditionnel du mot : le nouvel art doit répondre aux exigences intérieures humaines, offrir à l'individu des moyens de résoudre les grandes questions de la vie et l'aider à démanteler l'ordre social établi. Cette exigence, motivée par l'idée que l'art véritable ne peut être que révolutionnaire, rapproche le marxisme de l'art afin de placer sur le même plan Révolution et poésie. Dans l'article « Pour un art révolutionnaire indépendant, » Breton affirme qu'un des éléments principaux de ce changement est le refus du talent artistique à travers l'établissement du droit à l'art par tous et pour tous, censé entraîner la libération de l'art de toutes limites, formelles et sociales :

> En matière de création artistique, il importe essentiellement que l'imagination échappe à toute contrainte, ne se laisse sous aucun prétexte imposer de filière. À ceux qui nous presseraient, que ce soit pour aujourd'hui ou pour demain, de consentir à ce que l'art soit soumis à une discipline que nous tenons pour radicalement incompatible avec ses moyens, nous opposons un refus sans appel et notre volonté délibérée de nous en tenir à la formule : toute licence en art. (*La Clé des champs*, *ŒC* III 687)

Aux yeux de Breton, le rêve nocturne apparaît comme le moyen par excellence pour réaliser ce but : sa nature irrationnelle, détachée de la logique de la veille, l'absence de contradictions, sa sincérité, sa spontanéité et son immédiateté se prêtent à la réalisation de la libération de l'art. Il poursuit donc activement la reproduction du rêve nocturne par des techniques surréalistes. Dans *Le Surréalisme,* Henri Béhar et Michel Carassou soutiennent l'argument pertinent que l'essence du nouvel art n'est pas le souci de représenter le réel dans le sens conventionnel :

> [Quant à] l'acte créateur, les surréalistes refusent toute idée de contrôle, d'effort, de travail. Ils récusent l'acte lucide et réfléchi, la poursuite obstinée de la forme parfaite à travers les hésitations et les réécritures, sans pourtant s'en dispenser. Ils dénoncent ainsi toute l'éthique littéraire du

> Parnasse et des symbolistes. À la « littérature de calcul », Breton oppose l'« écriture inspirée » : il ne compte de création authentique que dans la spontanéité absolue. (77)

Ainsi, Breton vise à établir une expression littéraire qui se construit sur l'immédiat, l'instinctuel, plus proche de la « vraie vie » que les constructions artificielles de la littérature.

Suivant le même fil de pensée dans l'article « Le Surréalisme et l'art, » qui explore leurs rapports d'un point de vue philosophique, Ferdinand Alquié avance l'argument que l'acte de révolte surréaliste, qui valorise le spontané aux dépens du réfléchi, témoigne de « la volonté de réintégrer l'art dans la vie, de faire de l'art un moyen de pénétrer plus avant dans l'être » (154). Les surréalistes croient donc que l'art doit se transcender lui-même, qu'il doit dépasser ses applications : « Je crois que la littérature tend à devenir pour les modernes une machine puissante qui remplace avantageusement les anciennes manières de penser, » affirme Breton dans « Les Chants de Maldoror » (*Les Pas perdus* 234). Comme on le verra plus tard, l'intention est d'aller plus loin que Nerval et Proust, car Breton ne se contente pas de décrire ses rêves, de déchiffrer leur sens ou de transformer son récit en rêve, mais vise à remplacer le récit entier par le rêve. Toutefois, si le rêve devient un texte littéraire dont le narrateur est l'inconscient, le statut de la réalité physique change : elle n'est plus qu'une partie de la réalité, de la « vérité » de l'être humain.

Dans l'article « Clairement, » Breton explique sa volonté d'atteindre, à l'aide des moyens encore à découvrir, l'accomplissement de la vie même par la poésie et l'art :

> la poésie, qui est tout ce qui m'a jamais souri dans la littérature, émane d'avantage dans la vie des hommes, écrivains ou non, que de ce qu'ils ont écrit ou de ce qu'on suppose qu'ils pouvaient écrire. […] C'est encore, je ne sais pourquoi, dans les domaines avoisinant la littérature et l'art que la vie, ainsi conçue, tend à son véritable accomplissement. (*Les Pas perdus* 265)

Traditionnellement, le plaisir de l'art vient de l'appréciation d'une beauté formelle. Pour sa part, Breton rejette la notion de l'art comme objet à comprendre selon des règles esthétiques et refuse d'obéir à des principes arbitraires de beauté. L'artiste surréaliste cherche alors à se libérer de ces conventions au profit d'un déplacement du plaisir esthétique de l'art surréaliste de la forme vers le contenu. Grâce à l'influence des idées freudiennes, l'effet recherché est la libération immédiate des désirs refoulés. Par conséquent, la libération l'emporte sur la beauté formelle pour permettre à l'art de devenir une force révolutionnaire, capable de pénétrer la vie et de transformer le rapport de l'individu à lui-même et à la réalité extérieure. Motivés par cette nouvelle conception de l'art, les surréalistes poussent au premier plan des faits qui appartiennent à la vie, non à la littérature, car ils croient que les nouvelles techniques surréalistes nous apprennent plus de nous-mêmes que les vieilles méthodes. En déconstruisant l'artifice de la forme — rime, mètre, rythme, etc. —, ils visent à découvrir la véritable nature de la poésie, masquée par ces conventions.

Breton pense que la poésie peut échapper à ce sort si elle refuse l'insertion sociale et renonce aux règles formelles : une fois dépouillée de ces principes, elle va permettre au poète d'établir un rapport plus profond à lui-même et au monde extérieur. En restaurant le règne de l'imagination, le nouvel être humain va « pratiquer la poésie » dans toute la vie, même en dehors de l'art. La poésie libérée apparaît donc comme un précurseur à l'écriture automatique qui va exprimer tous les nouveaux principes de la libération artistique : forme, langage, pensée. Cette similarité indique l'existence de rapports étroits entre le rêve et la poésie, autrement dit, entre les processus inconscients et la créativité artistique, révélant qu'ils s'inspirent de la même source : l'inconscient. Ainsi, la liberté

d'expression et la beauté poétique des nouvelles images, qui résultent de la libération de la poésie, aident à démanteler les principes traditionnels de la forme et du langage littéraires. Toutefois, la libération de l'art par des méthodes surréalistes n'est pas le but final : dans la *Naissance de l'aventure surréaliste*, Marguerite Bonnet fait observer que, pour les surréalistes, la poésie transcende son rôle traditionnel littéraire, car elle a une tâche « plus vaste que de présider à l'opération créatrice : c'est l'existence elle-même qu'elle doit totalement remodeler » (344). Cette conception annonce, comme l'affirme Breton dans le *Premier manifeste*, une nouvelle vision de l'individu, devenu maître de ses désirs et de son sort par la poésie : « L'homme propose et dispose. Il ne tient qu'à lui de s'appartenir tout entier, c'est-à-dire de maintenir à l'état anarchique la bande chaque jour plus redoutable de ses désirs. La poésie le lui enseigne. Elle porte en elle la compensation parfaite des misères que nous endurons » (322).

Toutefois, Breton souligne dans « Les Chants de Maldoror » que le but surréaliste n'est pas la simple pratique de l'art : « Ce n'en serait pas moins une erreur de considérer l'art comme une fin. La doctrine de "l'art pour l'art" est aussi raisonnable qu'une doctrine de "la vie pour l'art" me semble insensée. On sait maintenant que la poésie doit mener quelque part » (233). Cette exigence dicte la nécessité de l'intériorité de la source du nouvel art, car, aux yeux de Breton, la pureté des images n'est assurée que par les manifestations de l'inconscient, libres des processus de la pensée logique. Pour Breton, la littérature n'a pas de sens comme ornement, car elle doit aboutir à davantage qu'un plaisir esthétique et aider à résoudre les mystères de la vie humaine : « Tous les cas littéraires ou artistiques […] ne me retiennent-ils qu'autant que je puis les évaluer, en signification humaine, à cette mesure infinie » (« La Confession dédaigneuse » 202). Si

l'on désire changer la vie par la poésie, la littérature doit dépasser sa fonction traditionnelle d'élever l'esprit ou de divertir et devenir un moyen de connaissance, une éthique même. Ainsi, les changements de forme en littérature ne sont qu'une manière d'atteindre le but véritable : changer les fins artistiques. Marguerite Bonnet note dans la *Naissance de l'aventure surréaliste* que c'est l'expérience de l'automatisme qui permet ce changement de perspective, car elle transforme « les données du problème poétique de façon radicale, » de façon à souligner « le relativisme des valeurs » dans la création poétique (155). Breton illustre cette notion dans « Giorgio de Chirico » où il fait observer que « Se figurer le sphinx comme un lion à tête de femme fut autrefois poétique » (*Les Pas perdus* 251). Autrement dit, tout est en place pour la création de l'écriture automatique : les expériences du rêve et du délire fourniront son contenu et la poésie libérée des entraves de la tradition donnera sa forme.

L'esthétique de la morale surréaliste

Les surréalistes proposent non seulement de nouvelles valeurs littéraires, mais ils cherchent aussi à transformer radicalement le système moral de la société contemporaine à partir des traits humains qu'ils considèrent naturels, ceux de l'inconscient. Breton soutient l'argument que les pratiques surréalistes, en particulier l'écriture automatique, révèlent la défaillance des fondements de la morale existante. Il pose donc la question dans le *Premier manifeste* : « si la méthode surréaliste qui permet l'expression humaine dans sa plus grande authenticité conduit obstinément à certains comportements réprimés par la morale courante, n'y a-t-il pas lieu de revoir les fondements de la morale, dont l'inadéquation éclate ? » (344). Breton insiste alors sur la nécessité de reconsidérer les valeurs humaines et le système social pour provoquer, « au point de vue intellectuel et

moral, une crise de conscience de l'espèce la plus générale et la plus grave » (*Second manifeste* 781). Sous l'influence des théories freudiennes, le désir devient un des principes fondamentaux de l'éthique surréaliste — l'élément commun qui relie les réalités intérieure et extérieure, c'est-à-dire un « vase communicant, » ce qui fait que les surréalistes considèrent le désir comme une force formidable dans la lutte contre la répression sociale. Prenant comme point de départ la notion freudienne du désir inconscient, ils cherchent à construire une nouvelle réalité qui prendrait en compte cette exigence élémentaire mais refoulée de l'être humain. Comme le désir est une représentation de la pensée non réfléchie, en l'explorant, on est censé gagner des connaissances sur l'inconscient aussi.

Or, la moralité et la littérature se rattachent en fonction du besoin de se libérer de leurs entraves afin de rétablir l'harmonie entre l'individu et le monde extérieur ; la libération de la littérature a donc partie liée avec la libération sociale. Autrement dit, si les surréalistes sont capables de mettre en liberté la littérature, l'individu pourrait aussi reprendre sa liberté au moyen des pratiques littéraires comme l'écriture automatique, le récit de rêve, etc., qui, par extension, libèreront la société des règles morales traditionnelles, sclérosées et toxiques selon Breton. C'est ainsi que la relation entre l'individu et la réalité extérieure serait mise sur un nouveau fondement, renouvelée par des connaissances plus profondes que celle de la seule réalité physique. Par conséquent, Breton affirme dans le *Second manifeste* que, pour mettre fin à la corruption intellectuelle et morale de son temps, il est nécessaire de faire table rase au niveau le plus élémentaire de la pensée et de recommencer tout à partir d'une base radicalement différente : « le surréalisme demande essentiellement [à ses adhérents] d'apporter à l'accomplissement de

leur mission une conscience nouvelle » dans tous les sens (808-809). Breton reconnaît qu'un des éléments constitutifs de cette nouvelle conscience est l'inconscient. Son examen et sa réintégration dans la totalité de l'individu, remettant la conscience à sa juste place, devient donc un des buts essentiels des surréalistes non seulement dans la vie quotidienne, mais aussi dans la création artistique : « l'art, contraint depuis des siècles de ne s'écarter qu'à peine des sentiers battus du moi et du super-moi, ne peut que se montrer avide d'explorer en tous sens les terres immenses et presque vierges du soi » (« Position politique de l'art d'aujourd'hui, » *Position politique du surréalisme* 438).

Pour Breton, la découverte de l'inconscient semble être de première importance non seulement parce qu'il soupçonne que des connaissances essentielles se cachent dans ses profondeurs, mais aussi en raison de sa conviction qu'à travers la conscience on n'accède plus qu'à des productions corrompues, déformées par la raison et les inhibitions, mises en place au moyen des processus psychiques de l'esprit humain. L'exploration de l'inconscient semble être particulièrement séduisante car, pour les surréalistes, il paraît contenir la réalité humaine authentique dans sa forme originelle, inaltérée par les processus de la conscience. Par conséquent, Breton soutient l'argument dans la « Situation surréaliste de l'objet » que la diminution des contrôles imposés par la raison encourage l'émergence d'une force, révélant à la conscience « les puissances de la vie spirituelle » (477), ce qui signale une volonté de foi en l'esprit livré à lui-même. Cette force apparaît comme un pouvoir autonome qui s'exerce indépendamment et en dehors du champ de la réalité extérieure.

En même temps, l'acte de se détourner du monde soi-disant réel est aussi une réponse à la crise de la littérature : dégoûtés de l'artifice de l'expression littéraire, les

surréalistes se tournent vers l'inconscient parce que, à leurs yeux, seul l'inconscient détient les clés de la « vérité » humaine en vertu de sa nature spontanée, instinctive. Dans *Donner à voir,* Paul Éluard explique que les surréalistes n'ont pas l'intention de se servir de cette nouvelle connaissance isolément, mais qu'ils cherchent à la confronter « avec la conscience, avec le monde » afin de les renouveler (*ŒC* 981). Ainsi, les indices de l'inconscient recueillis par des méthodes surréalistes semblent être plus que des résultats obtenus par un examen de soi psychologique : ils apparaissent comme une nouvelle façon de révéler le monde.

L'idée de la confrontation du conscient et de l'inconscient exprime l'intention de surmonter la dualité positiviste du moi et de l'univers, de réconcilier le réel et l'imaginaire, la vie et le rêve. Dans *De Baudelaire au surréalisme*, Marcel Raymond soutient que les développements scientifiques et philosophiques encouragent les surréalistes à chercher à réconcilier ces deux instances, car, à leurs yeux, la tendance à la synthèse des oppositions se justifie par « les propositions des épistémologistes sur les conditions et les limites de la connaissance, […] les théories psychologiques sur l'inconscient ou le subconscient, et la croyance plus ou moins généralisée, ou le soupçon, qu'il existe en l'homme et hors de lui des forces inconnues sur lesquelles il peut espérer agir » (222). Il s'agit de vaincre la dualité imposée à l'être humain et de rétablir l'unité entre l'esprit et le monde extérieur. S'il frôle la tentation de nier la réalité physique, Breton reconnaît que céder à l'imaginaire n'est pas une vraie solution : *Aurélia* de Nerval lui enseigne que par « l'épanchement du songe dans la vie réelle, » on risque la folie ou même la mort.

Du romantisme au surréalisme

L'exemple de Nerval rappelle qu'un des thèmes chers aux romantiques est le domaine au-delà du conscient : ils étudient les expressions non réfléchies de l'esprit humain dans le délire, le rêve, l'hypnose, l'extase, etc., pour montrer les similarités entre eux et pour souligner leur équivalence avec les expressions de l'esprit conscient. Les romantiques allemands poussent ces recherches à leur extrême : cherchant à éviter la réalité extérieure qu'ils considèrent déprimante, ils se tournent vers l'intérieur, vers le monde spirituel, dénué des limitations du réel. Par contre, si Breton explore ce lieu mythique au-delà du réel dans l'article le « Discours sur le peu de réalité, » les surréalistes ne visent pas à atteindre l'idéal romantique, séparé de la sphère de la réalité, mais tâchent d'unir le rêve à l'action. L'idée surréaliste de l'interaction du rêve et de l'action est donc une contribution importante à la théorie moderne de la littérature, car la séparation entre la poésie et l'action tourmente les poètes romantiques qui sont à la recherche d'un bonheur qui se trouve « ailleurs, » au-delà de la vie matérielle, évoquant souvent la vision d'un paradis biblique. Pour l'atteindre, les romantiques cherchent à se détacher de la réalité extérieure : au lieu de tâcher de changer la réalité, ils s'en évadent par la plongée dans l'inconscient. Nerval se rapproche de cet idéal dans la mesure où il aspire à explorer la partie non consciente de l'individu, car il pense qu'elle recèle des connaissances importantes, inaccessibles à la conscience vigile. Mais il dépasse l'idéal en vertu de sa tentative d'élever le rêve (le délire) sur le plan de la réalité extérieure, qu'il ne rejette pas, mais vise à modifier en l'unissant à la réalité intérieure. Quant à Proust, on a vu que, partant des principes similaires, il finit par fusionner l'extérieur et l'intérieur par une écriture qui imite les démarches du rêve nocturne.

Contrairement à la tendance romantique de séparer la réalité et le rêve, les surréalistes cherchent à unir l'inconscient et le conscient, l'intérieur et l'extérieur, l'objectif et le subjectif, au moyen des processus psychiques par lesquels ils visent à transformer la réalité, au lieu de la rejeter. L'usage de la psychanalyse, son aspect clinique, positiviste et matérialiste permet à Breton de cultiver l'irrationnel sans avoir recours au mysticisme, typique du romantisme. Ainsi, la poésie et le désir ne doivent plus être dissociés de la volonté et de la réalité. Si Breton reconnaît les romantiques comme ses prédécesseurs, il se distingue d'eux par une nouvelle compréhension empirique des mécanismes des processus inconscients — celle de Freud —, différente de l'approche mystique des romantiques. Les surréalistes examinent les thèmes chers aux romantiques (les rêves, l'écriture automatique, l'humour) à la lumière de la psychanalyse ; ils rationalisent donc les processus utilisés par les romantiques, les délivrant des implications métaphysiques. Cette tendance montre l'influence du développement des sciences sur l'art — déjà perceptible dans l'œuvre proustienne —, ce qui entraîne la disparition graduelle du mystère des faits des mondes extérieur et intérieur. Les découvertes scientifiques poussent au premier plan les connaissances exactes aux dépens des connaissances occultes, menant à la démystification graduelle des faits de l'univers humain. En parallèle à la perte du prestige de la religion, le nouvel esprit scientifique établit la foi selon laquelle tous les éléments de l'univers seraient compréhensibles.

Pour sa part, Breton explique dans « Le Message automatique » et *Les Vases communicants* que l'écriture automatique surréaliste et les rêves n'ont rien de surnaturel : ils sont des productions intérieures de l'individu, donc d'origine endogène. Nerval arrive à la même conclusion dans *Aurélia*, malgré le fait qu'il commence le récit par un

classement de rêves d'après le modèle antique, ce qui assigne au rêve nocturne une source extérieure, divine ou diabolique. Cependant, le côté moderne de sa théorie redéfinit le rêve comme un moyen de communication avec le soi, le monde psychique et le monde des Esprits au sens des Anciens. L'interaction entre le rêve, le soi et l'univers rétablit les rapports de l'individu avec la partie non consciente de son esprit et avec l'univers spirituel, dont le rationalisme du siècle précédant l'a coupé. Toutefois, la perte de prestige de la religion, face au courant de pensée rationaliste, ne peut être arrêtée. À l'instar de l'exemple biblique bien connu, les connaissances sont obtenues au prix d'un sacrifice : la perte de la certitude et du réconfort spirituel.

Quant aux surréalistes, ils continuent à poursuivre la lutte contre la séparation de l'individu et de l'univers suivant le modèle romantique et en accord avec la pensée proustienne, mais le ressaisissement des pouvoirs inconscients ne représente pour eux que la première étape dans la fusion progressive de l'esprit et du monde. Leur fusion est nécessaire parce que la seule logique n'est pas capable de saisir la réalité immédiate ni d'expliquer à la fois la réalité extérieure et le « fonctionnement de la pensée, » car la logique présente le monde en fonction des notions contradictoires telles que le réel et l'irréel, la raison et la folie. Inapte à permettre la connaissance intégrale de la réalité, la logique doit être remise à sa place, affirme Breton dans le *Second manifeste*, par un processus mental qui permet « la récupération totale de notre force psychique par un moyen qui n'est autre que la descente vertigineuse en nous » (791) intégrant le rationnel à l'irrationnel. Cette tentative répond à l'effort proustien de se connaître « en descendant plus profondément en [s]oi. » Après avoir reconsidéré la logique, Breton tourne son attention vers l'intuition et l'inspiration :

> Réduire l'imagination à l'esclavage, quand bien même il y irait de ce qu'on appelle grossièrement le bonheur, c'est se dérober à tout ce qu'on trouve, au fond de soi, de justice suprême. La seule imagination me rend compte de ce qui peut être, et c'est assez pour lever un peu le terrible interdit ; assez aussi pour que je m'abandonne à elle sans crainte de me tromper davantage. (*Premier manifeste* 312)

Ainsi, un des principes de base du *Premier manifeste* est la conviction que le salut, la révélation ne sont possibles que par l'imagination — celle que l'on retrouve chez l'enfant et, dans une certaine mesure, dans les rêves, les fantaisies, la poésie et la folie : [22]

> L'esprit qui plonge dans le surréalisme revit avec exaltation la meilleure part de son enfance. [...] Des souvenirs d'enfance et de quelques autres se dégage un sentiment d'inaccaparé et par la suite de dévoyé, que je tiens pour le plus fécond qui existe. C'est peut-être l'enfance qui approche le plus de la « vraie vie » ; l'enfance au-delà de laquelle l'homme ne dispose […] que de quelques billets de faveur ; l'enfance où tout concourait cependant à la possession efficace, et sans aléas, de soi-même. (340)

D'une façon similaire au but des narrateurs d'*Aurélia* et de *La Recherche*, il s'agit de récupérer des souvenirs inconscients qui permettent de voir une autre vie, sans contraintes, et qui est basée sur l'immédiateté et l'unité de l'individu.

Ces tendances mettent en relief la mise en doute de la pensée rationnelle, déjà présente chez Nerval et Proust : « il y a intérêt à encourager tout ce qui peut jeter un doute sur la raison. L'idée de la contradiction, qui demeure à l'ordre du jour, m'apparaît comme un non-sens, » confirme Breton dans « Les Chants de Maldoror » (234). Dans « La Psychanalyse, caractère général de la poésie et de la psychologie d'aujourd'hui, » le contemporain de Breton André Desson observe un processus similaire chez les dadaïstes : « Dada, lui, supprime toute logique, toute composition et se met en rapport directement avec l'inconscient » (160). L'attaque que les dadaïstes déclenchent contre la raison et la réalité, les surréalistes la poursuivent par le moyen des théories freudiennes. Toutefois, Béhar et Carassou ont raison de proposer l'argument dans *Le Surréalisme* que l'attitude

[22] Cette idée remplace la foi religieuse par la foi dans l'esprit humain, mettant fin, au moins pour les surréalistes, à la crise de la religion qui déchire les romantiques et affecte le narrateur de Nerval d'une manière si profonde.

des surréalistes est ambivalente envers les procédés scientifiques : il est vrai que, dans leurs expériences, ils visent à suivre une démarche systématique, caractéristique des sciences, mais ils refusent « l'outil traditionnel du travail scientifique, c'est-à-dire l'appareil logique » (158) au profit des procédés qui échappent au contrôle de la raison. Dans le *Premier manifeste*, Breton explique l'importance des méthodes intuitives :

« Sous couleur de civilisation, sous prétexte de progrès, on est parvenu à bannir de l'esprit tout ce qui se peut taxer à tort ou à raison de superstition, de chimère, à proscrire tout mode de recherche de la vérité qui n'est pas conforme à l'usage » (316). Il semblerait ainsi qu'il emprunte l'esprit des procédés scientifiques mais tende à en négliger la logique synthétique pour favoriser la démarche des procédés issus de l'inconscient.

Définitions du surréalisme d'après les textes de Breton

Ainsi, le point de départ de la théorie surréaliste est le principe scientifique selon lequel l'univers est connaissable. Mais le surréalisme dépasse ce principe en rejetant la notion que seules les méthodes scientifiques basées sur la logique synthétique sauraient mener à des connaissances exactes, car l'approche surréaliste compte sur le pouvoir intuitif de l'inconscient. D'une façon similaire à l'esprit surréaliste, que Marguerite Bonnet décrit dans la Notice au *Premier manifeste* comme « un mode d'existence toujours à conquérir, un vouloir-être, un devenir » (1337), la doctrine surréaliste n'est jamais fixe, ses principes étant toujours en état de développement. Ces changements se dessinent à l'examen des définitions que Breton fournit dans ses œuvres, à partir de la première apparition du mot *surréaliste* en 1920 jusqu'à son raffinement dans *Les Vases communicants* (1932), l'œuvre la plus complète de la théorie bretonienne du rêve nocturne.

D'après Bonnet, le terme *surréaliste* dans le sens de « création verbale spontanée, issue de l'inconscient » est employé par Breton pour la première fois dans l'article « Pour Dada » en 1920, où Breton attribue ce sens du mot — « une exploration systématique de l'inconscient, » des « trouvailles d'images [qui] font l'effet de créations spontanées » (239) — au poète avant-garde, théoricien de l'*Esprit nouveau* et précurseur du surréalisme Guillaume Apollinaire (« Pour Dada » 239 n. 1). Toutefois, ce qu'Apollinaire entend par ce terme dans la préface aux *Mamelles de Tirésias*, est un art auquel la nature sert de modèle sans que l'artiste recoure à son imitation d'une manière littérale : « Quand l'homme a voulu imiter la marche il a créé la roue qui ne ressemble pas à une jambe. Il a fait ainsi du surréalisme sans le savoir » (239 n. 2). Dans le *Premier manifeste* en 1924, Breton insiste toujours sur le rôle d'Apollinaire dans la création du mot, en même temps qu'il rapproche son surréalisme du supernaturalisme nervalien : « En hommage à Guillaume Apollinaire, […] Soupault et moi nous désignâmes sous le nom de SURRÉALISME le nouveau mode d'expression pure […]. À plus juste titre encore, sans doute aurions-nous pu nous emparer du mot SUPERNATURALISME, employé par Gérard de Nerval dans la dédicace des *Filles du feu* » (327). Cette référence directe à Nerval est un des exemples illustrant son influence sur la pensée de Breton qui, dans les *Entretiens*, proclame la valeur de la quête poétique nervalienne dont l'ambition est de « forcer les portes du mystère et résolument d'avancer en terre inconnue en dépit de tous les interdits » (476) afin de récupérer les pouvoirs originels de l'esprit humain.

Deux ans après l'introduction quelque peu vague du mot *surréaliste* dans « Pour Dada » et son développement dans les revues et journaux, Breton précise la définition du phénomène dans l'article « Entrée des médiums » (novembre 1922) : « Par [le

surréalisme] nous avons convenu de désigner un certain automatisme psychique qui correspond assez bien à l'état de rêve, état qu'il est aujourd'hui fort difficile de délimiter » (*Les Pas perdus* 274). Il ne s'agit plus alors d'une technique d'écriture, mais d'une activité mentale générale dont le champ n'est pas encore bien défini. L'emploi de l'adjectif *psychique* pour décrire l'automatisme que les surréalistes pratiquent le distingue d'une manière claire, d'une part, de l'automatisme psychologique du médecin psychiatre Pierre Janet, auteur de l'ouvrage *L'automatisme psychologique* ; d'autre part, de l'automatisme métapsychique, caractérisé par une explication fondée sur des notions abstraites et non sur l'expérience — délimitation nécessaire pour réfuter les accusations insinuant que les surréalistes pratiquent du mysticisme et qu'en conséquence, les expériences du sommeil hypnotique sont des séances de spiritisme. La foi placée dans le pouvoir du langage de l'inconscient est si absolue que même au moment où Breton se sent découragé par les difficultés pratiques de l'automatisme, il affirme la valeur universelle de cet « état de distraction » : « Et pourtant il avait été tel que je n'attends encore de révélation que de lui. Je n'ai jamais cessé d'être persuadé que rien de ce qui se dit ou se fait ne vaut hors de l'obéissance à cette dictée magique » (275).

La parution du *Premier manifeste* à l'automne de 1924 offre la définition la plus connue du terme :

> SURRÉALISME, n. m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique et morale.
>
> ENCYCL. *Philos*. Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie. (328)

Cette définition célèbre de l'activité surréaliste utilise, en partie, le vocabulaire de Freud et contient des éléments de sa méthode de libres associations comme « dictée de la

pensée, » « absence de tout contrôle exercé par la raison, » « certaines formes d'associations négligées, » ce qui indique que la méthode surréaliste, à ce moment-là, se modèle sur la pratique psychanalytique freudienne. La définition exprime encore que le surréalisme n'est restreint ni à la parole ni à l'écriture, même si sa matière première est produite à travers une technique d'écriture. Le terme « automatisme psychique » comprend tous les modes d'expression spontanée découverts entre 1919 et 1924, comme les phrases de demi-sommeil, l'écriture automatique, les récits des sommeils hypnotiques et ceux des rêves réels, les jeux de langue, les dessins automatiques, etc. La reconnaissance de l'analogie de fonctionnement entre ces diverses expériences de l'inconscient élargit l'étendue du surréalisme. Aux yeux de Breton, seuls ces nouveaux modes d'expression seraient capables de révéler, sans l'intermédiaire de la raison, ce qui se cache dans l'inconscient. Finalement, l'automatisme *psychique* établit les fondements philosophiques du surréalisme sur la découverte d'un domaine ignoré en l'être humain — celui de l'inconscient, qui mènera un jour à « la résolution des principaux problèmes de la vie » au moyen de ses phénomènes, seuls aptes à opposer les « réalités sommaires » de la conscience, et à révéler les mystères de l'individu et de l'univers.

L'expression « fonctionnement réel de la pensée » suggère que la raison et la logique de la veille ne sont pas « réelles, » en ce sens qu'elles ne sont pas immédiates, des expériences « prises sur le vif » (*Les Vases* 178), mais des créations de l'activité consciente du cerveau, donc factices. Par contre, suivant cet argument, si l'on arrive à la capter, la pensée inconsciente est authentique et immédiate, justifiant la croyance à « la réalité supérieure de certaines formes d'associations » découvertes par les surréalistes, à « la toute-puissance du rêve » et au « jeu désintéressé de la pensée. » Ce changement de

perspective, effectué par une nouvelle méthode de connaissance, permet de révéler, selon Breton, la vraie nature de l'être humain, « les étendues illimitées où se manifestent ses désirs » (338). Tout le programme surréaliste se dessine dans ces mots : découvrir l'inconscient humain non pour le contempler, mais pour s'en servir dans le but de changer la réalité humaine sans recourir à la transcendance : « le fonctionnement réel de la pensée […] tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie, » confirme la définition.

Ainsi, dans le *Premier manifeste*, Breton rejette l'idée de mouvement et d'expression littéraires pour établir le surréalisme sur des fondements philosophiques, aspirant à la connaissance de la pensée authentique au moyen de l'automatisme psychique — tel qu'il s'exerce dans le rêve —, de la libre association d'idées et d'autres états de distraction mentale qui échappent à la raison. Toutefois, il ne s'agit pas d'arracher cette connaissance pour accéder à un plaisir esthétique : ces phénomènes de l'inconscient, découverts par les méthodes surréalistes, assurent les conditions de la révolte de l'individu contre ce qui empêche sa liberté d'action. Pour Breton, cette révolte — effectuée au moyen du rêve et de l'automatisme psychique — est une exigence élémentaire de l'être humain, dénaturé par la corruption sociale, intellectuelle et morale de son milieu.

Dans *Le Surréalisme et la peinture* (1928), Breton parle de la position du surréel en rapport à la réalité à partir d'expériences personnelles, invoquant « une philosophie particulière de l'immanence d'après laquelle la surréalité serait contenue dans la réalité même (ne lui serait ni supérieure ni extérieure). Et réciproquement, car le contenant serait

aussi le contenu. Il s'agirait presque d'un vase communicant entre le contenant et le contenu » (46). En plaçant le surréel dans le domaine du réel, Breton déclare que ce premier appartient à la réalité quotidienne, comme le rêve, et que les deux se situent sur le même plan. Cette définition offre la possibilité de la résolution des problèmes philosophiques utilisant l'idée de l'immanence comme point de départ et rejetant la transcendance. Les dernières phrases de la citation anticipent la thèse des *Vases communicants*, celle de résoudre des contradictions de la vie au moyen de la conciliation dialectique des contraires. La position de Nerval dans *Aurélia* et celle de Proust dans *La Recherche* sont très similaires en ce sens qu'ils visent tous les deux à élever le rêve (le délire dans le cas de Nerval) sur le même plan, celui du réel, et à montrer que l'ensemble de ces instances recèle des vérités profondes de la réalité humaine.

Dans le *Second manifeste* (1930), Breton ajoute des précisions à la méthode surréaliste à l'aide de l'expression de la « Lettre du voyant » de Rimbaud, établissant un parallèle entre le surréalisme et l'alchimie :

> Je demande qu'on veuille bien observer que les recherches surréalistes présentent, avec les recherches alchimiques, une remarquable analogie de but : la pierre philosophale n'est rien autre que ce qui devait permettre à l'imagination de l'homme de prendre sur toutes choses une revanche éclatante et nous voici de nouveau, après des siècles de domestication de l'esprit et de résignation folle, à tenter d'affranchir définitivement cette imagination par le long, immense, raisonné dérèglement de tous les sens et le reste. (819)

L'analogie entre le surréalisme et l'alchimie révèle l'intérêt des surréalistes pour les sciences traditionnelles et une préoccupation similaire pour la poésie et la magie : la transformation de l'individu et de l'univers par la récupération des pouvoirs perdus de l'esprit humain. Cela mène à l'étude de l'inconscient en vue d'éliminer la prise de la logique dans les processus créateurs. Ainsi, par l'usage de l'écriture automatique, Breton cherche à pratiquer « l'alchimie mentale, » opérant une transmutation sur le langage —

c'est-à-dire une transformation intérieure par un changement extérieur — qui ne se produit qu'au prix d'une métamorphose mentale : « le surréalisme n'est pas intéressé à tenir grand compte de ce qui se produit à côté de lui sous prétexte d'art, voire d'anti-art, de philosophie ou d'anti-philosophie, en un mot de tout ce qui n'a pas pour fin l'anéantissement de l'être en un brillant, intérieur et aveugle, qui ne soit pas plus l'âme de la glace que celle du feu » (781). Il s'agit de changer les faits insignifiants de la vie quotidienne pour les rendre porteurs de significations, issues de l'inconscient de tout individu, mais dont on ne connaît pas les moyens d'accès. C'est ainsi que les méthodes surréalistes peuvent être mises en parallèle avec l'alchimie, car elles nous permettent de transférer les « trésors » de l'inconscient à la conscience, de changer le métal gris du quotidien en « un brillant, intérieur et aveugle. » Ces parallèles ne servent qu'à souligner que, selon Breton, le surréalisme doit chercher son essence dans les pouvoirs de l'esprit : « l'idée de surréalisme tend simplement à la récupération totale de notre force psychique par un moyen qui n'est autre que la descente vertigineuse en nous, l'illumination systématique des lieux cachés et l'obscurcissement progressif des autres lieux » (791). Cela est similaire à une idée de la définition dans le *Premier manifeste* selon laquelle la supériorité de « certaines formes d'associations » justifie la décision de négliger « tous les autres mécanismes psychiques » (328).

Finalement, dans *Les Vases communicants* (1932), tâchant de nouveau de déterminer le devoir et l'essence du surréalisme, Breton fixe son attention sur le vieux problème philosophique de la résolution des contraires — théorie qu'il base, en grande partie, sur sa réflexion de la dialectique hégéliano-marxiste : « Je souhaite qu'il [le surréalisme] passe pour n'avoir tenté rien de mieux que de jeter un fil conducteur entre

les mondes par trop dissociés de la veille et du sommeil, de la réalité extérieure et intérieure, de la raison et de la folie, du calme de la connaissance et de l'amour, de la vie pour la vie et de la révolution, etc. » (164). C'est un projet en parallèle avec la mise en doute de la raison positiviste à travers les faits de l'inconscient, déjà présente dans *Aurélia* et *La Recherche*.

L'ouvrage réitère le principe qu'il ne suffit plus de saisir l'essence du monde, mais qu'il faut le changer par des moyens surréalistes : « après tant d'interprétations du monde il était temps de passer à sa transformation » (108) ; et qu'il faut « concevoir une attitude synthétique dans laquelle se trouvent conciliés le besoin de transformer radicalement le monde et celui de l'interpréter le plus complètement possible » (193). Il s'agit de la conviction que la connaissance des moyens de lier les réalités intérieure et extérieure mènerait au refus de vivre dans les limites habituelles de l'existence, provoquant la transformation de la société. On a vu que le narrateur d'*Aurélia* poursuit un but quelque peu différent jusqu'au dernier moment : cherchant à réinterpréter la réalité à un niveau personnel, la quête qu'il mène n'est pas ouvertement politique. Pour sa part, le narrateur de Proust ne tâche pas de modifier la réalité objective, mais vise à changer la manière de l'envisager, entraînant un résultat similaire au but bretonien : la libération définitive des limites de l'existence humaine.

Cette sélection de textes illustre le développement et l'enrichissement du surréalisme bretonien, l'élargissement régulier de sa portée et l'approfondissement graduel de son sens, tout en gardant les principes les plus importants de la base philosophique et théorique de départ. Les diverses définitions touchent à tous les grands thèmes du surréalisme, essentiels du point de vue d'une étude de rêves, comme

l'automatisme, l'écriture automatique et la méthode de sa pratique, l'importance des rêves réels et la découverte des connaissances ensevelies dans l'inconscient par de nouveaux modes d'expression qui assurent la spontanéité et l'immédiateté désirées du langage. C'est ainsi que la philosophie surréaliste de Breton se développe pendant plus d'une décennie, ce qui se manifeste dans ses œuvres littéraires en forme de textes à l'atmosphère onirique, construits sur des manifestations de l'inconscient comme les produits de la période des Sommeils ou le rêve éveillé des *Vases communicants*. L'écriture automatique est importante du point de vue de l'étude du rêve, car elle imite les mécanismes du rêve nocturne en reproduisant des processus inconscients qui, selon Freud, régissent aussi les fantasmes et rêveries. En cherchant des vérités profondes dans son propre inconscient, Breton vise donc à changer non seulement sa réalité à lui, mais aussi celle du lecteur — ainsi transformant ses rapports à la réalité extérieure.

La théorie de l'écriture automatique en tant que rêve diurne

> Je voudrais dormir, pour pouvoir me livrer aux dormeurs, comme je me livre à ceux qui me lisent, les yeux bien ouverts ; pour cesser de faire prévaloir en cette matière le rythme conscient de ma pensée.
>
> Breton, *Premier manifeste*

L'idée de la pratique de l'écriture automatique surréaliste naît spontanément : à l'époque de la naissance du surréalisme, Breton s'aperçoit de l'émergence à l'esprit d'images qui semblent surgir sans provocation consciente : « En 1919, mon attention s'était fixée sur les phrases plus ou moins partielles qui, en pleine solitude, à l'approche du sommeil, deviennent perceptibles pour l'esprit sans qu'il soit possible de leur découvrir une détermination préalable. » Cet événement marque l'acte de naissance du surréalisme, le moment où Breton découvre sa « voix intérieure » et se met à la guetter,

car ces phrases spontanées, « remarquablement imagées et d'une syntaxe parfaitement correcte, » lui apparaissent comme « des éléments poétiques de premier ordre » (« Entrée des médiums » 274), dans lesquels il détecte une source de poésie en dehors de la littérature établie. Dans le *Premier manifeste,* Breton décrit le premier épisode de l'apparition spontanée d'une phrase aux lisières du sommeil :

> Un soir donc, avant de m'endormir, je perçus, nettement articulée au point qu'il était impossible d'y changer un mot, mais distraite cependant du bruit de toute voix, une assez bizarre phrase qui me parvenait sans porter trace des événements auxquels, de l'aveu de ma conscience, je me trouvais mêlé à cet instant-là, phrase qui me parut insistante, phrase oserais-je dire *qui cognait à la vitre.* (324)

Il ne se rappelle plus exactement la phrase, mais il se souvient d'avoir été frappé par « son caractère organique, » ce qui lui donne l'idée de « l'incorporer à [s]on matériel de construction poétique. » La phrase initiale est suivie d'une série de phrases qui laissent « l'impression d'une gratuité telle que l'empire que j'avais pris jusque-là sur moi-même me parut illusoire et que je ne songeai plus qu'à mettre fin à l'interminable querelle qui a lieu en moi » (324, 325). Pour lui, l'essence de cette expérience est la découverte de la gratuité et de la spontanéité des phrases, car, insatisfait de l'artifice de l'art et de la littérature de son époque, Breton cherche à renouveler l'expression littéraire. La découverte de ces phrases spontanées lui semble ouvrir un domaine vierge d'expression authentique qu'il associe, dès le début, à la création poétique. Ces phrases lui prouvent que l'œuvre poétique n'est pas une construction faite sur un modèle extérieur d'après des règles données, mais un « message » à recevoir.

L'idée de traiter l'œuvre d'art comme un message reçu prend sa source dans l'Antiquité ; Breton ne fait que revivre la tradition platonicienne en y ajoutant des expériences médiumniques. Toutefois, il se distingue d'elles par la conviction que la source du message, pour lui, est à l'intérieur de l'individu, dans l'esprit humain, tout

comme dans le rêve. La reconnaissance des parallèles entre l'écriture et les expressions du sommeil et d'autres faits de l'inconscient est importante : chez Breton, dès le début, l'écriture et le sommeil sont liés par maints rapports. Cependant, il réinterprète la nature de l'émission : il nie la possibilité de l'extériorité de la *dictée* automatique ou celle de l'existence des messagers divins : « pour nous, de toute évidence, la question de l'extériorité de — disons encore pour simplifier — la "voix" ne pouvait pas même se poser » (386). Selon lui, la *voix* appartient à celui qui écoute sa dictée, comme le rêve appartient au dormeur ; l'hypothèse de la notion de l'esprit comme source du message est donc préconisée dès le début : « Il va sans dire qu'à aucun moment, du jour où nous avons consenti à nous prêter à ces expériences [celles des sommeils hypnotiques], nous n'avons adopté le point de vue spirite. En ce qui me concerne je me refuse formellement à admettre qu'une communication quelconque existe entre les vivants et les morts, » écrit Breton en 1922 dans « Entrée des médiums » (276). Comme on a vu plus haut, Proust favorise l'hypothèse qui place la source du rêve dans le dormeur, même s'il se réfère souvent aux croyances antiques à propos du rêve nocturne, tandis que chez Nerval, le rêve (le délire) est au contraire considéré comme un message reçu qui vient d'un monde spirituel, indépendant de l'individu.

Breton se rend compte de l'importance de sa rencontre fortuite avec ces phrases involontaires à caractère poétique, car il pressent les possibilités créatrices qu'elles offrent en brisant les formes habituelles de la pensée. Comme c'est la trouvaille des phrases involontaires qui suggère sa technique, l'écriture automatique n'est pas une invention mais une découverte. L'accès immédiat à l'inconscient permettrait de parvenir aux émotions élémentaires qu'il est censé receler en forme d'images surchargées

d'énergie psychique, représentant des catégories esthétiques de base comme beau, laid, grand, petit, etc. Au cours de la perception, la logique de la veille juge et classe toute nouvelle représentation à partir de ces images primaires, notées dans l'inconscient. Dans *L'Interprétation des rêves*, Freud soutient que l'image qui émerge de ses profondeurs doit être surchargée d'émotion pour pouvoir passer le seuil de la conscience ; elle va donc prendre forme comme un exemple de beauté absolue ou de laideur absolue, etc., au sens esthétique du mot. Cependant, la question qui se pose désormais à Breton n'est plus celle de leur provenance, mais du moyen de leur recréation : il est si épris de la richesse poétique de ces images qui jaillissent du fond de l'esprit, là où la raison s'assoupit, qu'il cherche à « reproduire volontairement en [lui] l'état où elles se formaient » (« Entrée des médiums » 274), pour capter les propos venant directement de l'inconscient.

À ses débuts, l'écriture automatique suit la direction des recherches freudiennes, en ce qui concerne l'examen de l'inconscient et de la censure, ayant pour but de sonder les secrets de la profondeur psychique humaine, au-delà des apports superficiels de la conscience. On a vu que Breton s'informe de l'œuvre de Freud en 1916 au centre psychiatrique de Saint-Dizier, où il s'intéresse à la neurologie, surtout aux travaux de Babinski, et il étudie en profondeur les classiques de la psychiatrie. Dans *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste*, Marguerite Bonnet note qu'à Saint-Dizier, Breton reçoit une formation psychiatrique théorique qui va plus tard l'aider à comprendre les processus psychiques de l'inconscient et ses implications sur l'écriture automatique (99). En même temps, jusqu'au début des années 1920, Freud est pratiquement inconnu en France, ses œuvres ne sont pas traduites, même si plusieurs de ses théories sont publiées dans des revues médicales et scientifiques.

Ainsi, au cours du traitement des malades mentaux au centre, Breton met en pratique la méthode d'associations libres de Freud. Au contact des associations verbales spontanées des malades, il est frappé non seulement par leur absurdité ou gratuité, mais aussi par leur qualité poétique. Il se souvient de cette expérience plus tard quand, poussé par une impulsion matérialiste, il se met à confirmer la « vérité objective de la théorie […] dans le critérium de la pratique » (*Les Vases* 116), et produit les premiers textes surréalistes à l'aide des associations libres : « Tout occupé que j'étais encore de Freud à cette époque et familiarisé avec ses méthodes d'examen que j'avais eu quelque peu l'occasion de pratiquer sur des malades pendant la guerre, je résolus d'obtenir de moi ce qu'on cherche à obtenir d'eux » (*Premier manifeste* 326), se faisant ainsi à la fois l'observateur et le sujet de son expérience.

Quelques-uns des premiers exemples de l'écriture automatique surréaliste sont recueillis dans *Les Champs magnétiques*, ouvrage écrit en collaboration avec Philippe Soupault. La réflexion de Breton sur cette méthode d'écriture se dégage de ses notes :

> Pour la première fois, je pense, des écrivains ont renoncé à juger leur œuvre au point de ne pas se donner le temps de reconnaître ce qu'ils créaient. Le livre a été écrit en six jours. On nous a beaucoup reproché d'avoir fourni le minerai brut, sans se douter que notre intention était bien de rendre le métal […], à son état primitif, de nous borner au travail d'extraction. Nous prétendions ainsi devenir les plus riches. L'esprit critique dont on se meurt à notre époque ne joua aucun rôle dans ces recherches. (*Carnet 1920-1921, ŒC* I 619-620)

Dans ce texte, Breton signale un changement de point de vue : l'écriture automatique s'éloigne de la littérature proprement dite, car le but de l'artiste n'est plus de créer une œuvre, mais de saisir les faits de l'inconscient qui seraient des expressions littéraires authentiques, du matériel poétique saisi « à son état primitif, » capable de relier des rapports avec le lecteur à un niveau émotionnel, non intellectuel. Tout d'abord, il faut éliminer l'esprit critique du processus créateur et ignorer la logique quotidienne qui

cherche à assigner un sens rationnel à tout. D'ailleurs, d'après Breton, même les associations qui n'ont pas l'air d'avoir sens, ont une signification humaine, suggérant l'idée que tout ce qui est créé par l'esprit humain est réel et recèle un sens : « deux mots placés spontanément l'un près de l'autre ne peuvent être incohérents puisqu'ils ont au moins pour rapport l'esprit qui les conçut » (620) Ce compte rendu des premières expériences surréalistes montre la possibilité d'une solution aux problèmes poétiques et existentiels qui tourmentent Breton à l'époque et représente une première étape de l'expérience d'un état de conscience altérée qui se rapproche de celui du rêve proprement dit.

L'expérience initiale de l'écriture automatique est suivie de la période des Sommeils en 1922, où la découverte du psychisme humain continue au moyen des récits de rêves, des récits à caractère onirique, des jeux collectifs, de l'écriture automatique, de la simulation des maladies mentales et du bref épisode des sommeils provoqués ou hypnotiques à la fin de l'année. Dans *Le surréalisme et le rêve*, Sarane Alexandrian fait remarquer qu'à cette époque-là Breton s'intéresse à tous les phénomènes qui se manifestent en dehors de la réalité physique concrète :

> le rêve nocturne et le rêve diurne, mais aussi la remémoration, la distraction, la rêverie d'anticipation, le somnambulisme lucide, les projets, les fantasmes, les visions hypnagogiques, les phrases de demi-sommeil, les délires spontanés ou provoqués, l'hallucination, l'extase, les représentations mentales durant l'amour, les jeux mettant l'inconscient à nu, et toutes les activités irréfléchies faisant prédominer le principe de plaisir. (10)

Au cours de leurs expérimentations, les surréalistes tâchent de saisir ces faits de l'inconscient et de les décrire tels qu'ils apparaissent avant d'être filtrés à travers la logique quotidienne. Ces processus pris sur le vif, même s'ils ne sont pas longtemps poursuivis, élargissent le domaine de la littérature et fournissent la matière première surréaliste.

Or, les termes et conceptions dont Breton se sert pour élaborer l'écriture automatique montrent non seulement l'influence de Freud, mais aussi celle de la psychiatrie française du dix-neuvième siècle, dont la terminologie comprend les notions que Breton utilise pour définir le surréalisme dans le *Premier manifeste* : automatisme, réalité supérieure, dictée de la pensée. Dans l'article « Freud, Breton, Myers, » Jean Starobinski, le médecin et critique d'art suisse qui se méfie des démarches et du bien-fondé du surréalisme, propose l'idée selon laquelle cette description se nourrit de plusieurs sources. À part la psychiatrie française, elle s'inspire des théories mystiques : « Les termes dans lesquels Breton inscrit la définition du surréalisme renvoient à Janet, à Charcot, à Liébeault, et davantage encore à la branche aberrante — spirite, parapsychologique, médianimique — détachée du courant principal qui va de Mesmer à Freud en passant par l'école de Nancy et la Salpêtrière » (159). Cependant, si Breton emprunte les termes d'*automatisme* et d'*écriture automatique* de la psychiatrie, il ne s'en sert pas encore pour décrire le surréalisme qu'il pratique à la date indiquée par Starobinski : au début, les propos produits par de nouvelles méthodes sont appelés des *textes surréalistes* et l'écriture automatique est nommée, entre autres, une « écriture sans sujet. » Breton lui-même prétend qu'à cette époque-là, à part les antécédents littéraires, c'est Freud qui exerce l'influence la plus significative sur sa pensée : « Il ne s'agissait, encore une fois, que d'aller le plus loin possible dans une voie qu'avaient ouverte Lautréamont et Rimbaud […], et qu'avaient rendue particulièrement attrayante la mise en application de certains procédés d'investigation psychanalytique » (« Le Message automatique » 386-387). Marguerite Bonnet est aussi d'avis que l'orientation initiale de Breton vers l'écriture automatique est motivée par la rencontre des idées freudiennes :

« quand, relatant en 1924 l'expérience de 1919, il la rattache à la méthode freudienne, il s'appuie très exactement sur ce qu'il a appris de Freud à travers Régis » (*Naissance* 104).

La pratique freudienne des associations libres dans le traitement des malades mentaux donne à Breton l'idée de favoriser l'inconscient dans la recherche des nouvelles expressions verbales. Cette décision semble être justifiée par la conviction que cette partie ignorée de l'esprit cache des vérités fondamentales qui peuvent être extraites par l'automatisme psychique : « C'est dans le soi que sont déposées les traces mnémoniques, résidu des innombrables existences individuelles antérieures. L'automatisme n'est autre chose que le moyen de pénétration et de dissolution dont use l'esprit pour puiser dans ce sol, » écrit-il dans « Hans Arp » (*Anthologie de l'humour noir*, *ŒC* II 1118). Il s'agit de profiter de ce matériel — des contenus tout faits que l'on utilise pendant la veille d'une manière inconsciente — en y accédant consciemment.

Si Breton part du principe psychanalytique du « monologue incontrôlé, » il ne le mène pas à son terme : son but est différent de celui du psychanalyste, car, pour lui, il ne s'agit pas de découvrir les sources des psychoses pour les guérir. Breton transforme donc la méthode freudienne pour la faire accorder aux buts surréalistes. Pourtant, l'importance de la psychanalyse dans la théorie surréaliste est incontestable, car elle donne l'idée de la méthode utilisée et permet l'explication quasi-scientifique des textes issus de l'inconscient, comme l'affirme Breton dans « Le Message automatique » : « la psychanalyse, au-delà de toute attente, est parvenue à charger de sens pénétrable ces sortes d'improvisations que jusqu'à elle on s'accommodait trop bien de tenir pour gratuite, et leur a conféré, en dehors de toute considération esthétique, une valeur de document humain très suffisante » (378). Toutefois, si Breton utilise l'étayage

scientifique de la psychanalyse pour se justifier, il ne s'intéresse pas au déchiffrage des significations des images surréalistes.

Certains critiques contestent l'origine psychanalytique de l'écriture automatique surréaliste. D'après l'article de Breton « Le Message automatique, » Jean Starobinski présume que les œuvres de Janet et celles de l'essayiste et poète anglais Frédéric Myers [23] ont beaucoup influencé le développement théorique de l'écriture automatique. D'autres critiques de Breton, comme Anna Balakian et Bernard-Paul Robert, se rangent aussi à l'avis que l'influence de Janet a été déterminante dans l'élaboration de la technique de l'écriture automatique surréaliste. Par contre, Marguerite Bonnet ne pense pas que l'on puisse attribuer un rôle formateur à l'œuvre de Janet : tandis que Janet traite du problème du point de vue scientifique, l'intérêt de Breton est avant tout littéraire. Selon Bonnet, Breton cherche à « élucider la parole poétique et à localiser la source des images. Le problème qui le préoccupe à travers l'expérience psychiatrique est avant tout, malgré la volonté de distance qu'il affirme à l'égard de la poésie, le problème du langage et de ses mécanismes créateurs » (*Naissance* 107).

Quant à l'influence de la parapsychologie et celle de Myers sur Breton, Starobinski pense que Breton emprunte à Myers « la majeure partie de la documentation sur laquelle repose la longue étude sur le "Message automatique" […] : les détails concernant la cristalloscopie, les hallucinations visuelles d'Herschel, l'intuition de Watt sont tous repris à l'ouvrage posthume de Myers, *La Personnalité humaine*. » Starobinski soutient que Breton a besoin de ces théories ésotériques pour briser les cadres du système freudien, trop limité pour s'accommoder aux valeurs supranormales. Toutefois, même si

[23] Myers (1843-1901) a étudié des phénomènes comme la télépathie, les personnalités multiples, l'extase, l'hypnose, les phénomènes paranormaux, etc., dont il a cherché à faire la synthèse dans le cadre de ses hypothèses sur la personnalité humaine, y compris sa théorie du « Moi subliminal. »

Breton retient l'idée du message subliminal de la pratique médiumnique, il ne semble pas que ce matériel joue un rôle à la naissance de l'écriture automatique en 1919. On a vu plus haut que Breton nie la validité de l'hypothèse de l'extériorité de la voix automatique et celle de la théorie spirite de l'automatisme. D'où la conclusion de Bonnet dans la Notice aux *Champs magnétiques* : « rien n'autorise à penser qu'en 1919 c'est dans les conceptions de Myers que [Breton] a trouvé une incitation à interroger le "moi subliminal" et à valoriser l'inconscient » (1124). L'hypothèse de l'influence dominante de Myers sur la formation de l'écriture automatique surréaliste paraît donc improbable.

Le rôle de Janet dans le développement des mécanismes de l'écriture automatique semble aussi douteux : d'après lui, l'écriture automatique médiumnique est un processus mécanique provoqué par une suggestion dans le sommeil hypnotique, sans que le sujet en ait la conscience. Il s'ensuit que, pour Janet, l'automatisme ne saurait être la libération véritable de la personne, car ses manifestations ne livrent que des résultats vides de sens que Janet considère comme des déviations du fonctionnement psychique, loin d'être capables d'activité créatrice. Ainsi, cette pratique semble encourager une baisse de l'activité de synthèse de l'esprit, menant à la désagrégation de la personnalité et à la dissociation de la conscience. On ne trouve rien de pareil chez Breton, car, au lieu de désintégrer la personnalité, l'écriture automatique des surréalistes vise à la rejoindre : « contrairement à ce que se propose le spiritisme : dissocier la personnalité psychologique du médium, le surréalisme ne se propose rien moins que d'unifier cette personnalité » (« Le Message automatique » 386). Il souligne que l'écriture automatique des médiums et celle des surréalistes sont diamétralement opposées en ce sens que les médiums « se comportent posant les lettres et le trait d'une manière toute mécanique : ils

ignorent absolument ce qu'ils écrivent ou dessinent et leur main, anesthésiée, est comme conduite par une autre main » (381). Les surréalistes pratiquent au contraire un enregistrement conscient de la voix intérieure au sujet, dans un état de passivité voulue, mais toujours conscient en vue d'unir les représentations de l'inconscient à celles de la conscience. En même temps, l'automatisme surréaliste pourvoit une méthode présumée permettre d'arracher le rêve nocturne des profondeurs de l'inconscient et le transférer à la réalité extérieure.

La « distinction précise » que Breton dresse entre médiums et poètes éloigne donc la méthode surréaliste du médiumnisme et la rapproche de la méthode analytique où les associations libres du malade coulent sans préméditation ni compréhension immédiate, pendant qu'il est conscient à tout moment de ce qu'il est en train de faire, comme il a conscience des phrases qu'il prononce. Ainsi, l'écriture automatique surréaliste n'a rien de mécanique, elle ne vise pas à la dislocation de la conscience, mais plutôt à son élargissement et enrichissement par les pouvoirs créateurs de l'inconscient. L'écriture automatique semble être l'outil par excellence pour accéder à des représentations inconscientes, car, pour Breton, c'est « un moyen assuré de favoriser l'essor des facultés psychiques ; et particulièrement du talent artistique, en concentrant la conscience sur la tâche à accomplir et en affranchissant l'individu de facteurs inhibitoires qui le retiennent et le troublent au point parfois d'empêcher absolument l'exercice de ses dons latents » (« Le Message automatique » 387-388).

L'idée de l'enrichissement se nourrit donc de la conviction que l'inconscient de tout individu est une source naturelle d'expression qui n'est restreinte que par l'inhibition. Il en résulte qu'un des buts essentiels surréalistes est de faire de

l'automatisme un outil commun, accessible à tous, pour permettre la pratique de la poésie par tous. C'est pour cette raison que Breton demande, dans « Le Bouquet sans fleurs, » « l'abolition des privilèges artistiques, scientifiques et autres et, pour commencer, la libération désintéressée, l'isolement de cette substance mentale commune à tous les hommes » (*La Révolution surréaliste* 2 25). Il en résulte que, dans la poésie surréaliste, la personnalité du poète s'efface, l'art n'est plus le privilège des artistes. Par la libération des forces de l'inconscient, Breton vise à la réalisation du mot de Lautréamont : « La poésie doit être faite par tous, non par un, » ce qui rappelle aussi la vision de la libération future de la société par une poésie révolutionnaire, involontaire, commune à tous :

> Le propre du surréalisme est d'avoir proclamé l'égalité totale de tous les êtres humains normaux devant le message subliminal d'avoir constamment soutenu que ce message constitue un patrimoine commun dont il ne tient qu'à chacun de revendiquer sa part et qui doit à tout prix cesser très prochainement d'être tenu pour l'apanage de quelques-uns. (« Le Message automatique » 387)

La pratique de la poésie *en commun* permet alors d'accéder aux représentations d'un univers psychique submergé. Par l'abdication de la personnalité, on est mis en possession d'un « trésor collectif, » affirme Breton dans la « Position politique de l'art d'aujourd'hui » (439). On a vu que l'évocation des représentations du rêve (du délire) est une expérience commune chez Nerval, car le monde spirituel d'où ces images émanent est le même pour tous. Par ailleurs, l'image que l'individu forme des faits de la réalité est étroitement liée au phénomène social, car elle dépend d'une définition commune et inconsciente des catégories générales comme le beau, le laid, etc. Ce concept fait penser à l'inconscient collectif tel que Jung le définit (qui survient aussi dans *La Recherche* au sujet du retour de l'individu à son passé préhistorique par l'intermédiaire du rêve nocturne), présenté dans le chapitre suivant à propos du problème d'établir une symbolique universelle du rêve nocturne.

En conclusion, Breton admet que le terme écriture *automatique* n'est pas pratique, car, chez Janet, il se définit comme une écriture vide de sens qui se produit à l'insu du sujet, tandis que pour les surréalistes, contrairement à l'opinion de Starobinski et de Janet, ce mode d'écriture livre le « minerai brut » de la création artistique. Il semblerait ainsi que l'écriture automatique des surréalistes prenne son nom dans la terminologie de la psychiatrie française du dix-neuvième siècle, mais que son élaboration soit née des modifications de la méthode de Freud. Elle se distingue donc nettement de l'écriture automatique médiumnique dont elle fait un nouvel emploi, poétique, à l'aide de la psychanalyse freudienne, afin d'explorer l'inconscient. Cependant, même si elle est construite à partir des techniques de la psychanalyse, son aspiration ne se situe pas dans la perspective freudienne : l'écriture automatique surréaliste est un mode d'écriture à l'écart des contraintes imposées par la conscience, pratiquée dans la veille, mais à la façon des mécanismes nocturnes de l'esprit. En vertu de sa nature irrationnelle, elle est capable d'interrompre l'enchaînement habituel des pensées. Toutefois, selon Breton, cette activité ne mène pas à la désintégration mentale mais, au contraire, elle permet la réintégration de la pensée. Par cet engagement dans de nouvelles voies, le surréalisme dépasse les limites de la littérature : le but n'est plus de créer des œuvres, mais d'explorer l'être humain dans sa totalité, de le réintégrer à sa juste place à l'aide de procédés plus scientifiques que littéraires.

Le rapport de l'écriture automatique au rêve nocturne

Si les surréalistes examinent plusieurs moyens d'accès direct à l'inconscient, de toutes les méthodes développées, les plus importantes restent l'enregistrement de leurs propres rêves (qu'ils publient, pour la plus grande part, sans contexte ni commentaire), et

la pratique de l'écriture automatique, développée en vue d'assurer *à volonté* le flot continu des associations libres. Dès le début, Breton utilise donc, tantôt alternativement, tantôt en parallèle, ces deux modes d'observation de l'inconscient — le rêve et le texte surréaliste, plus tard nommé *écriture automatique* — pour en extraire le contenu. À sa naissance, l'écriture automatique surréaliste n'a que des rapports indirects avec le rêve nocturne à travers la méthode psychanalytique de libres associations. Ce n'est que vers le début des années 1920, influencé par les recherches de Freud qui indiquent que le rêve nocturne est le révélateur de l'inconscient, que Breton commence à reconnaître les parallèles entre les processus de l'écriture automatique et ceux du rêve nocturne, ce qui lui donne l'idée d'essayer de reproduire ses mécanismes dans la veille en éliminant de la langue la logique quotidienne. En créant un processus dont le fonctionnement serait similaire à celui du rêve, il vise à avoir accès à l'information ensevelie dans l'inconscient, tout en évitant l'obstacle de l'oubli et celui de la censure qui déforment les contenus inconscients quand ceux-ci passent le seuil du rêve. Ce processus est défini alors, dans une lettre du vingt-quatre août 1924, comme « une méthode d'expression qui consiste en la libre détermination et en l'organisation de la pensée par le verbe. L'inspiration n'est plus suffisante ; il s'agit de ne plus attendre de secours que de l'imagination, particulièrement en ce qu'elle échappe aux constructions systématiques, fictives, de la mémoire » (Notice au *Premier manifeste* 1334).

Par l'écriture automatique, les surréalistes cherchent donc à profiter de cette faculté révélatrice de l'esprit d'une manière plus sûre que celle du rêve nocturne, à conserver la possibilité de « recourir à volonté à ce langage qui n'a rien de surnaturel et qui est le véhicule même, pour tous et pour chacun, de la révélation » (« Le Message

automatique » 387). Cette phrase révèle un des paradoxes inhérents à l'entreprise surréaliste : unir la pratique psychanalytique (capter le langage de l'inconscient qui n'a « rien de surnaturel ») à la pratique médiumnique (traiter ce langage comme « le véhicule de la révélation » du mystère de l'individu et de l'univers). Ainsi, l'écriture automatique se définit à la fois comme un procédé scientifique d'investigation mentale et comme un phénomène mystique, révélant des aspirations contradictoires qui, pour Breton, ne sont pourtant pas inconciliables. L'idée de reproduire le langage de l'inconscient montre que, chez Breton, l'intérêt porté à l'écriture automatique procède d'une concentration sur la production des textes au traitement du langage comme véhicule de l'expression de l'inconscient. En même temps, cet usage va modifier le langage en donnant de nouvelles significations aux mots. Pour mieux s'exprimer, le langage va se conformer aux exigences du nouveau moyen utilisé. La nouveauté de ce concept provient de la reconnaissance que l'inconscient cache un discours secret, digne d'attention. Cette notion rapproche l'écriture automatique surréaliste de la psychanalyse qui met en valeur la parole du malade, car c'est par l'analyse de cette parole que se rétablit son rapport à lui-même et au monde extérieur. Cependant, le but des surréalistes diffère de celui de l'analyste : ils ne s'intéressent pas à déchiffrer les produits de l'inconscient, y compris le rêve nocturne, mais visent à profiter de leurs forces libératrices et créatrices.

Si le rêve nocturne se compose exclusivement des éléments puisés dans la réalité extérieure, comme le dit Freud, l'organisation de ceux-ci n'est pas restreinte par la logique de la réalité : ils sont arrangés d'une manière différente et arbitraire du point de vue de la veille. Les surréalistes tâchent de reproduire, au niveau du langage, ce rapport du rêve à la réalité : l'écriture automatique se sert des éléments du langage qui reflètent la

réalité individuellement, et les réarrange à partir d'une logique différente, celle de l'inconscient, tout comme dans le rêve. Dans la revue *L'Éclair*, le romancier et critique Edmond Jaloux traite des productions automatiques en fonction de leurs effets sur le lecteur : il pose l'argument que, en lisant les textes surréalistes, le lecteur doit accepter « un ensemble de visions et de sentiments déconcertants comme un rêve, admettre un jeu cérébral assez intense pour brouiller tous les éléments de la vie et les reconstruire sur un plan différent avec une méthode logique » (onze septembre 1920). Il semblerait ainsi qu'en éliminant du processus la logique de la réalité quotidienne, les surréalistes arrivent à créer un texte à caractère onirique, présumé imiter les processus du rêve nocturne, qui nécessite, de la part du lecteur, une lecture différant de l'habituel. Dans « Spectre du *Poisson soluble*, » Julien Gracq note que la technique surréaliste est censée rétablir le sens originel, la fraîcheur des mots et contribue à l'expression d'une nouvelle réalité, différente de celle de la veille : « Le pari, c'était l'affirmation euphorique que l'on ne perdait que pour mieux gagner, que la solution de continuité apparente amorcée en surface par la rupture de l'expression logique allait être compensée, et au-delà, par une communion, véritable celle-là et immédiate, dans les profondeurs » (212-213), révélant la possibilité d'une communication sans compréhension cognitive.

Cependant, le lecteur a des difficultés à ignorer sa raison au profit de la compréhension immédiate pendant la lecture du texte surréaliste, car l'acte de lire est un processus hautement cognitif. En même temps, le texte automatique ne se lit pas de la même manière qu'un texte conventionnel, car il n'a pas de signification au sens traditionnel — le lecteur est donc forcé de le comprendre au niveau émotionnel, de le *sentir* au lieu de le saisir par l'intellect. Ainsi, pour trouver le moyen d'évoquer une

réaction « correcte » chez le lecteur, il faut lui enseigner comment rééduquer ou « déséduquer » ses sens pour que ceux-ci deviennent capables d'embrasser ces images inconscientes. La rééducation se fait par la redéfinition des mots du langage et l'enrichissement de leurs significations — processus déjà initié dans *La Recherche*, même si par des moyens moins radicaux que chez Breton. De cette façon, les surréalistes visent à remodeler l'inconscient du lecteur et, par extension, à transformer le monde.

Si l'on réussissait à enregistrer ce discours libre — le langage de l'inconscient — avant que la logique de l'esprit conscient ne le modifie, on aurait l'occasion de le saisir dans sa forme originelle, de l'examiner dans son intégrité première. Breton espère que cet enregistrement incontrôlé des états d'âme, des images et des mots va permettre un accès direct à une vérité authentique, à une réalité immédiate, à une essence, à une dimension additionnelle de l'être humain que l'esprit synthétique enlèverait en les filtrant à travers la logique de la veille :

> Une œuvre ne peut être tenue pour surréaliste qu'autant que l'artiste s'est efforcé d'atteindre le champ psychologique total (dont le champ de conscience n'est qu'une faible partie). Freud a montré qu'à cette profondeur « abyssale » règnent l'absence de contradiction, la mobilité des investissements émotifs dus au refoulement, l'intemporalité et le remplacement de la réalité extérieure par la réalité psychique, soumise au seul principe de plaisir. L'automatisme conduit à cette région en droite ligne. (*Le Surréalisme et la peinture* 70)

Cependant, si pour les surréalistes la conscience n'est qu'une « faible partie » de la réalité humaine, on ne peut l'écarter totalement sans perdre contact avec la réalité extérieure. C'est pour cette raison que Breton favorise la réconciliation de ces deux réalités en une *surconscience* qui serait capable d'exprimer la totalité de l'être humain. Ainsi, le projet essentiel du surréalisme est la redéfinition de l'individu à partir de l'activité inconsciente, notamment des découvertes des pratiques automatiques, mais en y intégrant les connaissances de la conscience.

La pratique de l'écriture automatique

Ma tête a la forme d'une pensée.

Éluard, *Littérature*

Dans le *Premier manifeste*, sous le titre « SECRETS DE L'ART MAGIQUE SURRÉALISTE, » Breton décrit les conditions favorables à la pratique de l'automatisme surréaliste. D'après ces instructions, ce mode d'écriture est à la fois impulse et contrôle, tension et relâchement — l'acceptation passive de la dictée de l'inconscient et le refus actif de la pensée rationnelle :

> Faites-vous apporter de quoi écrire, après vous être établi en un lieu aussi favorable que possible à la concentration de votre esprit sur lui-même. Placez-vous dans l'état le plus passif, ou réceptif, que vous pourrez. Faites abstraction de votre génie, de vos talents et de ceux de tous les autres. Dites-vous bien que la littérature est un des plus tristes chemins qui mènent à tout. Écrivez vite sans sujet préconçu, assez vite pour ne pas retenir et ne pas être tenté de vous relire. […] Continuez autant qu'il vous plaira. Fiez-vous au caractère inépuisable du murmure. (331-332)

Le premier secret mentionné est donc celui de la composition surréaliste dont Breton décrit les conditions à la fois extérieures et intérieures : il faut choisir un lieu favorable et convoquer les forces poétiques de l'esprit, dans un état de distraction par rapport au monde et à soi, mais tout en permettant à l'esprit de se concentrer sur lui-même. L'obtention des conditions idéales pour la production automatique n'est pas évidente : il est difficile, voire impossible, de satisfaire à cette demande qui suppose l'accès conscient de l'individu à son inconscient. Breton lui-même admet que les circonstances de la production du texte automatique ne sont pas complètement résolues : « il faut avouer que la pleine lumière est loin d'avoir été faite sur les conditions dans lesquelles, pour être pleinement valable, un texte ou un dessein "automatique" devrait être obtenu » (« Le Message automatique » 378).

Le deuxième secret touche à deux points : l'abstention d'un sujet préétabli et la vitesse de l'écriture, alors que le troisième secret révèle le rapport entre l'inconscient et la conscience dans le processus automatique :

> La première phrase viendra toute seule, tant il est vrai qu'à chaque seconde il est une phrase, étrangère à notre pensée consciente, et qui ne demande qu'à s'extérioriser. Il est assez difficile de se prononcer sur le cas de la phrase suivante ; elle participe sans doute à la fois de notre activité consciente et de l'autre, si l'on admet que le fait d'avoir écrit la première entraîne un minimum de perception. Peu doit vous importer, d'ailleurs ; c'est en cela que réside, pour la plus grande part, l'intérêt du jeu surréaliste. Toujours est-il que la ponctuation s'oppose sans doute à la continuité absolue de la coulée qui nous occupe, bien qu'elle paraisse aussi nécessaire que la distribution des nœuds sur une corde vibrante. (332)

Dans *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Michel Carrouges soutient que l'ambiguïté de l'écriture automatique et sa véritable nature viennent de ce dédoublement de l'esprit qui comprend « d'une part le déroulement de ce qui se passe, c'est-à-dire l'apparition de la dictée mentale ; d'autre part la nécessité d'observer et de chercher à discerner le jeu des éléments oniriques. » Il s'agit de réintroduire la réflexion au processus automatique, continue Carrouges, mais d'une manière qui diffère de sa démarche habituelle : « Ce n'est plus de l'extérieur que [la conscience] intervient pour utiliser à sa guise les données de l'automatisme, c'est à l'intérieur de celui-ci qu'elle se place pour veiller à l'intégrité de l'écoute. » C'est-à-dire que la conscience ne se tient ni tout à fait dedans ni complètement hors de l'automatisme, ce qui montre, selon Carrouges, que l'écriture automatique « n'est pas du tout inconscience pure, ni même simple manifestation au hasard du subconscient, mais un mode tout nouveau de coopération de la subconscience et de la conscience, » un nouveau moyen de connaissance qui intègre la conscience à l'inconscient (180-181). Cependant, toute création artistique se construit sur la coopération de l'inconscient et de la conscience dans la mesure où la conscience traduit, interprète et filtre les investissements émotifs qui jaillissent de l'inconscient au cours du processus créateur. Autrement dit, il n'y aurait pas

de création artistique sans la contribution de l'inconscient. La création surréaliste suit le même schéma, sauf qu'elle cherche à briser l'équilibre habituel entre les deux instances psychiques au profit de l'inconscient, dans le but d'extraire au maximum ses contenus, sans pourtant pouvoir éliminer tout à fait la conscience.

Ainsi, par l'écriture automatique, on enregistre un message intérieur, un langage poétique dont l'extraction devient une tâche surréaliste essentielle. Cette nouvelle perspective sur la création artistique entraîne un changement dans la conception de l'inspiration artistique. Comme l'explique Aragon dans le *Traité du style*, l'inspiration n'est plus le privilège des poètes pour les surréalistes ; elle se donne au contraire à tous ceux qui savent prêter attention à leur voix intérieure : « Le surréalisme est l'inspiration reconnue, acceptée et pratiquée. Non plus comme une visitation inexplicable, mais comme une faculté qui s'exerce » (187). Cela implique que si la pratique du surréalisme devient universelle, elle fournira une nouvelle forme de communication, accessible à tout le monde, ce qui redéfinira la relation entre l'individu, les faits de l'inconscient et la réalité extérieure, entraînant la transformation du monde sensible.

Or, Breton prête son attention presque exclusivement à la production des textes automatiques et il s'intéresse peu au développement de la théorie du fonctionnement de l'écriture automatique ou de celle de son analyse scientifique. Dans « Le Message automatique, » il admet que « si la dictée automatique peut être obtenue avec une certaine continuité, le processus de déroulement et d'enchaînement de ces dernières images est très difficile à saisir » (389). Pourtant, il semble être convaincu que ces représentations spontanées ne sont pas arbitraires et que leur sens peut être dégagé par les méthodes psychanalytiques. Cette manière de penser est censée donner une authenticité à des

productions de l'écriture automatique, en les valorisant à l'encontre des critiques qui les considèrent comme étant gouvernées par le hasard : Breton affirme que même si les conditions de la naissance de l'écriture automatique ne sont pas encore éclairées, la psychanalyse est capable de découvrir le sens de ces productions, dites arbitraires, et que, comme le rêve nocturne, le texte automatique est sans signification jusqu'à son interprétation. En même temps, Breton insiste sur le fait que les produits de l'automatisme surréaliste n'ont pas de valeur en eux-mêmes, car c'est l'acte de l'automatisme qui compte. Autrement dit, c'est la pratique qui a des pouvoirs libérateurs, non les produits. L'objectif est donc de participer à cet acte de communication ; la question du sens semble être moins importante que la valeur poétique des textes automatiques. Selon Breton, le récepteur lui-même n'a pas les moyens de décoder le langage qui coule de ses « zones obscures. » Par ailleurs, son devoir n'est pas le déchiffrage de ces propos, mais la perception des phénomènes qui se produisent dans l'inconscient.

Dans *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste*, Marguerite Bonnet illustre bien cette notion en affirmant que, d'une façon similaire à « l'auteur » du texte surréaliste, le lecteur aussi doit « renoncer à ses habitudes de pensée, aux exigences intellectuelles de cohérence et de vraisemblable ; il doit accepter de ne pas "comprendre," abandonner toute attitude de défense et laisser cheminer en lui, à leur gré, ces phrases et leur opacité éblouissante » (197). Le lecteur est censé réagir au texte sur le plan émotionnel au lieu de l'analyser ou de le saisir par l'intellect : pour le comprendre, il doit l'intérioriser, y adhérer au niveau instinctif. Si le lecteur réussit à satisfaire à ces conditions, il gagnera une lucidité qui échappe à la réflexion rationnelle. Cependant,

Breton s'inquiète de ce que par l'effort de « capter à des fins précises » le murmure de l'inconscient, on risque d'altérer la pureté du message : « Nous n'en risquions pas moins, en prêtant même malicieusement l'oreille à une autre voix que celle de notre inconscience, de compromettre dans son essence ce murmure qui se suffit à lui-même » (« Entrée des médiums » 275).

Or, Breton s'interroge sur les difficultés de l'observation de l'inconscient au moyen de l'écriture automatique dans « Le Message automatique » :

> comment s'assurer de l'homogénéité ou remédier à l'hétérogénéité des parties constitutives de ce discours dans lequel il est si fréquent de croire retrouver les bribes de plusieurs discours ; comment envisager les interférences, les lacunes ; comment s'empêcher de se représenter jusqu'à un certain point ce qui se dit ; comment tolérer le passage si égarant de l'auditif au visuel, etc. ? (380-381)

La dictée de l'inconscient ne semble donc pas être unique : plusieurs courants coexistent dans l'inconscient qui transmettent des images simultanément et qui rivalisent pour retenir l'attention du récepteur du message. De plus, les surréalistes admettent qu'il est impossible d'éliminer toute direction au cours de l'écriture automatique. On a vu plus haut que le processus créateur — et tout processus psychique par extension — présuppose la coopération de la conscience et de l'inconscient, car l'absence de l'un ou de l'autre mènerait à des états psychiques pathologiques : s'il était même possible d'éliminer toute conscience au cours d'un processus psychique, on aboutirait à des hallucinations délirantes issues de l'esprit abandonné à lui-même, dénué des faits de la réalité extérieure. Et à l'inverse, les processus conscients de l'esprit sont toujours influencés à un certain degré par les contenus et tendances de l'inconscient ; les énergies investies de l'inconscient sont donc toujours présentes dans les processus conscients comme la pensée ou l'écriture. Dans la « Lettre à Rolland de Renéville, » Breton reconnaît que les surréalistes n'ont jamais produit de textes complètement automatiques :

> Tout d'abord nous n'avons jamais prétendu donner le moindre texte surréaliste comme exemple *parfait* d'automatisme verbal. Même dans le mieux « non dirigé » se perçoivent, il faut bien le dire, certains frottements (encore que je n'aie pas désespéré de les éviter tout à fait, par un moyen à découvrir). Un minimum de direction subsiste, généralement dans le sens de *l'arrangement en poème*. (*Point du jour* 327)

L'automatisme est donc un but que les surréalistes désirent atteindre, tout en comprenant qu'ils ne sauront le réaliser que partiellement.

On a vu plus haut que l'induction de la « coulée magique » a ses périls : « l'écriture automatique, pratiquée avec quelque ferveur, mène tout droit à l'hallucination visuelle, j'en ai fait personnellement l'expérience, » affirme Breton dans « Le Message automatique » (390). Il souligne que la pratique excessive de l'automatisme mène aux frontières de la folie, car elle « commande, en clinique médicale, tout le problème des hallucinations, de même que philosophiquement elle remet en cause la réalité du monde extérieur » (378). Comme la problématique de l'authenticité de l'écriture automatique l'a montré, si l'on pousse la conscience à l'arrière-plan, on a tendance à perdre le contact avec la réalité extérieure, risquant de sombrer dans la folie. D'après Freud, ce principe gouverne aussi le rêve nocturne : si la réalité extérieure n'avait aucun rôle durant le sommeil, on ne se réveillerait jamais. C'est-à-dire que si l'on se détache complètement de la réalité extérieure, dans le sommeil comme à la veille, on n'a aucun moyen de quitter l'état illusoire du rêve (du délire).

Dans l'article « L'État d'un surréaliste, » le premier directeur du Bureau de Recherches surréalistes Francis Gérard soutient l'argument que l'état idéal pour recevoir le message automatique ressemble fort à la folie ou, au moins, à un état de conscience altérée :

> [Celui qui] se laisse entièrement glisser dans le flux rapide et ininterrompu de l'automatisme, l'indifférence absolue à tout ce qui l'entoure le gagne rapidement, le plonge dans une somnolence agréable qui l'écarte de plus en plus de la réalité extérieure et interpose entre elle et lui une brume particulièrement douce à l'esprit, cependant que certaines sensations inconnues prennent une

> acuité et une lucidité extraordinaires. Dans cette béatitude on observe un engourdissement général du corps, toute la vie semble se réfugier dans une griserie mouvante et dans la fraîcheur d'une activité tout intérieure. (*La Révolution Surréaliste* 1 29)

On a vu que l'acuité et la lucidité de cet état attire aussi le narrateur de Nerval qui cherche à rétablir la sensation de toute-puissance et d'omniscience que son moi ancien a éprouvée dans le rêve (délire). Toujours conscient des dangers que cet état pose à la psyché, Breton a aussi l'intention d'aller le plus loin possible dans l'exploration de l'inconscient sans perdre son identité dans la pensée non dirigée : « Si les profondeurs de notre esprit recèlent d'étranges forces capables d'augmenter celles de la surface, ou de lutter victorieusement contre elles, il y a tout intérêt à les capter, à les capter d'abord, pour les soumettre ensuite, s'il y a lieu, au contrôle de notre raison » (*Premier manifeste* 316). Il encourage donc une abdication à l'inconscient sous condition de garder sa volonté à tout moment.

Malgré toutes ces difficultés, Breton reste optimiste en ce qui concerne l'importance et l'utilité de l'écriture automatique surréaliste, car il pense qu'à l'aide de ses processus, « toutes les perspectives du monde seraient ébranlées, » et il exprime la conviction que par eux « la "vraie vie", dont parle Rimbaud, commencerait » (*Entretiens* VI 88). Pour Breton, les possibilités infinies du rêve deviennent accessibles à l'esprit au moyen de l'automatisme, ce qui prête, rétrospectivement, une validité aux arguments des narrateurs d'*Aurélia* et de *La Recherche*, car l'automatisme surréaliste apprend à l'individu à voir la réalité autrement que ses sens la lui présentent ; il l'inspire donc, selon Breton, à résoudre des contradictions et à changer la condition humaine.

Attaque du langage

> Le langage a été donné à l'homme pour qu'il en fasse un usage surréaliste.
>
> Breton, *Premier manifeste*

Dès le début de sa carrière artistique, Breton s'engage à lutter contre la corruption de la littérature et l'assujettissement de l'individu qui, selon lui, se manifestent d'une façon éminente au niveau du langage. Pour les surréalistes, le problème du langage humain prend sa source dans son rapport à la réalité : comme il s'est développé en fonction de notre réalité quotidienne, il est façonné par cette réalité et par la logique de tous les jours, et, en même temps, limité par elles. Cet usage habituel du langage, selon Breton, vide les mots de leur sens originel, transforme les expressions en clichés et restreint l'individu. Comme tel, il n'est plus qu'une convention, incapable de communiquer tout ce qui se trouve au-delà de la conscience de la veille, il ne se prête donc pas à transmettre les propos provenant de l'inconscient. On a vu plus haut que Proust cherche également à renouveler le langage en y éliminant les clichés et les expressions figées pour des raisons similaires.

Dans « Du surréalisme en ses œuvres vives, » Breton affirme il s'agit de renverser la dépréciation du langage, de reconsidérer ses éléments et de « se soustraire à leur usage de plus en plus strictement utilitaire, ce qui [est] le seul moyen de les émanciper et de leur rendre tout leur pouvoir » (355-356). Cette idée évoque la vision romantique du langage originel, censé être parfaitement adapté à l'expression humaine, sans barrières ni limitations, qui permet à l'individu de se connaître et de rétablir une communication directe et exacte avec ses semblables. Cette expression mènerait à une compréhension immédiate, à une union entre les êtres humains qui, forts de cette expérience, pourraient

changer leurs conditions et le monde. Breton cherche à remplacer, au nom de cet idéal, l'ancien langage utilitaire par un « langage sans réserve » qui aiderait l'individu à révéler la totalité de son être et celle de l'univers. Ainsi, c'est par le chemin des mots que Breton cherche à revenir à l'état idéal, à « l'innocence première » de l'humanité. Le *Second manifeste* confirme que le surréalisme est dévoué à résoudre le problème du langage, précisément celui de « l'expression humaine sous toutes ses formes, » d'où la conclusion qu'il se situe « presque uniquement sur le plan du langage » (802).

Par la problématique du langage, les surréalistes font revivre l'observation ancienne que le langage humain mène à l'aliénation de l'individu en faisant obstacle à la compréhension de sa « vérité » profonde, issue de l'inconscient, car les sentiments purs, élémentaires qui y naissent sont transformés en langage par les processus de la conscience, qui leur font perdre une partie de leurs significations au cours du transfert. Cependant, la réflexion est un processus langagier, l'individu est donc obligé d'exprimer ses sentiments au moyen du langage — un outil défectueux, inapte à rendre compte de la richesse des sentiments originels. C'est-à-dire que, comme les sentiments inconscients sont transformés en pensées par le langage, il faut tout d'abord émanciper le langage pour les libérer. On a vu que Proust a déjà formulé cette idée dans *La Recherche* à propos de la traduction en mots des sensations et sentiments qui jaillissent des épisodes de rêves et de mémoire involontaire. L'observation des surréalistes que le langage actuel constitue un problème majeur est donc bien pertinente.

Il est alors question de tenter de rendre au langage son efficacité, de réviser le rapport entre le langage et la pensée, en laissant l'inconscient et le rêve jeter leurs fondements à l'encontre de la conscience. Dans les *Entretiens avec Frédéric Lefèvre*,

Paul Valéry indique que cette tendance s'oppose aux démarches de la poétique traditionnelle : « L'effort vers un langage rythmé, nombré, rimé, allitéré, se heurte à des conditions entièrement étrangères au schéma de la pensée » (60). C'est pour cette raison que, dès le début, Breton se propose de s'attaquer au langage « qui est la pire convention » (« Deux manifestes dada II, » *Les Pas perdus* 231), car il nous force à utiliser des formules verbales fixes, imposées par la collectivité, donc incapables d'exprimer la vraie nature de l'individu :

> La médiocrité de notre univers ne dépend-elle pas essentiellement de notre pouvoir d'énonciation ? […] Je crois qu'il n'est pas trop tard pour revenir sur cette déception, inhérente aux mots dont nous avons fait jusqu'ici mauvais usage. […] Le langage peut et doit être arraché à son servage. Plus de descriptions d'après nature, plus d'études de mœurs. Silence, afin qu'où nul n'a jamais passé je passe, silence ! — Après toi, mon beau langage. (« Introduction au discours sur le peu de réalité, » *Point du jour* 276)

À l'origine, l'humanité a créé le langage pour communiquer dans la vie quotidienne, non pas pour exprimer des pensées et sensations. Par la suite, écrivains et poètes ont cherché à modifier ce langage pour le rendre capable de décrire des concepts plus compliqués que ceux de la communication élémentaire. La citation suggère que Breton ne se contente pas des résultats obtenus. Pour sa part, il propose de faire taire la conscience afin de permettre à l'inconscient de dicter le langage, car, selon Breton, il serait apte à transmettre des contenus plus exacts que ceux créés par l'esprit conscient. Par conséquent, il pourrait libérer l'individu emprisonné par la dictature du langage rationnel. Ainsi, la volonté de libération de l'individu par le renouvellement du langage fournit un des principes fondamentaux du surréalisme, au nom duquel Breton demande de rejeter, dans « Max Ernst, » les « vieux modes d'expression » et de « rompre avec l'imitation des aspects » (*Les Pas perdus* 245), non seulement dans la pratique surréaliste mais aussi dans tous les arts, même dans toute la vie.

L’acte d’agression contre le langage est donc délibéré : il sert à créer un nouveau langage, plus direct, qui permettrait d’établir une communication immédiate en profitant des propos de l’inconscient cachés dans l’esprit humain pour « éclairer la partie non révélée et pourtant révélable de notre être où toute beauté, tout amour, toute vertu que nous nous connaissons à peine luit d’une manière intense » (*Second manifeste* 810). Il s’agit de saisir la pensée involontaire au moment de sa naissance avant que le contrôle rationnel de celle-ci l’atteigne, en vue de créer un langage libéré qui, selon Breton, serait capable de communiquer directement nos désirs inconscients — tout comme le rêve nocturne, mais d’une manière plus efficace —, menant à la libération de l’être humain. Par ces altérations au niveau du langage, Breton prétend donc à une véritable transformation sociale, car il croit qu’en changeant le langage — une création sociale —, on transformera la société elle-même. On a vu dans le chapitre précédent que Proust tâche aussi de libérer le langage des limitations imposées par l’usage habituel, mais son but est différent de celui de Breton : il s’efforce d’émanciper les mots pour que l’individu devienne capable d’exprimer précisément les pensées et sensations qu’il éprouve, ce qui mettrait fin, selon Proust, à la falsification de la réalité authentique, changeant aussi le point de vue de l’individu. Pour sa part, Breton attend de l’émancipation du langage non seulement la libération langagière de l’individu, mais aussi sa libération sociale. Il cherche à y atteindre à travers les manifestations de l’inconscient, avant tout l’écriture automatique, une méthode façonnée d’après le rêve nocturne au sens large du terme, apte donc à profiter des libertés accordées aux processus inconscients. Par conséquent, l’écriture automatique serait capable de libérer le langage et l’individu des entraves de la communication quotidienne à la manière du rêve, libre de toute logique rationnelle.

La libération du mot

> Qu'est-ce qui me retient de brouiller l'ordre des mots, d'attenter de cette manière à l'existence tout apparente des choses !
>
> Breton, « Introduction au discours sur le peu de réalité »

La libération du mot est motivée par l'idée de permettre aux mots de gagner de nouvelles significations au moyen des processus inconscients, basée sur l'hypothèse que si l'on laisse l'inconscient dicter le placement des mots, ceux-ci gagneraient des significations inspirées par la pensée non réfléchie. C'est l'inconscient qui remplirait les mots de significations tout en enseignant à la conscience des sens qu'elle a « oubliés, » mais qui sont plus proches du sens « naturel » des mots. Les surréalistes déclenchent donc le renouvellement du langage par la libération du mot : « On commençait à se défier des mots, on venait tout à coup de s'apercevoir qu'ils demandaient à être traités autrement que ces petits auxiliaires pour lesquels on les avait toujours pris ; […] bref, il était question de les affranchir, » rapporte Breton dans « Les Mots sans rides » (*Les Pas perdus* 284). À ses yeux, les premiers jeux de mots dadaïstes, puis surréalistes, mettent en évidence le besoin de rompre les rapports conventionnels entre le signifiant et le signifié, et de réviser les rapports entre les mots afin de briser leur « opposition formelle. » Pour dégager les propriétés de ces mots, il s'agit « 1° de considérer le mot en soi ; 2° d'étudier d'aussi près que possible les réactions des mots les uns sur les autres. Ce n'est qu'à ce prix qu'on [peut] espérer rendre au langage sa destination pleine. » (*Les Vases* 181) Libéré de sa fonction utilitaire, le langage ne sert plus à exprimer au sens traditionnel.

Breton rappelle qu'en « assignant une couleur aux voyelles, » Rimbaud était le premier à détourner « de façon consciente […], le mot de son devoir de signifier » — une

démarche par laquelle le mot, libéré des conventions qui le mutilent, est né à « une existence concrète. » Dans ces mots, le signe se crée avant le sens, prêtant aux mots des possibilités infinies d'associations. Cela marque une rupture entre la fonction expressive et la fonction créatrice des mots, un agrandissement de distance entre les mots et les choses. Une fois vidés de leur contenu conventionnel, débarrassés de leur fonction auxiliaire à la pensée qui leur préexiste, les mots commencent à vivre « de leur vie propre, » devenant « des créateurs d'énergie » (« Les Mots sans rides » 284, 285) et regagnant leur force vitale originelle. Les mots sont donc malléables, car ils gardent la trace qu'on laisse en eux en les utilisant hors du contexte. Autrement dit, si l'on permet à l'inconscient de parler, on aurait l'empreinte d'une partie de l'inconscient, ce qui permettrait d'exprimer consciemment les contenus qu'il recèle dans ses profondeurs.

Dans « Reconnaissance à Dada, » Jacques Rivière soutient l'argument que priver le langage de son utilité mène à l'inconnu : « Pour peu que nous ayons bien exactement cassé tous les liens préalables entre les mots, d'autres vont se former qui enfin nous apprendront quelque chose » sur la nature de l'esprit inconscient (222). Si l'on brise les rapports dans les mots et entre eux, l'esprit, par sa nature synthétique, va remplir le vide en créant d'autres associations. Cependant, si c'est l'inconscient qui forme le nouveau langage, chaque expression nous enseigne plus de lui et, en même temps, l'inconscient apprend à s'exprimer de mieux en mieux, il modifie donc le langage d'une manière encore plus significative jusqu'à ce que les expressions du langage conscient soient toutes remplacées par celles de l'inconscient.

Dans *Michel Leiris et la Quadrature du cercle*, Maurice Nadeau propose l'hypothèse selon laquelle, par ce langage immédiat, Breton cherche à accéder à une

connaissance plus exacte de soi et du monde, en vue de les métamorphoser, ainsi que les conditions humaines : « l'arrangement des mots qui aboutit au discours transforme quelque chose dans l'ordre du monde par une action sur les consciences : celle qui le formule et celles qui l'entendent » (50). Pour Breton, le nouvel ordre des mots entraîne un nouvel ordre du monde, qui promet la possibilité de faire table rase. Ainsi, Breton conclut que la crise fondamentale du verbe, inspirée par Lautréamont — en éliminant les limites dans lesquelles « les mots pouvaient entrer en rapport avec les mots, les choses avec les choses » —, mène à la délivrance totale des objets comme des idées, qui « implique celle de l'homme » (« Isidore Ducasse…, » *Anthologie de l'humour noir* 987). Ceux qui doutent du pouvoir des mots de libérer l'individu ou de le réduire au contraire à l'asservissement, n'ont qu'à considérer l'exemple historique du nazisme ou du communisme, systèmes politiques dans lesquels un des fondements de la dictature totalitaire était le contrôle de la pensée par la redéfinition des mots. D'où la conclusion que si les mots ont le pouvoir d'opprimer l'humanité, ils peuvent aussi la libérer. Pour les surréalistes, cela implique que la liberté dont on jouit dans le rêve peut être transférée à la conscience par l'intermédiaire des mots émancipés au moyen de l'écriture automatique, qui libèrera ainsi l'inconscient et par extension l'humanité.

Afin de donner aux mots de nouvelles significations, de restituer leur sens originel, de redonner leur fraîcheur première, il faut les mettre dans de nouveaux contextes, indique Breton, pour pouvoir étudier les nouveaux rapports qui se forment à l'intérieur des mots et entre eux. C'est avec ces « hordes de mots littéralement déchaînés auxquels Dada et le surréalisme ont tenu à ouvrir les portes » (*Second manifeste* 802) que commence, pour les surréalistes, la libération du langage, par lequel ils cherchent à

débarrasser l'individu du joug des conventions linguistiques et sociales en vue de lui rendre sa spontanéité véritable.

La dialectique surréaliste

L'idée du rapprochement des notions antithétiques, présente quasiment dès la naissance du projet surréaliste, est étroitement liée à l'influence de la dialectique hégéliano-marxiste sur la pensée de Breton, qui commence à s'intéresser très tôt à l'ancien problème philosophique des contraires et de leur résolution. En 1922, il note sa réflexion à propos de l'idée de la conciliation des contraires dans « Lâchez tout » où il propose l'hypothèse de « la précipitation de toute chose en son contraire, et de la solution de tous deux en une seule catégorie, conciliable elle-même avec le terme initial et ainsi de suite jusqu'à ce que l'esprit parvienne à l'idée absolue, conciliation de toutes les oppositions et unité de toutes les catégories » (262). L'expression « idée absolue » est un précurseur aux réflexions, dans le *Premier manifeste*, du fusionnement des états de rêve et de veille en une « sorte de réalité absolue » que Breton nomme la « surréalité » (319).

Le *Second manifeste* illustre la dénonciation par Breton du « caractère factice des vieilles antinomies » (781) — expression que, dans les *Antécédents du surréalisme*, Bernard-Paul Robert attribue à Engels, qui fait observer à propos de la philosophie allemande : « On ne se laisse pas en imposer plus longtemps par les vieilles antinomies, insurmontables pour l'ancienne métaphysique, du vrai et du faux, du bien et du mal, de l'identique et du différent, du nécessaire et du contingent » (66 n. 4). Prise dans ce sens, l'expression s'intègre de plain-pied à la doctrine surréaliste dont elle constitue une des idées essentielles. En même temps, le changement de vocabulaire signale le début de l'influence marxiste sur l'œuvre bretonienne.

Le problème philosophique des contraires est élaboré d'une façon plus approfondie dans *Les Vases communicants*. Dans le manuscrit, précédant le texte principal, le « Prière d'insérer » annonce le projet de dissoudre l'antinomie du rêve et de l'action :

> L'auteur de *Nadja* et des *Manifestes du surréalisme* s'en prend, dans ce livre, au prétendu dilemme, posé de toute antiquité, qui a trouvé son expression classique dans le second de ces vers de Baudelaire :
>
> Certes, je sortirai, quant à moi, satisfait
> D'un monde où l'action n'est pas la sœur du rêve. (Notice aux *Vases*, *ŒC* II 1350)

Fort de l'expérience de la dialectique hégélienne et marxiste, Breton exprime l'espoir d'une résolution des antinomies rencontrées chez Baudelaire. Cette entreprise marque l'adhésion surréaliste au matérialisme dialectique.

Cependant, la pensée de Breton s'enrichit également d'autres éléments philosophiques : le paragraphe suivant du « Prière d'insérer » vise à incorporer à la théorie surréaliste une démarche opposante, celle de l'occulte, en prenant comme point de départ deux citations tirées de ses propres œuvres théoriques : reprenant l'idée d'un point hypothétique où les contraires « cessent d'être perçus contradictoirement » (*Second manifeste* 781), auquel s'ajoute la philosophie de l'immanence, impliquant que « la surréalité serait contenue dans la réalité même » (*Le Surréalisme et la Peinture* 46). Le concept de ce point, que Breton appellera plus tard le point *suprême*, prend son origine dans la tradition mystique juive de la Kabbale. Toutefois, pour Breton, le point suprême n'est pas un point imaginaire qui est censé permettre la conciliation des contraires d'une façon mystérieuse, mais un point réel qui se trouve à la fois dans la réalité intérieure subjective de l'individu et dans la réalité extérieure objective — autrement dit, il est la « réalité absolue ou surréalité. » Le surréel contient donc la totalité du monde en tant que synthèse de l'opposition du réel et de l'irréel. Pour Breton, athée, l'idée du point suprême

ne se pose pas dans un contexte religieux : en y éliminant l'élément divin, il en fait le lieu où l'esprit humain regagne tous ses pouvoirs perdus, sans intervention surnaturelle. Ainsi, l'adhésion de Breton à l'ésotérisme n'est pas aussi controversée que l'on ne pense, car il ne préconise pas l'explication spirite ni l'idée d'une médiation transcendante. Plutôt, il emprunte quelques idées principales de l'ésotérisme et du matérialisme et tente leur synthèse pour atteindre une réalité que, pour lui, seule leur fusion peut révéler.

Dans les *Entretiens*, Breton prétend que c'est la philosophie hégélienne qui l'a conduit à l'idée du point suprême : « C'est incontestablement Hegel — et nul autre — qui m'a mis dans les conditions voulues pour apercevoir ce point, pour tendre de toutes mes forces vers lui et pour faire, de cette tension même, l'objet de ma vie » (525). Cette affirmation indique l'influence considérable de la pensée de Hegel sur l'œuvre de Breton. Dans une visée plus large, on peut caractériser le surréalisme comme une entreprise dialectique : si l'on considère le conscient (la veille) comme thèse et l'inconscient (le rêve) comme antithèse, ne peut-on nommer l'écriture automatique surréaliste leur synthèse ? Breton croit que l'écriture automatique et le rêve sont capables de réconcilier le subjectif et l'objectif au moyen d'un langage qui s'opère *en liberté*. L'essence du surréalisme est cette tentative de relier le conscient et l'inconscient à travers le langage — tentative dont les traces apparaissent également dans le récit onirique qu'est *La Recherche* de Proust. En même temps, le nouveau langage révélé par l'écriture automatique n'est pas un but en soi, mais un moyen par lequel les surréalistes cherchent à désorienter l'esprit pour découvrir une autre connaissance, qui permettrait à l'être humain de se redéfinir et de se libérer : « Non seulement ce langage sans réserve […] ne me prive d'aucun de mes moyens, mais encore il me prête une extraordinaire lucidité […]. J'irai

jusqu'à prétendre qu'il m'instruit, » affirme Breton dans le *Premier manifeste* (335). Par conséquent, il pense que ce langage libérateur permettrait d'avoir accès à la spontanéité, à la « lueur que le surréalisme cherche à déceler au fond de nous » (*Second Manifeste* 783). La pratique semble donc justifier la théorie : l'écriture automatique permet aux mots d'explorer les contenus de l'inconscient d'où ils reviennent en forme d'images éclatant de liberté et de beauté poétique. Selon Breton, une fois que l'être humain a éprouvé la vision du monde pur de l'inconscient qui reflète la liberté onirique, il va le chercher à tout prix pour pouvoir vivre selon ses règles. Le texte surréaliste vise donc à offrir l'exemple du récit onirique où le rêve fait reculer le récit pour devenir le texte entier.

L'image surréaliste

> Fleur de laque jésuite dans la tempête blonde...
>
> Breton, *Les Champs magnétiques*

Ainsi, l'image surréaliste est le produit de la pratique de briser les rapports habituels entre les mots pour révéler de nouveaux rapports créés par l'inconscient. Dans le *Premier manifeste,* Breton affirme que « l'atmosphère surréaliste créée par l'écriture mécanique » est le milieu par excellence pour la création des plus belles images. Il se désintéresse de leur classification au bénéfice de l'illustration de leur *« commune vertu* » :

> L'image la plus forte est celle qui présente le degré d'arbitraire le plus élevé, […] celle qu'on met le plus longtemps à traduire en langage pratique, soit qu'elle recèle une dose énorme de contradiction apparente, soit que l'un de ses termes en soit curieusement dérobé, soit que s'annonçant sensationnelle, elle ait l'air de se dénouer faiblement (qu'elle ferme brusquement l'angle de son compas), soit qu'elle tire d'elle-même une justification *formelle* dérisoire, soit qu'elle soit d'ordre hallucinatoire, soit qu'elle prête très naturellement à l'abstrait le masque du concret, ou inversement, soit qu'elle implique la négation de quelque propriété physique élémentaire, soit qu'elle déchaîne le rire. (338-339)

Ici, Breton examine l'image en fonction de l'effet qu'elle produit sur le lecteur, à partir des termes que Reverdy emploie dans l'article « L'Image » où il prétend qu'elle naît « du

rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte » (*Nord-Sud* 13).[24] Cette démarche est essentielle, car, selon Breton, l'esprit conscient utilise le langage de manière mécanique, routinière dans la vie quotidienne, il ne saisit donc plus la valeur véritable des mots. Breton a l'intention d'ébranler l'intellect, de le pousser à agir au moyen du contraste stupéfiant des mots arbitraires, pour qu'il éprouve la tension qui se crée entre eux, menant à la création de nouvelles significations.

Il s'agit d'étudier les produits du rapprochement des mots mis l'un après l'autre à la dictée du hasard : à première vue, le rapport des deux objets adjoints de cette façon semble être antithétique mais, selon Breton, le devoir du surréalisme est de rapprocher ces deux termes opposés pour montrer leur unité ultime selon une démarche dialectique. En même temps, les mots se redéfinissent par la transvaluation de leurs rapports :

> Comparer deux objets aussi éloignés que possible l'un de l'autre, ou, par toute autre méthode, les mettre en présence d'une manière brusque et saisissante, demeure la tâche la plus haute à laquelle la poésie puisse prétendre. En cela doit tendre de plus en plus à s'exercer son pouvoir inégalable, unique, qui est de faire apparaître l'unité concrète des deux termes mis en rapport et de communiquer à chacun d'eux, quel qu'il soit, une vigueur qui lui manquait tant qu'il était pris isolément. Ce qu'il s'agit de briser, c'est l'opposition toute formelle de ces deux termes […]. (*Les Vases* 181)

Breton souligne l'importance de l'écart entre les deux objets comparés du point de vue de la valeur poétique qu'ils créent : mettre en rapport deux termes opposés lui semble assurer la vigueur de l'expression naissant de leur fusionnement. Autrement dit, on cherche à arracher la conscience à sa routine confortable. L'idée de faire entrer en collision des termes contradictoires prend donc sa source dans la constatation que seule la rupture des habitudes produit un effet poétique, d'où la devise surréaliste : « La surprise doit être recherchée pour elle-même inconditionnellement » (*L'Amour fou*, *ŒC* II 751).

[24] La définition rappelle également la pensée de Lautréamont, mentionnée dans ce chapitre à propos de la libération du mot.

En même temps, la réflexion de Breton sur l'image fait rappeler le principe de la libération des mots : la nouveauté ne se manifeste pas dans les éléments eux-mêmes, mais dans les relations entre eux, dans leur rapprochement choquant, dans leur qualité d'imprévu.

Proust propose une idée similaire dans *La Recherche* à propos de la métaphore, son instrument privilégié : « la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport […], quand en rapprochant une qualité commune à deux sensations, il dégagera leur essence commune en les réunissant l'une et l'autre pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore » (IV 468). Ainsi, à la différence de la théorie bretonienne, les objets comparés ne sont pas contradictoires mais ils ont une « qualité commune » préexistante, car il s'agit de rapprocher deux sensations séparées par le temps, de les fusionner, pour ainsi dire, par l'intermédiaire d'une analogie. Pour Proust, l'image idéale n'est pas une illustration, mais une création originale, ce qui accentue l'importance de sa nouveauté, seule capable de révéler la beauté cachée des choses. Par contre, chez Breton, les rapports entre deux objets se créent après la création de l'image métaphorique, ce qui souligne que l'aspect le plus important de l'image pour lui est son arbitraire, sa qualité d'inattendu, en rapport direct avec la vie et l'action. Il se désintéresse alors de l'aspect formel de l'image, aux figures de la rhétorique qui sont « absolument dépourvues d'intérêt, » à l'exception de la comparaison et de la métaphore, figures dominantes de la poésie surréaliste.

Dans le *Premier manifeste*, Breton semble suggérer que les images existent dans l'inconscient jusqu'au moment où les processus surréalistes les mobilisent et les lancent vers la conscience en forme d'images disloquées, ce qui permet l'exploration de l'univers

mental. Une fois provoquées, ces images s'offrent au récepteur « spontanément, despotiquement » (337), tout comme dans le rêve nocturne, ce qui témoigne de leur authenticité et immédiateté : « Presque toutes les trouvailles d'images […] me font l'effet de créations spontanées, » affirme Breton dans « Pour Dada » (239). Dans l'article « Les images défendues, » le surréaliste belge Paul Nougé note que la surabondance des images s'explique par le défi à l'ordre établi, par l'esprit de subversion : « Transformer le monde à la mesure de nos désirs suppose cette croyance que les hommes, dans leur ensemble, sont animés à des degrés divers du même besoin profond d'échapper à l'ordre établi. La validité de l'entreprise est liée à l'existence d'un tel désir » (*Le Surréalisme au service de la Révolution* 6 27). Autrement dit, l'inconscient non seulement crée et perçoit les images, mais il recèle aussi des faits qui sont les mêmes pour tous (des désirs collectifs, par exemple), reliant donc toute l'humanité. Cette hypothèse revient à la notion de l'inconscient collectif de Jung, à l'hypothèse nervalienne des correspondances universelles qui mettent en rapport tout dans un univers spirituel et à l'idée proustienne du retour au passé primitif de l'individu qu'il partage avec toute l'humanité.

Dans *Le Paysan de Paris,* Aragon fait observer que, par le moyen des images qui débordent, le surréalisme cherche non seulement à connaître le monde, mais aussi à le transformer : « Le vice appelé *Surréalisme* est l'emploi déréglé et passionnel du stupéfiant image, ou plutôt de la provocation sans contrôle de l'image pour elle-même et pour ce qu'elle entraîne dans le domaine de la représentation de perturbations imprévisibles et de métamorphoses : car chaque image à chaque coup vous force à réviser tout l'Univers » (80). Cette idée est similaire à celle de provoquer un changement social à travers la libération du mot. En même temps, les moyens de « l'emploi déréglé » et de

« la provocation sans contrôle » de l'image s'opposent à la logique quotidienne par leur nature incohérente, contradictoire et n'offrent, à première vue, aucune signification rationnelle. Cependant, dans *La Production du texte*, le théoricien structuraliste Michaël Riffaterre propose l'idée selon laquelle un examen plus proche révèle la nature « normale » de ces images apparemment incompréhensibles :

> l'arbitraire de ces images n'existe que par rapport à nos habitudes logiques, à notre attitude utilitaire à l'égard de la réalité et du langage. Sur le plan de la parole, elles sont rigoureusement déterminées par la séquence verbale, et donc justifiées, appropriées, dans le cadre du poème. À l'intérieur de ce microcosme, une logique des mots s'impose qui n'a rien à voir avec la communication linguistique normale : elle crée un code spécial, un dialecte au sein du langage. (217)

Les contradictions du texte surréaliste ne seraient qu'apparentes, les images équivoques prennent un sens dans le cadre de leur système spécial. Pourtant, s'il existait un code pour déchiffrer le texte surréaliste, cela impliquerait que celui-ci ait du sens selon la logique de la veille. Comme on l'a vu, selon Breton, il s'agit de saisir le sens au niveau inconscient, instinctuel, immédiat ; l'interprétation de Riffaterre paraît donc déroutante. Si les mots ont un sens dans un système spécial, cela ne veut pas dire que ce soit un code restrictif où tout mot a des significations particulières, car Breton cherche à laisser bouger les mots en liberté pour qu'ils puissent acquérir de nouvelles significations dans chaque contexte. Assigner un code spécial aux mots du texte surréaliste semble donc aller à l'encontre de la liberté et de la logique de l'inconscient.

Or, dans « Giorgio de Chirico, » Breton souligne l'importance des possibilités infinies sur le plan du langage : « Avec cette certitude qu'il n'y a rien d'incompréhensible et que tout, au besoin, peut servir de symbole, nous dépensons des trésors d'imagination » (251). Ainsi, bien que les images poétiques surréalistes naissent d'une façon spontanée, Breton pense qu'elles sont déchiffrables, que leur incohérence n'est

qu'apparente. Cependant, il ne s'agit pas d'interprétation rationnelle, mais de significations inconscientes que l'on saisit au niveau émotionnel. Marguerite Bonnet affirme cette hypothèse par la constatation que la « découverte de la vertu secrète des mots » modifie la question de leur signification : elle fait sortir les mots « de l'ordre intellectuel de la signification comme de l'ordre social de la communication. Tout agencement de termes devient recevable ; rien n'est plus incompréhensible mais rien ne demande plus à être compris » (*Naissance* 229). Cette démarche réaliserait l'état idéal romantique où tout est censé correspondre suivant les lois d'un univers mystique, tel qu'il est décrit dans les « Mémorables » d'*Aurélia*.

L'acte de rapprocher des mots contradictoires et de montrer leurs affinités est parallèle à l'effort de révéler la parenté des choses par des images, de déchiffrer le monde en diminuant la distance entre le microcosme et le macrocosme — pratique qui commence chez Baudelaire et qui est mené à son point culminant dans les images surréalistes. Breton soutient dans *Les Vases communicants* que « tout *fait image* et que le moindre objet, auquel n'est pas assigné un rôle symbolique particulier, est susceptible de figurer n'importe quoi. L'esprit est d'une merveilleuse promptitude à saisir le plus faible rapport qui peut exister entre deux objets pris au hasard » (181). D'où la tâche du poète de montrer des relations concrètes entre des objets apparemment opposés, entre l'univers physique et mental. Cet objectif ressemble fort à la théorie romantique des correspondances dont le narrateur d'*Aurélia* traite longuement et à la conception esthétique proustienne qui se sert de la métaphore pour accomplir cette tâche.

Selon Breton, les objets entrent en rapport par des substitutions que l'esprit fait inconsciemment. Ce processus est similaire à celui du rêve nocturne où la diminution des

facultés conscientes fait disparaître le principe de contradiction : dans le cadre du rêve, tout peut être substitué à tout, des oppositions coexistent sans s'annuler et sans paraître illogiques. Ce n'est que la raison synthétique qui, après le réveil, fait apparaître ces objets discordants. Dans les deux cas, des images antithétiques et disparates sont rassemblées pour créer une entité organique qui se construit sur une émotion élémentaire inconsciente. Dans « Genèse et perspective artistiques du surréalisme, » Breton reconnaît l'existence d'une communication entre l'esprit et l'univers (*Le Surréalisme et la peinture* 70-71), ce qui le rapproche d'un des principes fondamentaux du romantisme : l'hypothèse des correspondances au sein d'un univers spirituel, qui permet d'échapper aux limites imposées dans le monde physique, de communiquer avec le soi, les autres et l'univers, menant à la récupération des pouvoirs originels de l'esprit et, par extension, à l'harmonie originelle. Breton rejette l'idée romantique de la transcendance et les explications spirites des phénomènes psychiques, tout en valorisant le rêve, à l'exemple des romantiques, comme le moyen par excellence de la libération de l'esprit. Cependant, sa démarche diffère de celle des romantiques pour se rapprocher de celle de Proust, dans la mesure où il vise à lier le rêve aux faits de la conscience afin d'assurer la liberté humaine sur le plan de la réalité extérieure aussi.

Les surréalistes continuent donc la valorisation romantique de l'inconscient : l'écriture automatique peut être considérée comme un dialogue entre les parties consciente et inconsciente de l'esprit qui, pour sa part, entre en communication avec l'univers. Si l'on admet que ces rapports sont de l'ordre du réel, on peut supposer l'existence d'un inconscient cosmique qui lie tout à tout dans l'univers, ce qui rend fictive la séparation entre l'individu et l'univers. Tandis que chez Proust cette séparation

n'est anéantie que dans un état de conscience diminuée comme le rêve, le surréalisme suggère un retour conscient au sentiment primitif de l'unité de l'individu et de l'univers, en parallèle avec la correspondance universelle de toutes choses : tout dans l'univers est censé être déchiffrable à condition que l'individu accède aux contenus de son inconscient par des moyens conscients.

Pour en revenir aux fonctions de l'image surréaliste, ce n'est pas l'aspect rhétorique des images créées « surréellement » qui intéresse Breton, mais leur capacité à dépayser, à désorienter l'esprit et à émouvoir : « le mécanisme logique de la phrase se montre à lui seul de plus en plus impuissant, chez l'homme, à déclencher la secousse émotive qui donne réellement quelque prix à sa vie. » Par contre, les produits de l'activité spontanée de l'écriture automatique ou de toute autre technique surréaliste lui semblent être des moyens par excellence de « bouleverser sa façon de sentir » (*Second Manifeste* 802). L'émotion provoquée au moyen des images créées par le rapprochement des termes opposés est une représentation pure, libre de tout intérêt conscient, rationnel. Selon Breton, le bouleversement d'émotions est nécessaire, car nous vivons dans un monde fictif que nous croyons être la réalité, mais qui est de notre création (cette idée est déjà présente dans *La Recherche* où la fausseté de l'univers humain découle du désaccord entre la perception immédiate et sa traduction imprécise en langage). La tâche du poète surréaliste est donc de déconcerter l'esprit, de nous choquer « en nous privant de système de référence, de nous dépayser en notre propre souvenir » dans le but de nous révéler l'aspect irrationnel du monde, de nous reconduire à son non-sens originel, affirme Breton dans « Max Ernst » (246). Il s'agit de « retrouver à tout prix le naturel, la vérité et l'originalité primitifs, » un objectif qui pousse les surréalistes vers l'inconscient, cet

« immense réservoir duquel les symboles sortent tout armés pour se répandre, à travers l'œuvre de quelques hommes, dans la vie collective » (« Position politique de l'art d'aujourd'hui » 438).

Ainsi, d'après la réflexion de Breton, les modes intuitifs de connaissance ont plus d'importance que la pensée, l'essence de l'individu se trouve dans la subjectivité, dans les sentiments, qui donnent accès à l'entendement plus sûrement que la voie de l'intellect. Dans ce monde, « les sensations ont plus de part que les idées, se dégagent en quelque sorte des idées, de même que les idées procèdent, nous a-t-on appris, de sensations élémentaires. Je compte beaucoup plus sur la communication de ces sensations que sur la vertu persuasive des idées, » annonce Breton dans l'article « Caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe » (292). C'est-à-dire que si les mots ne sont plus liés à des conventions linguistiques et sociales, s'ils ne sont pas pris au pied de la lettre, ils deviennent aptes à servir à une expression plus exacte, plus immédiate de nos sentiments élémentaires — hypothèse qu'anticipe le récit onirique proustien.

Par l'usage des techniques surréalistes, Breton cherche donc à « illuminer la sphère du sentiment » en vue de « sonder la nature individuelle entière dans le sens total qu'elle peut avoir de son passé, de son présent et de son avenir » (*Les Vases* 205). Bien que le sentiment soit traditionnellement jugé comme un fait subjectif, donc sujet à caution, Breton insiste sur la nécessité de l'explorer, en raison de sa capacité à fournir des connaissances différentes de celles de la réalité objective. Le développement de Breton sur ce sujet suggère non seulement que l'individu abrite une sorte de connaissance différente de celle qui se produit dans la « conscience objective des réalités, » mais aussi que cette connaissance cachée, qui semble être l'essence même de l'individu (« le

contenu de lui-même »), n'est accessible qu'à travers les sentiments. Au lieu de les nier, Breton encourage donc la valorisation de leur contenu émotionnel aux dépens de la logique quotidienne. À ses yeux,

> mieux vaut à tous égards en passer par ses accès brisants et tenter, de l'intérieur de la cloche à plonger aux parois vibrantes qui sert à pénétrer dans sa sphère, d'organiser un tant soit peu le brillant désaccord auquel il se plaît. Ce n'est pas en vain que l'individu, par son intermédiaire, entrant en rapport avec le contenu de lui-même, éprouve […] que ce contenu se distingue de la connaissance objective extérieure. (203)

Breton cherche à faire reconnaître l'importance de la connaissance subjective intérieure et ses différences avec le réel. C'est ce contenu caché mais essentiel, qui n'est pas traduisible « en langage pratique, » que les surréalistes désirent exposer et explorer.

Ainsi, la pratique de l'automatisme provoque des sensations qui se transforment en sentiments et en états d'âme, mais qui ne doivent pas nécessairement susciter des pensées : la réflexion n'est pas une condition nécessaire au fonctionnement de l'écriture automatique ni au cours de son déroulement ni après qu'elle est accomplie, l'accent n'est pas mis sur la compréhension cognitive. Dans l'atmosphère créée par l'écriture automatique, on *sent* au lieu de comprendre. D'une façon similaire aux mécanismes du rêve nocturne, le sentiment originel se développe librement, sans l'intermédiaire de la logique quotidienne, établissant une communication sur le plan affectif, ce qui permet d'accéder à une essence inaccessible à la conscience. C'est ainsi que le rêve — réel ou artificiel — devient un moyen littéraire en vertu de sa faculté de communication plus immédiate, plus élémentaire que la veille. Sa spontanéité est assurée par l'absence de la logique rationnelle ce qui, à son tour, permet la libération de l'image et, par extension, celle de l'individu.

Le surréalisme est donc l'expression d'une seconde crise de la conscience européenne, similaire à celle du dix-huitième siècle en ce sens qu'il met en doute la légitimité des valeurs humaines établies, qu'il assimile à son corpus ce qu'il emprunte aux sciences — comme la physique, la psychanalyse freudienne, la psychiatrie, la philosophie (dialectique, marxisme, etc.) —, qu'il s'oppose à la raison positiviste en préconisant l'exploration de l'inconscient à travers l'automatisme, le rêve et le désir. Il vise à fusionner les contraires non seulement sur le plan de l'image, car il cherche à relier la modernité à la tradition dans la mesure où il tend à unir l'ancienne tradition spirite avec les discours scientifiques de son temps et ses propres recherches conduites dans le domaine du langage. La démarche qu'il assigne à l'humanité se concentre sur les sphères de la vie où s'unissent la veille et le rêve, le réel et l'imaginaire, cherchant à fondre toutes les intentions humaines en un seul objectif universel. Son point de départ est la liberté de l'esprit et le pouvoir de l'inconscient qu'il vise à explorer au moyen des techniques psychiques automatiques. Pourtant, la fonction de l'automatisme surréaliste n'est ni d'imiter la réalité extérieure ni de se perdre dans l'imaginaire, mais de confronter les deux en faisant monter à la conscience les exigences secrètes de l'individu, car Breton demeure convaincu que l'imaginaire recèle des pouvoirs inaccessibles à la raison, seuls capables d'aider l'individu à parvenir à sa pleine liberté, à sa vérité totale.

En même temps, la notion freudienne de l'inconscient assure une base théorique et un étayage scientifique à ces recherches sur l'imaginaire, de même qu'elle permet d'accéder à ce qu'il y a de plus profond dans l'être, à ses conflits psychiques fondamentaux, à ses désirs refoulés. De plus, elle mène à la découverte d'une dictée magique : le langage de l'inconscient qui, affranchi de la logique quotidienne, se

développe conformément à sa vraie nature, à travers fusions et transformations. Ce langage libéré est censé entraîner la démolition des cloisons étanches qui se dressent entre l'individu et l'univers, et la résolution des antinomies entre l'esprit et la matière, le subjectif et l'objectif, en vue de les réunir en une *surréalité* qui engloberait tous les aspects de la réalité humaine, permettant à l'individu de récupérer tous les pouvoirs de l'esprit et de révéler les secrets de l'univers. L'essentiel du surréalisme est donc la découverte du lien naturel entre la poésie, le rêve et l'automatisme. La poésie qui naît de l'exploration de ces rapports réciproques déborde la littérature et le langage, elle fusionne avec la vie pour devenir une forme de l'être qui révèle la vie dans sa totalité, assurant une communication directe et immédiate avec le soi, ainsi qu'entre les individus et l'univers. Par conséquent, elle n'est pas seulement un art magique qui produit les plus belles images poétiques, mais un moyen qui répond à toutes les exigences humaines, conduisant l'individu à sa pleine liberté. En un mot, elle est censée opérer la transformation radicale de la condition humaine.

Fort des développements scientifiques et de la théorie freudienne de l'inconscient, Breton cherche à unir, dans les *Vases communicants,* toutes ses connaissances philosophiques, scientifiques et occultes pour créer une théorie uniforme qui rendrait compte des processus psychiques de l'inconscient, surtout ceux du rêve nocturne. Le chapitre suivant va explorer cette thématique bretonienne en fonction des théories du rêve de Freud dans *L'Interprétation des rêves.*

Cinquième chapitre

La théorie du rêve nocturne d'après Freud et Breton

> Le rêve n'est, au fond, qu'une forme particulière de pensée que permettent les conditions propres à l'état de sommeil.
>
> Freud, *L'Interprétation*

Des trois auteurs examinés dans cette étude, André Breton est probablement le seul à avoir lu en entier *L'Interprétation des rêves*, l'œuvre novatrice de Sigmund Freud sur la théorie du rêve nocturne. Sa pensée est profondément influencée par les hypothèses freudiennes qui l'inspirent à créer, à la différence de Proust et de Nerval, tout un système théorique et scientifique du phénomène onirique, dont il offre la théorie la plus complète dans *Les Vases communicants* où, pour former ses propres idées, il puise dans une large mesure dans *L'Interprétation* de Freud. Cette influence considérable sur l'œuvre de Breton, ainsi que sur la littérature du vingtième siècle, reflète l'effet grandissant de l'évolution des sciences sur l'art et la littérature, et dicte la nécessité de tenir compte, dans cette étude, des éléments principaux du rêve et de ses processus tels qu'ils sont décrits dans *L'Interprétation*. Ce sont en effet les fondements sur lesquels Breton va construire non seulement sa théorie du rêve, mais aussi celle de l'écriture automatique surréaliste, sa méthode de production de « rêves » à volonté. La première partie de ce chapitre va donc présenter les principales notions freudiennes du rêve nocturne telles qu'elles apparaissent dans *L'Interprétation*, tandis que la deuxième partie, qui décrit les éléments de la théorie bretonienne du rêve en les comparant à ceux de Freud, suit plus ou moins la structure dictée par l'œuvre du psychanalyste.

Théories scientifiques du rêve nocturne

Depuis les temps immémoriaux, l'énigme du rêve nocturne a inspiré l'être humain à formuler des théories qui tâchent d'expliquer ce phénomène mystérieux, de découvrir son origine et ses sources, de comprendre ses mécanismes et de trouver des moyens de le déchiffrer. C'est probablement ce foisonnement théorique qui incite Freud à commencer *L'Interprétation des rêves* par un bref parcours des conceptions du rêve nocturne depuis l'Antiquité, qui sert d'introduction à une collection de théories scientifiques passées et présentes, organisées en trois catégories en fonction du rôle qu'elles assignent au rêve. La première, représentée par le philosophe et psychophysicien expérimental belge Joseph Delbœuf,[25] consiste des théories qui « supposent que toute l'activité psychique de la veille se retrouve dans le rêve, » c'est-à-dire qu'en rêvant « l'esprit n'est pas endormi ; son fonctionnement demeure intact » (*L'Interprétation* 73). La deuxième, dont le défenseur principal est Alfred Maury,[26] docteur et professeur au Collège de France, comprend les théories qui « supposent, au contraire, dans le rêve une baisse de l'activité psychique, un relâchement des liaisons, un appauvrissement de matériel utilisable. » Cette catégorie présume donc une dégradation psychique de l'esprit dans l'état de rêve. De ce groupe, Freud met en relief les pensées de l'auteur allemand Wilhelm Robert parce que ce dernier assigne au rêve une utilité en ce sens que, selon sa pensée, les rêves ont « un pouvoir de soulagement, de guérison » (76).[27] La troisième catégorie, la plus proche de la conception de Freud, rassemble les théories qui « attribuent à l'esprit pendant le

[25] L'œuvre principale de Delbœuf (1831-1896) sur le rêve s'intitule : *Le sommeil et les rêves, considérés principalement dans leurs rapports avec les théories de la certitude et de la mémoire* (1885).
[26] Freud indique trois sources à propos de Maury : « Analogies des phénomènes du rêve et de l'aliénation mentale, » *Annales méd.-psych*. V, VI 1853 ; « De certains faits observés dans les rêves, » *Annales méd.-psych*. III 1857 ; et *Le sommeil et les rêves* (1878).
[27] Freud puise ces idées dans *Der Traum als Naturnotwendigkeit erklärt* (1886) de Robert, qui y traite de la nécessité naturelle des rêves, car, selon lui, ils continuent chaque nuit l'élaboration d'une suite d'associations interrompue dans la veille, contribuant de la sorte à la santé psychique du rêveur.

rêve la capacité ou la tendance à réaliser des activités psychiques particulières, activités qui n'existent pas ou qui n'existent qu'incomplètement pendant la veille » (78), accordant ainsi au rêve un rôle particulier, différent de celui de la veille.

Freud est d'avis que le rêve a droit à une autonomie au même titre que la veille : pour lui, le rêve n'est donc pas un état psychique inférieur, mais un acte mental à part, indépendant de la veille. Contrairement à l'opinion médicale de son temps, qui traite le rêve de produit des stimuli sensoriels et corporels, donc dénué de sens, Freud croit que « tout rêve apparaît comme une production psychique qui a une signification et qu'on peut insérer parfaitement dans la suite des activités mentales de la veille » (11). Prenant ce principe comme point de départ, Freud se propose la double tâche de spécifier la place du rêve en même temps dans la psychologie générale, comme phénomène psychique normal, et dans la psychopathologie, comme fait mental capable d'éclairer les sources de la névrose du rêveur. Dans *L'Interprétation,* Freud ne s'occupe pas de la physiologie du sommeil ; il ne s'intéresse qu'aux processus du rêve qui lui confèrent un sens, une unité. Cette revue brève des théories du rêve nocturne révèle donc que les prédécesseurs de Freud ne manquent pas de considérer le rêve d'une manière scientifique, mais, en fin de compte, ils ne réussissent pas à incorporer leurs idées en une conception homogène qui tiendrait compte de tous les éléments de ce phénomène psychique de l'esprit humain.

Les caractéristiques du rêve nocturne

Avant d'étudier ses mécanismes, Freud décrit les caractéristiques du rêve nocturne : ses particularités psychologiques, son matériel et ses sources possibles, la problématique de la mémoire et celle de l'oubli du rêve. Le parcours de la psychologie du rêve dans la littérature scientifique contemporaine de Freud indique des ambiguïtés

suscitées par son caractère insaisissable. Citant plusieurs sources, Freud démontre le désaccord entre les auteurs sur la nature du rêve : ce dernier est tantôt défini comme un monde différent de celui de la veille, tantôt comme la continuation de la veille (15, 16-18), tantôt comme tous les deux à la fois — détaché de la réalité en même temps que lié au monde réel, caractéristique que l'auteur allemand Friedrich Wilhelm Hildebrandt exprime par une série d'oppositions :

> La première de ces oppositions est d'une part l'isolement du rêve, son exclusion entière de la vie réelle et vraie, d'autre part l'empiétement constant de l'un sur l'autre, la constante dépendance entre l'un et l'autre. Le rêve diffère de la réalité vécue pendant la veille, il a une existence entièrement fermée et séparée de la vie réelle par un abîme infranchissable. Il nous détache de la réalité, il efface en nous le souvenir de celle-ci et nous place dans un autre monde, dans une existence toute différente et qui au fond n'a rien à voir avec notre existence réelle… […]
>
> Et cependant […], le contraire est toute aussi vrai et juste. […] On peut même dire que, quoi que présente le rêve, il prend ses éléments dans la réalité et dans la vie de l'esprit qui se développe à partir de cette réalité… Si singulière que soit son œuvre, il [le rêve] ne peut cependant jamais échapper au monde réel, et ses créations les plus sublimes comme les plus grotesques doivent toujours tirer leurs éléments de ce que le monde sensible offre à nos yeux ou de ce qui s'est trouvé d'une quelconque manière dans la pensée de la veille, en d'autres termes, de ce que nous avons déjà vécu intérieurement ou extérieurement. (17-18) [28]

Freud cherche à offrir une solution à ces contradictions du rêve par une vision synthétique qu'il se propose de développer à partir des oppositions présentées. Pour les surréalistes, qui adoptent une vision du monde dialectique, ces contradictions apparentes du rêve ne constituent plus un problème, mais au contraire un avantage.

Freud note que l'avènement du sommeil est signalé à la fois par l'imposition des images à l'esprit du dormeur et par une réduction graduelle de la faculté d'exercer sa volonté : « l'impossibilité d'une activité volontaire représentative et l'émergence d'images, habituellement liée à ces états de désagrégation, sont deux caractères qui persistent dans le rêve » (51). Le rêve se compose donc surtout d'images visuelles, arrangées en des représentations que l'on considère, selon Freud, comme des

[28] Ici, Freud cite de l'ouvrage de Hildebrandt (1843-1876) sur l'usage du rêve dans la vie éveillée : *Der Traum und seine Verwertung fürs Leben* (1875).

« hallucinations » pendant la veille. Contrairement à la veille, ajoute Freud, le rêve « organise ces images en scène, il représente les choses comme actuelles, il dramatise une idée, selon l'expression de Spitta. » [29] Par conséquent, l'esprit se caractérise par un manque d'orientation, de réflexion critique en rêve : « nous ne croyons pas penser, mais vivre des événements ; nous avons donc une foi entière dans nos hallucinations » (52), nous les confondons avec la réalité jusqu'au réveil.

Le physiologiste allemand Karl Friedrich Burdach [30] propose une pensée similaire : pour lui, les caractéristiques les plus essentielles du rêve sont une certaine passivité, un « abandon de la maîtrise de soi, » qui facilitent l'apparition des images et l'acceptation comme objectif de ce qui serait jugé subjectif pendant la veille parce que « notre perception accepte les produits de l'imagination comme des excitations sensibles » (52-53). Le rêve nocturne se caractérise encore par une « étrangeté psychique » dont, à première vue, l'origine paraît incertaine. Freud ne pense pas qu'elle provienne de son matériel qui lui semble, pour la plus grande part, commun au rêve et à la veille. Il soupçonne que ce sont les « modifications des processus psychiques pendant le rêve qui lui donnent cet aspect étrange » (50). Il voit cette théorie soutenue par la thèse du psychologue expérimental allemand Gustav Fechner [31] qui croit que « la scène du rêve est autre que celle des représentations de la veille » (51).

Parmi les caractéristiques du rêve, Freud mentionne son illogisme apparent dont la source est censée être la diminution de la « direction volontaire du cours de nos

---

[29] Le mot d'Heinrich Spitta, privat-docent à l'université de Tubingue, vient de son ouvrage sur le sommeil et les états de rêve de l'esprit humain : *Die Schlaf- und Traumzustände der menschlichen Seele* (1892). Là, Spitta soutient l'argument que les phénomènes de raison, de rêve, d'hallucination, sont liés les uns aux autres et qu'ils sont régis par les mêmes lois psychologiques.

[30] Burdach (1776-1847) est médecin et professeur de physiologie à l'Université de Dorpat, puis à Königsberg. Freud cite de son œuvre : *Die Physiologie als Erfahrungswissenschaft* (1830).

[31] Fechner (1801–1887) est le fondateur de la psychophysique. Dans *L'Interprétation*, Freud se réfère à son *Elemente der Psychophysik* (1889).

représentations. » Pour lui, le rêve est « incohérent, il réunit les contradictoires sans la moindre objection, admet des impossibilités, laisse de côté notre savoir le plus important de la veille, nous montre débiles moralement » — un phénomène qui éveille l'intérêt des surréalistes. Dans cet état, les fonctions intellectuelles supérieures semblent être « suspendues ou gravement détériorées. » Freud cite Lemoine,[32] Maury, Hegel, Dugas,[33] Volkelt,[34] qui rendent témoignage de « l'anachronisme, » de « l'incohérence des images, » de « l'absurdité, » de « l'anarchie psychique, affective et mentale, » d'une « fragmentation, » d'une « dissolution, » et d'un « désordre de la vie représentative, » de « l'absurdité des liaisons entre les représentations du rêve, » et d'une « série de dégradations de la faculté pensante et raisonnante » dans l'état de rêve (56-57).

Contrairement à ses prédécesseurs, Freud pense que les images « confuses » du rêve ne sont pas sans signification, et que la croyance populaire qui leur attribue un sens n'est pas tout à fait erronée : « la possibilité d'une explication psychologique naturelle est peut-être très proche » (64), et plus loin : « Le rêve n'est pas un chaos de sons discordants issus d'un instrument frappé au hasard, il n'est pas dépourvu de sens, il n'est pas absurde ; pour l'expliquer, il n'est pas nécessaire de supposer le sommeil d'une partie de nos représentations et l'éveil d'une autre » (113). Cette hypothèse inspire la volonté de chercher un moyen de déchiffrer le rêve nocturne.

Quant aux sources du rêve, Freud affirme qu'elles peuvent être multiples et qu'aussi bien « les stimuli somatiques que les excitations psychiques peuvent provoquer

---

[32] Albert Lemoine (1824-1874) est un professeur de philosophie. Freud utilise son ouvrage *Du Sommeil au point de vue physiologique et psychologique* (1855).
[33] Ludovic Dugas est agrégé de philosophie et docteur es lettres. Freud cite de son article : « Le Souvenir du rêve » (*Revue philosophique* XLIV 1897).
[34] Johannes Volkelt (1848-1930), philosophe allemand, a articulé les rapports entre les rêves et l'inconscient. Breton accuse Freud de plagier certaines idées de Volkelt dans l'ouvrage *Die Traum-Phantasie* (1875).

les rêves » (29). Toutefois, même si des stimulations externes ou des faits préexistants sont capables de déclencher le rêve, Freud ne pense pas qu'ils soient responsables de son contenu, car leur participation n'explique pas suffisamment le choix de ses images. Freud projette qu'une cause psychique structurante, encore inconnue, doit susciter le rêve.

En ce qui concerne le matériel du rêve, Freud soutient l'argument qu'il provient entièrement de « notre expérience vécue, » il n'est donc que « reproduit ou remémoré » dans le rêve (18). Dans la pensée freudienne, la mémoire joue un rôle essentiel dans le fonctionnement du rêve : « Parmi les activités supérieures attribuées au rêve, celle de la mémoire paraît la plus frappante » pour lui (64). Elle revêt de nombreuses formes dans le rêve : elle peut représenter des souvenirs récents, que Freud appelle « restes diurnes, » car le rêve « montre une claire préférence pour les impressions du jour précédent. » Elle peut rappeler des faits et événements apparemment insignifiants : « le rêve choisit d'après d'autres principes que notre mémoire éveillée, il ne se rappelle pas l'essentiel et l'important, mais l'accessoire et ce à quoi nous n'avons pas prêté attention. » Ou bien elle peut exprimer des impressions infantiles : « le rêve dispose de nos impressions d'enfance et même de menus faits de cette époque qui nous paraissent encore une fois vulgaires et que, pendant la veille, nous croyions oubliés depuis longtemps » (148-149). Par la suite, Breton va reprendre l'idée que le rêve puise son matériel dans le vécu, mais il ne va pas prêter beaucoup d'attention au rôle de la mémoire dans le fonctionnement du rêve nocturne.

Freud pense que les restes diurnes jouent un rôle important parce qu'ils indiquent des contenus mentaux anciens, mais qui gardent leur actualité pour le rêveur. Les éléments du rêve qui paraissent indifférents se révéleront dignes de souvenir après

l'analyse qui dévoile la nature de leurs rapports, montrant l'importance de leur choix et les interrelations entre eux. Selon Freud, l'enfance constitue la source d'une grande partie des éléments du rêve, qui semblent être oubliés dans l'état de veille. L'existence de l'hypermnésie, de la remémoration des faits que l'on croyait oubliés et l'aptitude de l'esprit à opérer un choix dans le rêve servent de preuve à Freud que le rêve n'est pas un état mental désagrégé. Il conclut que le rêve n'est ni un signe venant d'une autorité supérieure et extérieure au rêveur ni une dégradation de son psychisme normal.

La dernière caractéristique essentielle du rêve nocturne, liée à la thématique de la mémoire, est l'oubli du rêve. Freud observe qu'en se réveillant, on a souvent conscience d'avoir rêvé, même si l'on n'est pas capable de se rappeler le contenu du rêve : « nous ne connaissons le rêve que par nos souvenirs après le réveil ; mais nous croyons fort souvent que nos souvenirs sont incomplets, que la nuit était plus riche » (46-47). Il s'agit de découvrir la source de ce manque et les mécanismes qui le gouvernent. Se référant au mot de Spitta (*op. cit.*), Freud examine donc les modifications que le rêve subit lors de sa mise en langage, notamment l'ajout de la logique après coup et la valeur que les souvenirs du rêve peuvent avoir sous ces conditions :

> lorsque nous nous efforçons de nous rappeler un rêve, nous mettons d'abord de l'ordre dans les éléments associés d'une manière lâche. « D'une juxtaposition, nous faisons une suite et une chaîne : nous ajoutons le lien logique qui manquait dans le rêve.
>
> Quelle valeur pourra donc conserver notre souvenir, alors que nous ne disposons dans le cas du rêve d'aucun contrôle objectif de la fidélité de notre mémoire et que nous ne pouvons connaître le rêve que par ce souvenir, subjectif ? (50)

Freud tâche de répondre à ces questions là où il reprend le thème de l'oubli pour élaborer le concept et les processus de la déformation du rêve. Dans l'esthétique surréaliste, ces notions du rêve nocturne prendront une importance particulière en fonction des souvenirs d'enfance comme source du rêve et de la création artistique.

Les éléments et mécanismes du rêve nocturne

Après la présentation des caractéristiques du rêve nocturne, Freud se tourne vers l'analyse de ses éléments et mécanismes, tels que l'accomplissement de désir, la déformation, la censure, l'oubli, l'élaboration secondaire, le travail du rêve : la condensation, le déplacement, la surdétermination, les procédés de figuration et les affects, ainsi que la psychologie des processus du rêve : la régression, les processus primaires et secondaires et le refoulement. Le rêve, « un phénomène psychique dans toute l'acception du terme, » est, sans aucune exception, « l'accomplissement d'un désir » (113), déclare Freud sans en fournir de preuves manifestes à ce point de l'étude. Il soutient qu'en rêve on ne forme que des pensées de désir, issues de l'inconscient, et qui découlent pour la plus grande part des désirs infantiles refoulés. Selon lui, seules ces pensées ont assez de « force » psychique pour pénétrer dans la conscience. Le rêve est alors défini comme phénomène psychique et désir accompli, il cesse donc d'exister en dehors du réel quotidien pour prendre sa place parmi les autres faits mentaux considérés comme « normaux. » Cependant, si l'on caractérise le rêve comme un souhait accompli, la question de sa déformation se pose : Freud constate que le premier compte rendu donné du rêve, qu'il nomme le *contenu manifeste*, ne révèle pas les véritables pensées du rêve. Pour retrouver ces pensées et le désir qui les a déclenchées, il est indispensable de découvrir le *contenu latent* du rêve qui se cache au-dessous du manifeste.

Après avoir examiné les processus qui produisent le contenu manifeste à partir du contenu latent, Freud conclut que « la déformation est voulue, elle est un procédé de dissimulation » (129), parallèle à la dissimulation observée dans la vie sociale. Le rêve exprime donc un désir, et l'instance que Freud nomme la *censure* « déforme l'expression

de ce désir. » La censure qui, à première vue, semble empêcher l'émergence des pensées inconscientes à la conscience, a la tâche de « permettre l'accès de la conscience » (131), car, si la censure ne déguisait pas ces pensées, elles ne pourraient jamais parvenir à la conscience. Ainsi, l'observation que la déformation du rêve « apparaît nettement comme le fait de la censure » oblige Freud à modifier sa définition du rêve : « Le rêve est l'accomplissement (déguisé) d'un désir (réprimé, refoulé) » (145). Par la suite, la définition du rêve comme désir refoulé sera profondément modifiée dans l'œuvre freudienne. Après *L'Interprétation*, Freud redéfinit le désir comme une sorte d'énergie, rejetant l'idée que le rêve exprime un souhait réprimé pour formuler l'hypothèse que l'acte de rêver lui-même accomplit un désir refoulé en ce sens qu'il dépense et investit le désir, indépendamment de son contenu.

La tâche de convertir le contenu latent du rêve en contenu manifeste fait passer au premier plan le problème de l'oubli : à première vue, rien n'assure qu'il soit possible de connaître le rêve « tel qu'il a réellement eu lieu, » car la mémoire semble le mutiler. Cette perte paraît significative, ne nous laissant qu'un souvenir non seulement « fragmentaire, mais infidèle et déformé » du rêve. La cohésion du rêve semble être introduite après coup, si bien que « tout jugement sur son véritable contenu est rendu impossible. » Toutefois, Freud théorise que le doute suscité par ce qu'on appelle l'oubli du rêve n'est qu'un « rejeton de la censure de la résistance qui empêche les pensés du rêve de parvenir à la conscience » (435-436). Il nous rappelle un des principes de la psychanalyse : « Tout ce qui interrompt la progression de l'interprétation est une résistance. Tout comme le doute, l'oubli des rêves ne s'explique que par l'action de la censure » (440). Selon son interprétation, l'oubli n'est donc qu'une résistance psychique que l'on peut surmonter par

l'analyse qui nous permet de récupérer tous les éléments du rêve, supposés perdus. Quant à Breton, la problématique des contenus manifeste et latent l'intrigue, mais il n'accepte pas tous les éléments de leur mécanisme : il traite de l'oubli en fonction de la dialectique marxiste, minimalisant le rôle de la censure dans la genèse du rêve. De plus, il se désintéresse du déchiffrage du rêve à la manière de Freud pour ne s'occuper que du contenu manifeste, qui représente pour lui la poésie pure. L'analyse superficielle des deux rêves des *Vases*, censée suivre la méthode freudienne, illustre que l'intérêt de Breton pour le rêve nocturne se situe ailleurs que celui du savant.

Selon Freud, il n'y a rien d'arbitraire dans le rêve : ceux qui basent leur argument sur le doute du rêve sous-estiment le « déterminisme dans le domaine psychique. » Il est vrai que l'on déforme le rêve quand on le reproduit, mais cette déformation fait partie de « l'élaboration secondaire à laquelle sont soumises régulièrement, par suite de la censure, les pensées du rêve » (438). Freud avance l'argument que c'est notre pensée normale qui « impose au contenu du rêve l'intelligibilité » en assignant au rêve une première interprétation qui change sa signification et, par conséquent, qui nous déroute. C'est l'acceptabilité pour la conscience qui motive les changements effectués par l'élaboration secondaire : le choix du matériel des pensées du rêve doit y adhérer. L'oubli du rêve est intentionnel, conclut Freud, il est fonction de résistance. Or, comment est-il possible que le rêve se forme malgré cette résistance ? Freud explique que « le sommeil permet la formation des rêves parce qu'il diminue la censure endopsychique » (447). L'examen d'*Aurélia* du point de vue de la notion freudienne de l'élaboration secondaire révèle que, chez Nerval, le délire élimine ce processus : dans l'état délirant, l'individu devient capable de maintenir un rapport direct à la fois avec le rêve (le monde spirituel) et la

veille, ce qui lui donne un accès direct simultané aux contenus spirituel et matériel. Plus tard, Freud va rejeter l'idée de l'élaboration secondaire comme partie intégrale du processus primaire, telle qu'il la présente dans *L'Interprétation*. Comme l'explique Lyotard dans *Discours, figure*, Freud va considérer le travail du rêve comme un élément constitutif de l'opération du processus primaire et non pas comme une instance qui censure et réarrange les éléments du rêve.

Le travail du rêve

Freud appelle le *travail du rêve* l'ensemble des processus qui traduisent le contenu latent du rêve en contenu manifeste. Il se propose d'examiner les relations entre eux pour découvrir les mécanismes qui produisent le contenu manifeste à partir des pensées du rêve :

> le contenu du rêve nous apparaît comme une transcription des pensées du rêve, dans un autre mode d'expression, dont nous ne pourrons connaître les signes et les règles que quand nous aurons comparé la traduction et l'original. Nous comprenons les pensées du rêve d'une manière immédiate dès qu'elles nous apparaissent. Le contenu du rêve nous est donné sous forme d'hiéroglyphes, dont les signes doivent être successivement traduits dans la langue des pensées du rêve. (241-242)

Ainsi, pour Freud, le rêve est un ensemble de signes appartenant à des codes différents, mais qui, bien que d'apparence discontinue, ne constituent pas une série d'images disparates, ils ont au contraire une structure et une cohérence logiques qui ne suivent pas la logique de la veille. Autrement dit, Freud insiste sur la nature non arbitraire, motivée du rêve, ce qui implique un choix par l'inconscient. D'où la conclusion que le rêve est « un rébus » qu'il est possible de déchiffrer. Tout comme Freud, Nerval, Proust et Breton pensent que le rêve est un moyen d'accès à l'inconscient, c'est-à-dire que le rêve n'est pas arbitraire, car s'il l'était, il n'aurait que peu d'importance. Par la suite, la nature non arbitraire du rêve sera mise en contraste avec la notion du hasard objectif des surréalistes

pour qui les rencontres fortuites, non motivées sont essentielles. En même temps, leur écriture automatique redéfinira le concept des pensées aléatoires.

Dans la théorie freudienne, les éléments principaux du travail du rêve sont la condensation, le déplacement, la surdétermination, les procédés de figuration et les affects dans le rêve. Freud pense que la formation du rêve repose sur la condensation dont l'effet devient apparent dès que le rêveur compare le contenu et les pensées de son rêve : le rêve est « bref, pauvre, laconique, » tandis que les pensées du rêve sont riches et abondantes (242). Selon Freud, le rêve a besoin de cette ellipse, car l'objectif du travail de condensation est d'obtenir « les intensités nécessaires pour faire irruption dans le système perceptif » (507). Lors de la condensation, « l'intensité de toute une suite de pensées peut finalement s'accumuler sur un seul élément représentatif, » ce qui a pour résultat que « toute la cohésion psychique est transposée en intensité du contenu représentatif. » Freud soutient que ce processus est responsable, en grande partie, de l'impression d'étrangeté éprouvée dans le rêve, et souligne son caractère unique : il n'existe « rien d'analogue dans la vie psychique normale accessible à la conscience » (506).

Freud illustre par l'exemple du rêve de la monographie botanique que la condensation a partie liée avec la surdétermination. Ce rêve révèle que « chacun des éléments du contenu du rêve est surdéterminé, comme représenté plusieurs fois dans les pensées du rêve » (246). Selon Freud, cette multiplicité permet l'élaboration de « personnes collectives » et de « types mixtes » (255) car, de cette façon, on peut éviter « la représentation de circonstances très compliquées en substituant à une personne une autre qui, dans une certaine mesure, se trouve dans les mêmes circonstances. » Freud

conclut qu'au moyen de cette « représentation par identification » on est capable de déjouer la censure « due à la résistance » (277). Cette personne composite est alors libre des interdits attachés à la personne originale, capable d'échapper à la censure et, par conséquent, de pénétrer dans le rêve. C'est de cette manière que la condensation satisfait aux exigences de la censure.

L'autre grande opération du travail du rêve, le déplacement, se définit comme un processus mental qui substitue des éléments psychiques importants par des éléments indifférents pour produire une baisse de l'intensité psychique des représentations indésirables. Freud croit que ce changement explique la différence entre le contenu du rêve et les pensées du rêve : « il y a eu, lors de la formation du rêve, transfert et déplacement des intensités psychiques des différents éléments » (266). Pour Freud, ce transfert est l'essentiel du travail du rêve, car c'est lui qui permet le passage des pensées du rêve dans le contenu manifeste, sous une forme déformée. Une fois que le déplacement a eu lieu, « le contenu du rêve ne ressemble plus au noyau des pensées du rêve et le rêve ne restitue plus qu'une déformation du désir qui est dans l'inconscient. » Le déplacement est aussi fonction de la censure « qu'exerce une des instances psychiques sur l'autre instance. [Il] est donc l'un des procédés essentiels de la déformation. […] une nouvelle condition à laquelle doivent satisfaire les éléments qui parviennent dans le rêve : il faut qu'ils aient échappé à la censure » (266-267). Ainsi, la motivation du déplacement est de contester les pensées désagréables par la transvaluation des valeurs psychiques pour les empêcher de devenir conscientes.

Dans *L'Interprétation*, Freud reconnaît que des rapports essentiels lient ces deux processus majeurs du travail du rêve — la condensation et le déplacement — aux figures

de rhétorique : il aperçoit une analogie entre le fonctionnement de la métaphore et de la condensation et celui de la métonymie et du déplacement. La métaphore est une figure poétique qui remplace une image par une autre, représentant donc une perte, tandis que la métonymie substitue un terme par un autre qui a une relation de contiguïté avec le premier, établissant un lien entre eux, contrairement au mécanisme de la métaphore. Freud soutient que ces procédés sont parallèles à ceux qu'il a observés dans le rêve. Quelques années plus tard, dans *Le trait d'esprit et ses relations avec l'inconscient,* Freud relie le travail du rêve à une autre opération de la veille — le mécanisme du mot d'esprit — dressant un parallèle entre eux à partir de l'usage de la condensation et du déplacement, ce qui implique l'existence d'un processus inconscient à la formation du mot d'esprit. D'où l'hypothèse que toute activité créatrice doit profiter de cette opération.

On a vu que, comme chez Proust, la figure de rhétorique préférée des surréalistes est la métaphore, pourvue de toute licence. Dans « Les Chants de Maldoror, » Breton, qui pourtant se désintéresse de la rhétorique, cite Lautréamont pour poser l'argument que la métaphore « rend beaucoup plus de services aux aspirations humaines vers l'infini » que toute autre tentative (234). L'analogie que Freud découvre entre les processus du rêve et ceux des figures poétiques illustre la volonté humaine universelle de transformer le monde à la mesure de nos désirs. Cette motivation constituera un élément majeur du projet de Breton, qui considère le processus métaphorique comme un moyen de changer le monde en vertu de sa faculté de réaliser la synthèse des contradictoires. Paul Nougé souligne cette idée dans « Les images défendues » : selon lui, la métaphore est « un glissement analogique de la pensée […]. C'est au pied de la lettre qu'il conviendrait de la saisir, comme un souhait de l'esprit que ce qu'il exprime existe en toute réalité, et plus

loin, comme la croyance, dans l'instant qu'il l'exprime, à cette réalité. Ainsi de mains d'ivoire, des jeux de jais, des lèvres de corail » (*Le Surréalisme au service de la Révolution* 6 27-28).

Les procédés de figuration du rêve

Freud fait observer que le rêve a de la difficulté à figurer les catégories de l'opposition et de la contradiction : « il ne les exprime pas, il paraît ignorer le "non." Il excelle à réunir les contraires et à les représenter en un seul objet. » Plus tard, Freud modifie l'idée de la non représentabilité de la négation en rêve, précisant que l'inaptitude à faire quelque chose dans le rêve est « l'expression de la contradiction, du "non," ce qui représente "un conflit de volontés" » (290). Ainsi, un rêve de paralysie motrice n'est que l'accomplissement d'un désir de refus, de *non*. Selon Freud, c'est un moyen qui permet au refoulé de parvenir à la conscience en dépit de la censure. Si le rêve exprime avec difficulté le non, sa tendance à l'assimilation illimitée favorise une des relations logiques — la similarité : « la ressemblance, l'accord, la communauté sont habituellement représentés dans le rêve par le rapprochement, la fusion en une unité qui pouvait se trouver déjà dans le matériel du rêve ou qui y est formée » (276). La métaphore — figure de rhétorique basée sur la similitude — deviendra l'image poétique préférée des surréalistes, qui tirent parti de cette caractéristique du rêve en fonction de la réconciliation dialectique des oppositions.

Quand, à travers déplacements et substitutions, le travail du rêve transforme le contenu latent en manifeste, un seul élément reste invariable : l'affect des pensées du rêve. Il est capable de garder sa qualité, selon Freud, parce qu'il s'attache toujours au désir originel, et non à sa transcription, à sa forme refoulée :

> Ce qui, de tous temps, a frappé dans les rêves, c'est que des contenus représentatifs n'entraînent pas l'effet affectif auquel nous nous attendrions nécessairement si tout se passait à l'état de veille. […] L'analyse nous apprend, en effet, que les contenus représentatifs ont subi des déplacements et des substitutions, tandis que les affects n'ont pas changé. (392)

Ainsi, la censure ne change pas l'essence des affects, mais elle peut remplacer l'affect indésirable par son contraire, de même que dans le cas des pensées du rêve : « au lieu de neutraliser les affects ou de les laisser tels quels, le travail du rêve peut encore les transformer en leur contraire » (401-402). Freud reconnaît donc le concept de la censure tandis que les surréalistes se donneront la tâche de la dépasser consciemment.

Selon Freud, la répression de l'affectivité serait la « conséquence de l'inhibition qu'exercent les contraires les uns sur les autres et la censure sur les impulsions qu'elle réprime. L'inhibition affective serait alors le second effet de la censure, dont la déformation était le premier » (399). La censure et la déformation du rêve, elles, doivent leur existence à la motivation inconsciente de la psyché de se protéger d'affects déplaisants : « Le rêve en effet ne veut pas représenter de sentiments pénibles. Le pénible de nos pensées de rêve ne peut pénétrer dans le contenu du rêve que sous le masque d'un accomplissement de désir » (401). Même si la censure déforme le contenu du rêve, les affects, eux, signalent au dormeur l'écart entre les contenus manifeste et latent. Cette hypothèse freudienne est illustrée dans *Nadja* de Breton à propos du rêve de l'insecte.

Pour préciser la théorie du travail du rêve, Freud souligne que la formation du rêve est due à deux grandes opérations, effectuées par le travail du rêve : « la production des pensées du rêve » et leur « transformation en contenu du rêve. » Tandis que, pour Freud, les pensées de rêve semblent normales, similaires aux pensées de veille, leur transposition en contenu du rêve paraît « anormal, » propre seulement à la vie du rêve, n'ayant aucune liaison avec les processus psychiques de la veille : « Le rêve n'est, au

fond, qu'une forme particulière de pensée que permettent les conditions propres à l'état de sommeil. C'est le travail du rêve qui crée cette forme » (431). Par la suite, Freud va modifier l'hypothèse qui restreint au sommeil le fonctionnement des mécanismes du travail du rêve. Dans l'article « La création littéraire et le rêve éveillé, » il traite de ses aspects esthétiques dans la mesure où il cherche à révéler la source de l'inspiration chez le créateur littéraire et à dévoiler les secrets du travail créateur : il reconnaît la similarité frappante entre le rêve nocturne et le fantasme ou rêve diurne, ce qui l'inspire à comparer le poète au rêveur éveillé et la création littéraire au rêve diurne.

Selon Freud, le travail du rêve diffère tellement de la pensée éveillée qu'il est impossible de comparer les deux. Il s'agit d'une différence de nature : le travail du rêve « ne pense ni ne calcule ; d'une façon plus générale, il ne juge pas ; il se contente de transformer » (432), et il se définit par le but de faire parvenir à la conscience des pensées inconscientes en déjouant la censure. Ce travail est accompli par le déplacement des intensités psychiques et par la prise en considération de la figurabilité des représentations, ce qui résulte en une condensation des pensées du rêve, apparente dans le contenu manifeste. Alors que les liens logiques entre les pensées latentes sont mal exprimés, les affects restent les mêmes, créant un désaccord apparent entre la pensée du rêve et son affect dans le contenu manifeste. Ces affects du rêve, eux inchangés, offrent une des manières de découvrir les pensées latentes du rêve. Pour expliquer d'où le travail du rêve est dérivé, Freud évoque le parallèle entre le rêve et l'hystérie :

> L'hystérie nous présente, elle aussi, une série de pensées correctes et tout aussi valables que les pensées conscientes […]. Quand elles ont pénétré de force dans la perception par un moyen quelconque, l'analyse d'un symptôme hystérique nous montre que ces pensées normales ont été traitées d'une manière anormale et qu'elles sont parvenues dans le symptôme par condensation et par formation de compromis, grâce à des associations superficielles, sans égard aux contradictions, éventuellement par régression. (508)

Comme on l'a vu dans le deuxième chapitre, Nerval maintient aussi, à la suite des aliénistes, que les images du délire se construisent à partir des pensées de la veille, elles sont donc « normales, » mais elles semblent étranges pour l'esprit éveillé car elles suivent la logique du rêve — constatation essentielle pour comprendre et normaliser le délire. Suivant un fil de pensée similaire, Freud affirme l'identité des processus du travail du rêve et de l'activité psychique dans les psychonévroses. Il lui semble être justifié alors de transférer au rêve les conclusions déduites de ses expériences de l'hystérie.

Selon Freud, ni les processus mentaux qui forment les symptômes hystériques ni ceux du travail du rêve ne sont anormaux ; il ne s'agit que d'une « atteinte fonctionnelle » de l'esprit : pour lui, « le rêve n'est pas un phénomène pathologique, il ne suppose aucun trouble de l'équilibre mental, il ne laisse après lui aucun affaiblissement intellectuel. » Tout au contraire, à travers le rêve, on peut prouver que, même chez l'individu normal, le refoulé se conserve dans la psyché, il continue à y exercer son influence et peut être rendu accessible à la conscience. Freud pense que le rêve est l'expression de ce matériel refoulé : « Tout ce qui est réprimé dans notre esprit, qui n'a pu, pendant la veille, réussir à s'exprimer, parce que ce qu'il y a de contradictoire en lui s'oppose, ce qui a été coupé de la perception interne, tout cela trouve pendant la nuit, alors que les compromis règnent, le moyen et le chemin pour pénétrer de force dans la conscience » (516). Freud conclut alors que ces processus apparemment anormaux ne sont pas des aberrations de pensées, mais « les modes de travail de l'appareil psychique lorsqu'il est libéré de toute inhibition » (514). Le critère qui détermine si un phénomène psychique doit être considéré pathologique ou non est sa fréquence parmi les gens : les troubles mentaux comme les névroses sont classées parmi des phénomènes anormaux de l'esprit, car elles

ne sont pas aussi communes que le rêve dont la plupart des gens éprouve l'expérience presque chaque nuit. On a vu que le narrateur de Nerval suit le même fil de pensée en ce sens qu'il vise à démontrer la nature « normale » du délire en le comparant au rêve — tentative légitimée par Proust et poursuivie plus tard dans la pratique surréaliste qui cultive la folie en raison de son potentiel créateur.

La psychologie des processus du rêve

En dehors du travail du rêve, Freud s'intéresse aussi à d'autres processus du rêve, comme la régression, les processus primaires et secondaires et le refoulement. Selon lui, la régression est un phénomène psychique au cours duquel « la représentation retourne à l'image sensorielle d'où elle est sortie un jour » (461), de manière à nous conduire vers des désirs inconscients refoulés. Afin d'expliquer pourquoi les souvenirs inconscients intenses transmettent leur force psychique à des souvenirs plus neutres, Freud reprend l'idée de Fechner selon laquelle le rêve existe sur « une autre scène » : « la transformation des pensées en images visuelles peut être une suite de l'attraction que le souvenir visuel qui cherche à reprendre vie exerce sur la pensée séparée de la conscience et avide de s'exprimer. D'après cette conception, le rêve serait un *substitut d'une scène infantile modifié par le transfert dans un domaine récent* » (464). La substitution effectuée par la régression explique donc comment le rêve est capable d'obtenir son intensité mentale.

Dans *L'Interprétation*, Freud établit deux modes de fonctionnement du psychisme qu'il met en opposition : celui des processus primaires et celui des processus secondaires. Selon lui, les processus primaires gouvernent les contenus de l'inconscient par des mécanismes spécifiques, notamment la condensation et le déplacement, déployés pour

déjouer le contrôle de la censure que la conscience met en vigueur. Tandis que le processus de déplacement permet à une représentation de transférer son investissement à une autre, le processus de la condensation accorde à une représentation le moyen de s'emparer des investissements de plusieurs autres. Comme on l'a vu plus haut, ces modes de fonctionnement des processus primaires sont liés à des figures poétiques comme la métaphore et la métonymie. Par la suite, Breton va proposer comme tâche surréaliste la libération des contenus de l'inconscient, soit la libération de l'individu au sens psychique ainsi que politique et social.

Selon Freud, les processus du système inconscient sont soumis au principe de plaisir. Ils n'ont aucune relation avec le temps ni avec la réalité, ce qui veut dire que la réalité psychique y est substituée à la réalité extérieure. Les processus primaires ne connaissent ni la négation, ni la contradiction, ni l'espace, ni la causalité et ils ignorent la logique de la veille. Par contre, les processus secondaires, eux, régissent les systèmes conscient et préconscient conformément au principe de réalité. Ces mécanismes, qui tiennent compte de la réalité de la veille, comme la temporalité, l'espace et la logique quotidienne, empêchent la circulation libre de l'énergie psychique. Si Freud met l'accent sur l'opposition entre les processus primaires et secondaires dans *L'Interprétation*, l'idée de leur interaction deviendra plus tard une notion essentielle de son œuvre : son travail sur l'art est motivé par la quête de révéler le fonctionnement de l'esprit créateur à travers les mécanismes de l'inconscient. Dans « La création littéraire et le rêve éveillé, » la *Psychopathologie de la vie quotidienne* et *Le trait d'esprit et ses relations avec l'inconscient,* il traite des relations entre les processus primaires (le rêve nocturne) et l'art, indiquant l'existence des rapports entre les processus inconscients et l'imagination

créatrice. Il s'agit des liens entre le rêve et la vie éveillée, de la nature compensatoire des fantasmes et du pouvoir libérateur du mot d'esprit, autrement dit, de la question de la fonction sociale des processus inconscients et de leur pouvoir créateur. Ces spéculations modifient sa position, en le rapprochant de celle de Breton pour qui les rêves nocturne et diurne ont partie liée avec la création artistique.

Les relations entre le rêve, la veille et la réalité

Freud soutient que la découverte des pensées latentes du rêve met en évidence que le rêve « continue les émotions et les intérêts de la vie éveillée » (500). Il se propose d'étudier leur interrelation par un renversement de points de vue, prenant comme point de départ le rêve, afin de voir ce qu'il peut « nous apprendre du nouveau sur notre vie psychique. » Cette démarche le conduit à se demander si l'étude scientifique du rêve peut « corriger les notions et les croyances de la veille » (114). L'usage du terme *corriger* suggère la nécessité de redéfinir les notions du rêve et de la veille. Au cours de son étude, Freud note l'identité du matériel contenu dans les pensées du rêve et dans celles de la veille (50) et découvre des analogies entre le rêve et la veille comme la dissimulation, la régression et le renversement, utilisés « pour déguiser nos sentiments » dans la vie sociale, comme dans le sommeil (402). Il vérifie l'idée de l'existence des liens entre le rêve et la veille par l'étude des stimuli somatiques qui lui montrent qu'en rêve nos sens ne sont ni complètement inactifs ni coupés de tout stimulus : « Le fait que nous pouvons toujours être réveillés par un stimulus plus fort prouve bien que, même pendant le sommeil, l'esprit est en liaison constante avec le monde extérieur au corps » (29). Il est donc vrai qu'en rêve « l'esprit s'isole du monde extérieur et se retire de la périphérie, » fait observer Freud, mais il n'est jamais tout à fait coupé du monde physique, car, « si on

ne pouvait entendre et sentir pendant le sommeil, mais seulement après le réveil, on ne serait jamais réveillé » (55). Cependant, Freud admet que la liaison entre le contenu du rêve et la veille est difficile à établir en raison de la nature de la mémoire (19) et de la mise en veilleuse temporaire de plusieurs fonctions conscientes, comme l'exercice de la volonté ou le critère de la réalité.

La différence la plus considérable que Freud établit entre le rêve et la veille est la manière dont ils s'expriment : les pensées de la veille sont faites de *concepts*, celles du rêve se composent d'*images* que Freud appelle « représentations involontaires. » Pendant la veille, « l'esprit se représente et pense en images verbales et en langage, » tandis que pendant le rêve, il s'exprime par « de véritables images sensorielles » (53). Les concepts de la veille sont développés à partir de ces images, le travail du rêve ne fait donc que retourner ces représentations de la veille à leur forme originelle. C'est le mécanisme que Freud appelle *régression*, et qui sera une source abondante d'images poétiques pour les surréalistes.

Freud pose l'argument que l'on perçoit le rêve comme illusion après le réveil, parce qu'il transforme les représentations et pensées de la veille en « hallucinations. » Toutefois, le contenu du rêve n'est critiqué qu'après le réveil, pendant le rêve nous ne doutons pas de sa réalité. Bien que l'imagination du rêve prenne son matériel dans la veille, ses représentations sont différentes de celles de la veille, selon Freud, parce qu'en rêve on n'a pas accès à la langue des concepts : par conséquent, « il faut qu'elle montre plastiquement ce qu'elle veut dire. » C'est pour cette raison que sa langue est « diffuse, lourde, maladroite. » De plus, l'objet n'est pas représenté « par sa propre image » en rêve, mais par « une image étrangère, capable d'exprimer l'aspect de l'objet auquel elle tient. »

Freud appelle ce processus « l'activité symbolique de l'imagination. » Pour sa part, Breton va nier que les images du rêve soient des hallucinations, mais il va exploiter leur aspect symbolique à des fins poétiques.

Freud explique la foi de l'esprit dans les visions du rêve par le mot de Strümpell qui croit que les éléments du rêve ne sont pas de « simples représentations, mais des expériences mentales véritables et réelles semblables à celles qui sont faites durant la veille par l'entremise des sens » (*op. cit.*). En rêve, comme en veille, l'esprit garde une « conscience de l'espace, » les sensations et images du rêve sont donc situées dans un espace extérieur. Pour cette raison, Freud avance l'argument que « l'esprit est à l'égard de ses images et de ses perceptions dans la même situation que pendant la veille. » La seule différence, et qui cause l'écart dans la perception entre le rêve et la veille, est le manque du critérium qui « seul peut décider de l'origine extérieure ou intérieure des perceptions sensorielles. » Le rêve « ne peut soumettre ses images à l'épreuve qui garantit leur réalité objective. […] Il se trompe parce qu'il ne peut appliquer la loi de causalité au contenu de son rêve. Bref, l'esprit croit au monde subjectif du rêve parce qu'il s'est détourné du monde extérieur » (53). De même, Breton va aussi s'intéresser aux représentations du rêve — qui lui semblent être plus authentiques que celles de la veille, déformées par la conscience éveillée et les conventions sociales — sans s'occuper pourtant du problème de leur perception. Freud propose l'hypothèse selon laquelle nous considérons les images du rêve vraies parce que « l'habitude de pensée qui [nous] fait croire à un monde extérieur auquel s'oppose [notre] propre moi » agit toujours, tandis que nous perdons, même si c'est temporairement, le critère de réalité (53-54). Freud en tire la conclusion que, pour expliquer le rêve, il n'est pas nécessaire de faire une

distinction entre les représentations du rêve et celles de la veille, au contraire, le rêve doit être « intercalé dans la suite des actes mentaux intelligibles de la veille : l'activité intellectuelle qui le construit est une activité élevée et compliquée » (113), même si elle obéit à une logique différente de celle de la veille. Cependant, Freud se demande si cette activité est contrainte au rêve, si elle est même exécutée en rêve.

Pour étudier la notion de la création cognitive dans le rêve, Freud part de l'hypothèse que le rêve « résulte de notre activité intellectuelle, » même s'il nous apparaît, à première vue, comme un objet étranger, si insolite que nous disons : « Il m'est apparu en songe, » ou « J'ai rêvé » (50). Plus tard, ses recherches lui montrent que tout le matériel du rêve est fourni par notre expérience vécue, les processus du rêve ne font que réarranger les éléments de ce matériel reçu. Par conséquent, Freud nie la possibilité d'une activité créatrice en rêve. Si le rêve nous paraît étrange, s'il nous présente des éléments inconnus pendant la veille, cela ne veut pas dire que notre esprit ait créé ces images, raisonne Freud, mais qu'on « s'est rappelé en rêve quelque chose qui échappait à la mémoire de la veille » (19). Cette remémoration est possible grâce à l'état mental spécial du sommeil, qui permet l'accès à des souvenirs inaccessibles à la conscience.

Selon Freud, le rêve ne crée donc pas de pensées, mais en utilise de toutes faites, formées pendant la veille, et qui ont contribué à la formation du rêve lui-même :

> quand on interprète ces rêves [apparemment logiques], on apprend que tout ceci est matériel du rêve et non représentation d'un travail intellectuel dans le rêve. Ce qui nous est fourni par la pseudo-pensée du rêve, ce sont les pensées mêmes, qui ont provoqué le rêve, c'est-à-dire leur contenu, et non leurs relations mutuelles, relations qui sont vraiment toute la pensée. (269-270)

Pour Freud, même si l'activité intellectuelle poursuivie en rêve fait partie du matériel du rêve, elle n'est pas créée en rêve : le rêve ne fait que reproduire des fragments de discours, de pensées, d'événements qui ont eu lieu dans la veille, et qu'il utilise à sa

volonté. (Par contre, selon Breton, les processus oniriques relèvent d'une activité créatrice de l'esprit.) Ainsi, les éléments employés par le rêve sont produits pendant la veille, mais ils sont réarrangés par l'esprit pour exprimer un désir refoulé et pour s'accommoder aux conditions du fonctionnement psychique dans le rêve. Par conséquent, le travail du rêve n'est pas une activité créatrice selon Freud : même si le rêve paraît cohérent, l'analyse montre qu'un « jugement, en rêve, n'est que la reproduction d'un prototype dans les pensées du rêve, » qui peut y être insérée de manière à donner l'impression d'un « travail intellectuel effectué en rêve, propre au rêve » (391).

L'analyse des pensées du rêve révèle alors une « activité intellectuelle très compliquée, » ayant accès à presque toutes les fonctions de l'appareil psychique, mais pour Freud, « il paraît incontestable que ces pensées du rêve sont nées pendant le jour, et il est indispensable d'admettre un état de sommeil de la vie psychique » (502). Les pensées du rêve viennent de notre vie psychique normale, elles possèdent toutes les qualités des pensées de la veille, ce qui en fait « des créations complexes élevées et de haute valeur. » Mais, continue Freud, ce travail psychique n'a pas été exécuté pendant le sommeil, car ces pensées proviennent de la veille, sont développées à l'insu de la conscience et sont toutes à la disposition de l'esprit au moment de s'endormir. Freud conclut que « les activités de pensée les plus compliquées peuvent se produire sans que la conscience y prenne part » (504). En revanche, les surréalistes vont contester la validité de cette déclaration par la mise en question de la toute-puissance de la raison, car ils croient à l'idée que le rêve est un processus créateur de l'esprit.

Freud s'interroge alors sur des fonctions de la conscience dans le rêve : il est sûr qu'elle agit pendant le sommeil, car « nous ne connaissons le rêve que par elle » (59).

Toutefois, Freud insiste sur la nécessité de réévaluer le rôle de la conscience dans le psychisme :

> Pour bien comprendre la vie psychique, il est indispensable de cesser de surestimer la conscience. Il faut, comme l'a dit Lipps, voir dans l'inconscient le fond de toute vie psychique. […] L'inconscient est le psychique lui-même et son essentielle réalité. Sa nature intime nous est aussi inconnue que la réalité du monde extérieur, et la conscience nous renseigne sur lui d'une manière aussi incomplète que nos organes des sens sur le monde extérieur. (520)

Freud souligne donc l'importance de l'inconscient dans la vie quotidienne en disant que les processus qui produisent les images du rêve doivent être attribués non pas au rêve mais à l'activité de la pensée inconsciente survenant dans la veille. Suivant ces modifications, le rêve serait « une forme d'expressions d'impulsions sur lesquelles, pendant le jour, pèse une résistance, mais qui, la nuit, puisent des forces à des sources d'excitation profondes. » Par conséquent, la conscience perd son caractère tout-puissant, elle n'est plus « qu'un organe des sens qui permet de percevoir les qualités psychiques » (521-522). Or, la dévaluation de la pensée consciente entraîne la revalorisation de l'inconscient — développement qui légitime les efforts de Nerval et de Proust pour rétablir la réalité des faits non conscients, et qui va étayer aussi la tendance surréaliste à favoriser l'inconscient aux dépens de la conscience.

Dans *L'Interprétation*, Freud divise le non conscient en deux instances : celui qu'il appelle inconscient « ne peut en aucun cas parvenir à la conscience, » et celui qu'il nomme préconscient « peut y parvenir après que ses excitations se sont conformées à certaines règles. » Dans ce système, le préconscient assume « le rôle de l'écran entre l'inconscient et la conscience » (522). Il s'ensuit que, pour Freud, l'inconscient a une réalité psychique qui a autant de légitimité que la réalité extérieure. Cependant, Freud pense qu'il est nécessaire de distinguer la réalité psychique de la réalité matérielle, car leurs représentations lui semblent tout à fait différentes : « Une fois les désirs

inconscients ramenés à leur expression dernière et la plus vraie, on peut dire que la réalité psychique est une forme d'existence particulière, qu'il ne faut pas confondre avec la réalité matérielle » (526). Tandis que les œuvres de Nerval et de Proust reflètent la même idée de distinction nette entre la réalité intérieure et extérieure (même si leur but ultime est leur fusion), la démarche dialectique des surréalistes ne permettra aucune séparation entre le psychique et le matériel.

Le rapport du rêve au délire

> Celui qui ne peut expliquer l'origine des images du rêve cherchera vainement à comprendre les phobies, les obsessions, les idées délirantes et à exercer éventuellement sur elles une influence thérapeutique.
>
> Freud, *L'Interprétation*

On a vu plus haut que, avant Freud, la plupart des auteurs comparent le rêve au délire, y compris les aliénistes de la première moitié du dix-neuvième siècle comme Moreau de Tours, dont les recherches ont sûrement influencé les raisonnements avancés dans *Aurélia* sur la similarité entre rêve et folie. Les analogies qu'il trouve entre les mécanismes du rêve et ceux des maladies mentales inspirent Freud à « traiter le rêve comme les autres symptômes » des psychonévroses (94), car, « pendant le rêve, les représentations se poursuivent et s'accrochent d'après des ressemblances de hasard et d'après des liaisons à peine perceptibles » (59-60). Freud découvre une logique à ces représentations « arbitraires » du rêve : elles seraient guidées, comme la création poétique, par une logique différente de celle de la veille. Maury, continue Freud, illustre les ressemblances entre le rêve et certains troubles mentaux par l'identification, dans le rêve, de deux caractéristiques principales du délire : « 1^{o} une action spontanée et comme automatique de l'esprit ; 2^{o} une association vicieuse et irrégulière des idées » (60).

Malgré ces similarités, la plupart des auteurs modernes ne définissent pas le rêve comme délire, mais proposent l'hypothèse selon laquelle la folie du rêve est peut-être un déguisement, car le rêve fait partie de la vie quotidienne. Tout le monde a la même expérience onirique : normalement, le rêveur revient du monde du rêve au réveil, il ne rêve donc qu'en dormant (60-63). Dans *Aurélia*, cette qualité universelle du rêve sert à faire accepter au lecteur, par voie d'analogie, le délire comme un fait normal de la vie quotidienne. Par contre, l'entremêlement du délire et de la veille dont le narrateur conte l'expérience n'est pas considéré comme normal du point de vue scientifique.

Toutefois, Freud reconnaît des analogies entre le rêve et le délire, comme la régression et la persistance du sens, malgré le caractère illogique. Comme le rêve, soutient Freud, les « hallucinations de l'hystérie, de la paranoïa, » ainsi que les « visions des normaux » peuvent être considérées comme des régressions « à l'intérieur de l'appareil psychique. » Il pense que « seules subissent cette transformation les pensées qui sont en relations intimes avec des souvenirs réprimés ou demeurés inconscients » (462). La thématique du sens du rêve et du délire révèlent aussi, pour Freud, des similarités : selon sa pensée, il n'existe ni rêve ni délire sans signification. Dans le cas du délire, c'est un souhait que la censure ne peut plus refouler :

> pas plus que le rêve, l'hystérie ou la paranoïa ne présentent un cours de pensées déréglé et sans représentations-but. […] les délires mêmes des confus ont un sens […] et sont incompréhensibles à cause de leurs lacunes seulement. […] Les délires sont l'œuvre d'une censure qui […] efface brutalement tout ce qui lui déplaît, de sorte que ce qui reste devient incohérent. (450)

Comme on l'a vu chez Nerval, les aliénistes soutiennent aussi l'argument de l'existence d'un « reste de raison » chez l'aliéné, ce qui permet la communication avec lui. La cure recommandée — le traitement par la parole — se construit sur l'hypothèse que le délire a un sens déchiffrable. Dans *Aurélia*, le moyen de dégager la signification du délire est le

rêve : en le décrivant, le narrateur tâche de saisir son essence et d'y puiser des connaissances inaccessibles à l'esprit conscient. La description du rêve (délire) a donc une valeur non seulement thérapeutique, mais aussi littéraire et ontologique chez Nerval. Par la suite, Freud reprend l'idée de la similarité entre le rêve et la folie et celle d'une thérapeutique basée sur le langage, en y ajoutant les notions des désirs inconscients, du refoulement et de la censure dont l'interaction dynamique dans la psyché fait naître, selon lui, non seulement le rêve mais aussi les psychonévroses. Quant aux surréalistes, la question des rapports entre le rêve, la réalité et la folie sera une des problématiques majeures de leur théorie : ils étudieront les liens entre la poésie et les maladies mentales qu'ils imiteront en vue de créer des textes poétiques, ils apercevront des correspondances grâce à la méthode paranoïaque-critique de Dali.

L'interprétation du rêve nocturne

Selon Freud, la diversité d'appréciation posait le problème d'interprétation des rêves pendant des siècles ; il tâche donc de développer une conception unifiée de l'interprétation. De tous les procédés passés, il met l'accent sur deux : la méthode symbolique qui considère « le contenu du rêve comme un tout et cherch[e] à lui substituer un contenu intelligible et analogue, » et la méthode de déchiffrage qui « traite le rêve comme un écrit chiffré où chaque signe est traduit par un signe au sens connu, grâce à une clef fixe » (91-92). Freud pense que les symboles sont indispensables pour comprendre les rêves « typiques » des êtres humains et les rêves « récurrents » de l'individu. À la rencontre des représentations collectives et individuelles, Freud considère donc l'idée d'une symbolique inconsciente, mais il trouve que les représentations d'un sujet donné sont typiquement idiosyncrasiques, singulières et fortement personnelles, par

conséquent impropres à former une symbolique collective. Toutefois, Freud pense qu'il est possible d'établir une symbolique du rêve limitée qui conduirait au-delà du rêve, le liant aux contes, aux mythes, aux mots d'esprit, au folklore, etc. : « La plus grande partie de cette symbolique est d'ailleurs commune au rêve, aux psychonévroses, aux légendes et aux traditions populaires » (297). Il s'agit des sujets archétypes qui expriment les désirs inconscients universels de l'humanité, ce que Freud appelle dans « La Création littéraire et le rêve éveillé » des « productions psycho-ethnologiques » : « en ce qui touche par exemple les mythes, il semble tout à fait probable qu'ils sont les reliquats déformés des fantasmes de désir de nations entières, les rêves séculaires de la jeune humanité » (10). Cette observation souligne l'existence des rapports étroits entre le rêve et la veille, notion que Freud continuera à développer toute sa vie.

Le psychiatre suisse Carl Gustav Jung partira d'une prémisse similaire pour créer le concept de l'inconscient collectif en 1936 : au contact des malades mentaux, il théorise que l'histoire personnelle n'explique pas les fonctionnements et contenus psychiques qui créent la pathologie mentale, impliquant l'existence des faits psychiques de l'individu qui sont caractéristiques de toute l'humanité. C'est-à-dire que, pour Jung, contrairement à l'inconscient personnel, l'inconscient collectif est la donnée *a priori* de l'esprit humain, il appartient donc à la réalité objective. Il postule que l'inconscient collectif relève des prédispositions mentales universelles, nommées archétypes, qui ne sont pas basées sur l'expérience individuelle. Les archétypes ne prendraient pas leur origine dans la perception opérée par les sens, mais ils existeraient indépendamment d'elle et l'esprit aurait un accès direct à eux. La théorie de l'inconscient collectif offre un étayage scientifique au projet poétique d'*Aurélia* : prouver la vérité profonde des visions

hallucinantes en les reliant, à travers l'histoire de l'humanité et celle de l'univers, aux mythes, légendes et religions de tout temps. On a vu que l'idée de l'inconscient collectif survient dans *La Recherche* aussi à propos de la thématique du moi primitif, atteint grâce au rêve nocturne, censé être en contact avec l'essence universelle de l'humanité.

Pour revenir à l'interprétation freudienne du rêve, la méthode de déchiffrage, contrairement à la méthode symbolique, divise le contenu du rêve en des éléments qui ne sont pas influencés par l'ensemble. La division est faite d'une manière mécanique, au moyen d'une clé fixe. Cette méthode est illustrée par des citations d'Artémidore de Daldis, qui, selon Freud, a donné « l'exposé le plus complet […] sur l'interprétation des songes dans le monde gréco-romain. » Les passages cités révèlent des analogies entre la pensée des deux auteurs : comme Freud, Artémidore fonde l'analyse des rêves sur « l'observation et l'expérience, » et la base de son interprétation est « le principe d'association. » Les deux penseurs questionnent la légitimité de l'usage d'une clé fixe, car la clé doit changer selon les circonstances de la vie du rêveur : selon Freud, « le même contenu peut avoir un sens différent chez les sujets différents et avec un contexte différent » (97). Il souligne donc la particularité et la spécificité du vocabulaire du dormeur aux dépens d'un vocabulaire universel de l'inconscient. Si Freud partage l'opinion d'Artémidore sur plusieurs éléments de sa théorie, deux différences majeures persistent entre eux : selon Freud, le rêve n'annonce pas l'avenir, car il se construit uniquement des éléments du passé ; et son interprétation de rêve est conduite d'après un principe différent : chez lui, c'est le rêveur qui a la tâche d'interpréter son propre rêve.

Freud admet les mérites des deux procédés populaires d'analyse du rêve, mais il pense que, employés isolément, ils sont « inutilisables pour la recherche scientifique »

(93) ; il propose donc de les synthétiser. Il souligne que sa méthode d'interprétation est, en partie, celle d'un déchiffrage qui porte sur des détails : « il faut diriger l'attention non pas sur le rêve considéré comme un tout, mais sur les différentes parties de son contenu » (96). Mais ce sont les idées incidentes, que Freud appelle les *arrière-pensées* du rêve, qui permettent de déchiffrer le rêve : à la manière du fonctionnement de la méthode symbolique, elles mettent à jour le sens déguisé dans les détails du rêve, tout en tenant compte de l'ensemble. Cependant, tandis que Freud maintient que tout rêve a une signification et qu'il existe une méthode scientifique pour l'interpréter, son approche du rêve est plus philosophique que scientifique : il se propose de mettre dans un cadre formel la conception populaire selon laquelle le rêve a un sens caché : « Quand on applique la méthode d'interprétation que j'ai indiquée, on trouve que le rêve a un sens et qu'il n'est nullement l'expression d'une activité fragmentaire du cerveau » (112). Ces développements scientifiques semblent justifier l'affirmation nervalienne et proustienne de l'importance du rêve comme source de connaissances essentielles de l'être humain.

Pour mener à bien le travail de l'interprétation du rêve, selon Freud, il est nécessaire de créer des circonstances favorables, de mettre le sujet dans un état d'âme propice à accéder aux souvenirs du rêve. Le sujet a la tâche de se concentrer sur « ses perceptions psychiques » et, en même temps, d'éliminer toute critique consciente qui ignorerait ou refoulerait certaines pensées. Pour que le sujet n'écarte aucune idée qui surgit, Freud recommande d'obtenir et de communiquer toutes les pensées qui lui passent par la tête en même temps que d'essayer de garder l'impartialité « vis-à-vis de ses propres idées. » Il s'agit de recréer « un état psychique qui présente une certaine analogie avec l'état intermédiaire entre la veille et le sommeil, » similaire à l'état hypnotique, mais

libre de l'influence des suggestions extérieures qui corrompent l'expérience de l'hypnose. Cet état qui unit la concentration intense de la conscience vigile à l'élimination de la critique de soi ressemble fort à l'état délirant du héros de Nerval, ainsi qu'à l'expérience de la mémoire involontaire dans *La Recherche*, et sera l'inspiration pour l'expérimentation surréaliste avec les états de conscience diminuée comme l'hypnose, l'imitation des maladies mentales, aboutissant à l'écriture automatique.

Au moment où l'on atteint cet état, continue Freud, les représentations non voulues qui viennent à l'esprit « se transforment en images visuelles et auditives, » tout comme dans le rêve, mais cette fois on serait capable de les suivre consciemment et d'observer leurs caractères représentatifs avant que la censure les déforme (94-95). Freud pense qu'en éliminant la pratique inconsciente et automatique de critiquer l'involontaire, on devient capable de s'observer d'une façon plus approfondie. Toutefois, l'effort pour faire remonter à la conscience des représentations qui seraient normalement critiquées et réprimées par l'esprit conscient semble être une tâche difficile, voire infaisable. Les surréalistes, qui empruntent une méthode basée sur celle de Freud pour pratiquer l'écriture automatique et le rêve éveillé, vont se heurter à des problèmes similaires.

Une fois les souvenirs du rêve obtenus par la méthode indiquée, le principe de l'interprétation est celui de l'association libre : il s'agit de remplacer les éléments obscurs du contenu manifeste par d'autres, eux latents. Ainsi, le but de l'interprétation du rêve est de défaire le travail du rêve en substituant au contenu manifeste les pensées latentes du rêve. Pour y parvenir, l'interprétation doit « négliger dans tous les cas la cohésion apparente du rêve comme suspecte, et accorder aux éléments clairs et aux éléments obscurs la même attention dans nos recherches pour retrouver le matériel du rêve » (426).

Toutefois, ce n'est pas le processus de ces associations qui intéresse Freud, mais les significations qui résultent de l'exposition du sujet, sans direction consciente, à ses propres faits psychiques et à ses idées incidentes. Plus tard, les surréalistes vont adopter la théorie d'association libre de Freud pour les besoins de l'écriture automatique, se désintéressant pourtant des significations des images produites au profit de leur valeur poétique extraordinaire.

Lors de l'interprétation de ses propres rêves, Freud observe que la résistance qui se manifeste sous forme de l'oubli et qui déforme le récit de rêve, fait obstacle à l'interprétation aussi. Toutefois, Freud pense que même si l'on change le rêve en se le rappelant, il est toujours possible de retrouver son sens, son contenu original. Même si cette idée freudienne est adoptée par Breton sans qu'il en propose une modification, elle n'a pas beaucoup d'intérêt pour les surréalistes, car ils acceptent les produits de l'inconscient — rêves, hallucinations, mots d'esprit — tels quels, et ils les traitent comme des textes poétiques authentiques ; ils ne veulent donc pas les interpréter. À l'analyse du rêve, résume Freud, il faut donc considérer le récit préliminaire, les associations qui jaillissent dans l'état semi-conscient, la manière de raconter son rêve et l'oubli. Freud croit que l'analyste sera capable de révéler « la véritable source du rêve, sa source psychiquement significative dans la vie de la veille » à l'aide de cette méthode (159).

Dans la conclusion, Freud récapitule les idées majeures de *L'Interprétation*. Il explique que, pour former sa propre théorie, il a fait un compte rendu des théories principales du rêve présentes et passées. Son approche est dialectique : les antinomies qui se tendent entre les théories présentées sont résolues dans l'œuvre par la synthèse des concepts contradictoires du rêve nocturne en une unité cohérente. C'est la formulation de

la théorie du rêve qui conduit Freud au concept de l'inconscient, ce qui sera important pour le développement futur de ses théories sur l'art. En plus de celle du rêve, la théorie de l'inconscient ajoute des découvertes considérables à la théorie des névroses, l'objet de recherche principal de Freud. Par conséquent, la théorie du rêve servira de préparatoire à la psychanalyse, permettant de la mettre à la portée d'autres disciplines, comme l'anthropologie, etc.

Le but original de Freud, la connaissance de la psychologie des névroses, place l'étude du rêve dans une autre perspective. Si la réévaluation de l'inconscient lui semble importante, l'intérêt scientifique de l'examen du rêve nocturne reste ambigu :

> On m'a demandé quelle était la valeur pratique de ces études pour la connaissance de l'âme et la découverte des traits de caractère cachés. Les tendances inconscientes qui se révèlent dans nos rêves ne sont-elles pas les véritables puissances de notre vie psychique ? Les désirs réprimés qui créent les rêves et peuvent quelque jour créer d'autres activités ont-ils donc une médiocre importance morale ?
>
> Ce n'est pas à moi de répondre à ces questions. Je n'ai pas examiné de près cet aspect du problème. (526)

Freud admet que, pour comprendre le rêve, il est parti de ses « travaux sur la psychologie des névroses » (500), mais l'étude du rêve n'était pour lui qu'un moyen d'examiner cette psychologie, suivant une direction inverse, en partant du rêve. Ainsi, Freud reconnaît la valeur clinique du rêve dans la psychopathologie, mais il hésite à établir sa valeur psychique. L'intérêt de l'étude du rêve tient donc à sa capacité présumée à dissiper les mystères des névroses. Ce point de vue est similaire à la motivation du narrateur de Nerval, pour qui la transcription de ses « rêves » sert à comprendre son délire, et à celle de Proust qui vise à accéder à des essences humaines par l'intermédiaire du rêve et de la mémoire involontaire. Les surréalistes, qui utiliseront les théories freudiennes présentées dans *L'Interprétation* à des fins littéraires, prendront une position différente de celle de Freud sur cette question.

***

Profondeurs de la conscience
On vous explorera demain
Et qui sait quels êtres vivants
Seront tirés de ces abîmes
Avec des univers entiers.

Apollinaire, « Les Collines »

Tout comme Freud, le théoricien principal du surréalisme français André Breton s'intéresse vivement au phénomène du rêve nocturne pendant toute sa carrière intellectuelle, car il le considère comme un domaine privilégié qui peut fournir des matériaux pour l'exploration de l'inconscient humain. Profondément influencé par les idées freudiennes du rêve, Breton vise à sonder cette « faculté fondamentale qui est de dormir » (*Les Vases* 201) non seulement pour avancer ses propres recherches, mais aussi pour faire accepter le rêve comme une « nécessité naturelle, » pour lui « assigner son utilité véritable » dans la vie quotidienne (115). Il favorise le rêve comme moyen d'expression en vertu de sa capacité présumée à faciliter l'accès au matériel inconscient — « un certain automatisme psychique » caché dans les profondeurs de l'esprit humain (« Entrée des médiums » 274), exposé par le travail de Freud — que Breton a l'intention d'utiliser dans « l'intérêt à encourager tout ce qui peut jeter un doute sur la raison, » afin de briser sa toute-puissance (« Les Chants de Maldoror » 234). Ces tendances sont similaires à celles de Nerval dans *Aurélia* et, dans une certaine mesure, à celles de Proust dans *La Recherche*.

On a vu que Breton prend connaissance des éléments principaux de la méthode psychanalytique de Freud au centre neuropsychiatrique de Saint-Dizier une dizaine d'années avant la première traduction française de *L'Interprétation des rêves*. Ses lettres

qui datent de cette période révèlent le vif intérêt que les idées freudiennes suscitent chez lui en ce qui concerne l'étude du rêve, la méthode des associations mentales libres et leur pouvoir supposé d'offrir un accès à l'inconscient à travers la conscience. Dans ses notes pour le carnet inédit de Breton, l'éditrice de ses *Œuvres complètes* Marguerite Bonnet fait observer qu'il avait l'occasion d'étudier Freud dans les revues de son temps comme *La Psychoanalyse des névroses et des psychoses* de Régie et Hesnard, ainsi que dans *La Revue de Genève* qui publie les *Cinq leçons sur la psychanalyse* de Freud entre fin 1920 et début 1921 (*Carnet 1920-1921* 618 n. 4). Dans le carnet inédit, les paragraphes écrits entre décembre 1920 et janvier 1921 indiquent que le concept de l'automatisme proposé — le « mode d'expression » capable de répondre à un « nouveau besoin » —, est construit à partir de la théorie freudienne. Breton a pour objet d'explorer les « désirs inavouables » que la censure est chargée de retenir dans l'inconscient (619). La théorie et l'analyse du rêve deviennent importantes à ses yeux non seulement parce qu'il s'intéresse à l'examen direct des expressions de l'inconscient, mais aussi parce que le rêve lui semble offrir le moyen de découvrir toutes les possibilités de l'individu. Dans *L'Interprétation des rêves*, la motivation de Freud est différente : il cherche à révéler les secrets du rêve pour faciliter la compréhension des maladies mentales dont les processus lui semblent identiques, tandis que Breton étudie le rêve pour le valoriser, pour le rattacher à la réalité quotidienne et pour exploiter sa nature poétique.

Théories du rêve

> Il est incompréhensible que l'homme retourne sans cesse à cette école [le sommeil] sans y rien apprendre.
>
> Breton, *Les Vases communicants*

L'œuvre freudienne n'a probablement pas influencé les expérimentations Dada et celles du premier surréalisme, mais au moment où Breton est prêt à expliquer ces activités et à réunir rêve, automatisme et jeux de mots en une philosophie, les théories de Freud sont à sa disposition. Elles lui révèlent que c'est l'inconscient qui fournit la motivation de toutes ces activités dont le but commun est de libérer ce matériel caché, d'où l'hypothèse de Breton que ces contenus pourront contribuer à la libération de l'individu. En même temps, les expériences du premier surréalisme, comme la pratique du sommeil hypnotique ou celle de l'écriture automatique, suggèrent qu'une des sources de la poésie nouvelle est l'inconscient. Étant donné que la découverte de ce matériel à possibilités infinies devient la tâche primordiale des surréalistes, l'étude de l'inconscient passe au premier plan. La notion de l'inconscient comme une des sources de la poésie est prévue par Freud une quinzaine d'années après *L'Interprétation*, dans l'article « L'Inconscient » où il traite de la créativité poétique de l'inconscient. Énumérant ses caractéristiques — l'absence de contradiction, l'atemporalité, la mobilité des investissements émotifs, la figuration scénique ou la dramatisation —, il affirme que ces processus sont également utilisés dans la création littéraire.

Toutefois, l'intérêt que Breton porte aux rêves commence par le phénomène : le début du surréalisme est marqué par la période des Sommeils en 1922, une phase d'expérimentation avec l'hypnose, l'écriture automatique et des récits de rêve, qui produit le matériel surréaliste. Breton enregistre et publie grand nombre de ses propres

rêves, et il encourage tous les membres du groupe surréaliste à suivre son exemple. En 1922, il publie le recueil poétique *Clair de terre* dans lequel il inclut quatre récits de rêve puisés dans sa propre expérience, et le rêve est le sujet du premier numéro de la revue *La Révolution surréaliste*. La publication des rêves proprement dits indique une volonté de provocation envers la littérature, une résolution de se débarrasser des vieilles formes littéraires, de faire éclater les formes traditionnelles, d'aller au-delà de ce qui constitue la littérature jusque-là, presque en dehors d'elle. Toutefois, ce programme est paradoxal : si Breton vise à déjouer la littérature par l'usage de ce matériel non littéraire qu'est le récit de rêve, en lui donnant une valeur esthétique par une mise en forme littéraire, il sabote son propre but. Plus tard, l'intérêt pour le rêve conduit Breton à la problématique plus générale de sa théorie, marquant une phase explicative qui vise à analyser le matériel produit pendant l'expérimentation : ainsi, les deux *Manifestes* et *Les Vases communicants* de Breton explorent les questions théoriques du rêve nocturne et les interférences entre l'activité onirique et la vie quotidienne. Dans *Les Vases,* Breton tâche de documenter la relation réciproque entre le rêve et la réalité diurne et, comme le narrateur de Nerval dans *Aurélia* et celui de Proust dans *La Recherche,* cherche à convaincre le lecteur de l'importance extraordinaire du rêve dans la vie mentale.

Parmi les domaines de recherches mentionnés dans *Les Vases communicants,* celui du rêve nocturne semble être le plus important, car Breton propose de « reprendre l'étude du rêve, de son interprétation ; critique des interprétations proposées (chacun sera tenu d'apporter, à intervalles réguliers, un récit de rêve commenté ; ces récits seront examinés par l'ensemble des participants) » (Notice aux *Vases communicants, ŒC* II 1355). Dans le « Prière d'insérer, » ajouté aux *Vases,* Breton s'interroge sur l'état de la

science des rêves et de la notion du rêve : « Que penser de l'état actuel des recherches sur le rêve ? Le contenu du rêve est-il entièrement interprétable ? Que deviennent dans le rêve le temps, l'espace, le principe de causalité ? À quoi sert le rêve ? L'étude du rêve met-elle en péril la conception matérialiste du monde ? » (1351). Ce sont les questions principales, posées « par la vie, » auxquelles Breton tâche de répondre dans cette œuvre où se dessine sa conception la plus complète, théorique ainsi que pratique, de l'activité onirique.

Suivant l'exemple de Freud dans *L'Interprétation*, l'ouvrage commence par un bref parcours de l'histoire des idées sur le rêve nocturne. Écrite sur un ton polémique, cette introduction finit par la constatation qu'à l'exception de Freud qui attache au rêve un système d'interprétation universel, aucun penseur, aucune doctrine philosophique n'attribue au rêve l'importance qu'il mérite. Chez Breton, la réitération de l'histoire des idées sur le rêve sert à encourager une appréciation de l'activité psychique onirique. Il s'agit d'arracher le rêve de son milieu nocturne pour pouvoir l'apprécier dans son intériorité et pour l'intégrer à la vie de la veille — objectif similaire à celui des narrateurs d'*Aurélia* et de *La Recherche*. Cependant, Breton s'assigne une tâche ambitieuse : donner un compte rendu complet du rêve nocturne pour résoudre tous ses énigmes. Il porte un intérêt au rêve nocturne non seulement à cause de sa capacité à révéler l'inconscient, mais aussi parce que, à ses yeux, le rêve est la seule forme d'expression individuelle humaine qui soit véridique. À ce moment-là, le récit de rêve réel ne fait pas encore partie de la littérature — un avantage aux yeux de Breton, pour qui la littérature traditionnelle est sclérosée, corrompue, elle a donc besoin d'un renouvellement radical. En même temps, suivant les théories freudiennes, Breton cherche à établir une appréciation

scientifique du rêve nocturne : pour lui, le rêve est — aux frontières du scientifique et du littéraire, de l'objectif et du subjectif — un moyen d'expression qui n'est encore ni dénaturé ni galvaudé et, ce qui est plus important, il révèle une voix authentique.

S'appuyant à la fois sur les facultés scientifiques et littéraires du rêve réel, Breton touche à une problématique qui figure également dans *L'Interprétation des rêves*, celle de l'opposition entre poète et savant. Tandis que Freud tient en haute estime le poète, sa théorie du rêve nocturne dissipe le mystère ésotérique, la faculté divinatoire du rêve que lui accorde la tradition romantique, émerveillée par l'expérience onirique. Allant à l'encontre du romantisme, la théorie freudienne définit le rêve comme le résultat d'un compromis psychique entre les forces de la conscience et de l'inconscient de l'esprit humain. Autrement dit, pour Freud, le rêve est une expression inconsciente déformée par les processus du travail du rêve. Selon Breton, qui reprend maintes notions de la théorie romantique du rêve, le rêve est avant tout une réalité essentielle, un des modes d'expressions de l'inconscient, et éminemment poétique. Il est vrai que le rêve est un produit de l'inconscient pour Freud aussi, mais lui ne considère sa forme manifeste digne d'intérêt qu'en tant que véhicule qui permet d'accéder au contenu latent.

Cependant, Freud conserve quelques éléments des théories passées du rêve qui ne prennent pas leur origine dans les sciences modernes. Le plus important d'entre eux est l'idée que le rêve détient une vérité, une signification, ce qui contredit l'argument scientifique de son temps qui traite le rêve de stimuli somatiques, suggérant que l'approche de Freud n'est pas strictement scientifique. Breton, qui trouve que les rêves sont la source d'une vérité et d'une force élémentaires et essentielles, vise à fusionner les théories scientifiques et poétiques du rêve. Or, *Les Vases communicants* est généralement

considéré comme l'équivalent poétique de *L'Interprétation des rêves*, mais il serait plus précis de dire que, dans *Les Vases*, Breton tâche d'unir l'essence scientifique de *L'Interprétation* à une essence poétique. On a vu dans les chapitres précédents que la notion du rêve a une grande importance pour Nerval et Proust aussi, même si l'intérêt de ce dernier est plus technique que philosophique ou artistique.

Les recherches surréalistes visent à prouver avant tout que le récit de rêve est digne d'intérêt littéraire. Toutefois, des sources extérieures au mouvement facilitent l'établissement de la légitimité de la doctrine surréaliste par des moyens scientifiques, car une fois les expériences surréalistes liées aux découvertes de la psychanalyse, leur bien-fondé scientifique semble être assuré. Breton choisit la psychanalyse, plus précisément la théorie du rêve freudienne comme la base de sa propre théorie non seulement parce que l'usage d'une doctrine scientifique déjà existante pour expliquer ses propres découvertes lui assure une légitimité, mais aussi parce que, chez Freud, il trouve une théorie uniforme, capable d'élucider les phénomènes et activités des expériences surréalistes. Cet effort est en accord avec l'esprit général intellectuel du début du vingtième siècle, résultat d'une révolution scientifique et technologique si efficace qu'elle entraîne la volonté de poser tous les phénomènes de la vie humaine sur des bases scientifiques. Le travail d'Albert Einstein joue un rôle essentiel dans la diffusion de cette nouvelle vision : en 1905, il publie la théorie de la relativité restreinte où il propose l'hypothèse selon laquelle les notions du temps et de l'espace ne sont pas absolues mais dépendent de l'observateur — idée qui provoque des changements considérables non seulement dans la pensée scientifique, mais aussi dans la manière de considérer l'être humain et l'univers. L'importance générale de la théorie de la relativité se trouve dans le rejet complet d'un

système scientifique vieux de deux cents ans, celui de Galilée, pour y substituer une théorie qui se construit à partir des éléments tout à fait nouveaux : désormais, la science ne se base plus sur des connaissances immuables, entraînant la nécessité de la restructuration continue de ses principes. De même, le refus des connaissances acquises et la volonté de bâtir des théories révolutionnaires sur des principes tout nouveaux, aptes à répondre aux besoins changeant de son époque, motive l'activité politique et littéraire de Breton lui-même.

Cependant, son aspiration à assurer une légitimité scientifique par l'étayage théorique de la psychanalyse reste problématique, car celle-ci est moins une doctrine scientifique que le successeur d'une tradition philosophique et littéraire qui valorise l'imagination au-dessus de tout. Une des raisons pour lesquelles il choisit le rêve comme sujet d'étude est qu'il représente l'état où « l'imagination grandit, se libère de la raison et de tout contrôle et domine entièrement. Elle tire, il est vrai, ses matériaux de la mémoire de la veille, mais l'édifice qu'elle construit est entièrement différent des productions de la vie éveillée, elle ne reproduit pas seulement, elle crée » (Freud *L'Interprétation* 80). Bien que cette vision freudienne de l'imagination créatrice évoque l'esprit des expériences du premier surréalisme, *Les Vases communicants* révèle une attitude ambiguë envers Freud. Malgré toute son admiration, Breton ne peut s'empêcher d'apercevoir des divergences entre ses idées et celles du fondateur de la psychanalyse, dont la plus importante se montre sur le plan de l'action sociale : tandis que les théories de Freud transforment le monde graduellement, d'une manière passive, scientifique, Breton cherche à renverser l'ordre social, la pensée philosophique et l'idéologie politique ici et maintenant.

Dans « Aurélia, Gradiva, X : Psychanalyse et poésie dans *Les Vases communicants* » où il compare *Aurélia* de Nerval, *Gradiva* de Jensen et *Les Vases communicants* de Breton en fonction de la figure de la femme aimée, Jean-Pierre Morel propose l'idée selon laquelle l'ambivalence de Breton envers les théories freudiennes s'exprime dans les *Vases* à travers la confrontation du matériel produit par les expériences surréalistes avec la théorie et la méthode psychanalytiques (68). L'idée de comparer théorie et pratique est une notion relativement nouvelle à l'époque de Breton : auparavant, les sciences étaient, pour la plus grande part, descriptives. En même temps, Breton questionne quelques-unes des idées de Freud à cause de l'influence d'autres théories, comme le marxisme. Toutefois, le surréalisme cherche à la libération de l'individu par le moyen du langage et Breton reconnaît la possibilité d'utiliser à cette fin les théories freudiennes. Freud propose l'hypothèse selon laquelle l'inconscient motive toutes nos actions, mais les désirs refoulés qui jaillissent de sa profondeur s'opposent à la conscience, elle-même chargée de les réprimer s'ils se heurtent à des interdits. La théorie et la pratique clinique de Freud reposent sur la supposition qu'une civilisation non répressive est impossible : en échange d'appartenir à la société, l'individu doit subir la répression et la perte de sa liberté. S'il est vrai que Freud donne une nouvelle importance aux fonctions de l'inconscient, au langage irrationnel, aux phantasmes et aux rêves, il maintient qu'ils sont tous contrôlés par le principe de réalité. Dans *Le trait d'esprit et ses relations avec l'inconscient*, il développe l'idée que la source des mots d'esprit est le refoulement sociétal de la nature instinctuelle de l'être humain qui, au moyen de l'humour, est autorisée à pénétrer dans la conscience, entraînant la suspension temporelle du refoulement. Breton, désireux d'enlever toutes limites entre rationnel et irrationnel,

réel et imaginaire, cherche un équilibre moins raisonnable qui soit capable de rendre la vie humaine plus poétique. L'activité politique « révolutionnaire » de Breton, enclin au communisme, exprimée entre autres dans les revues *La Révolution surréaliste* et *Le Surréalisme au service de la Révolution*, le conduit à insister sur le fait que la libération de l'être humain sur le plan inconscient, onirique, va entraîner, ou au moins faciliter, sa libération politique dans la veille. De même, il existe un rapport entre la répression dans le sens psychique et dans le sens politique chez Freud aussi, illustré par la thématique du pouvoir libérateur psychique du mot d'esprit dans *Le trait d'esprit et sa relation à l'inconscient* — notion essentielle dans le traitement surréaliste de l'humour noir.

Les caractéristiques du rêve nocturne

Comme Breton reconnaît l'importance des idées de *L'Interprétation des rêves* : « C'est à très juste titre que Freud a fait porter sa critique sur le rêve. Il est inadmissible, en effet, que cette part considérable de l'activité psychique […] ait encore si peu retenu l'attention » (*Premier manifeste* 317), son apogée du rêve se dégage, pour la plus grande part, à l'aide de la terminologie et des pensées freudiennes. Toutefois, si Breton reprend plusieurs particularités psychologiques freudiennes du rêve, il tend à tirer des conclusions quelque peu différentes de celles de Freud. Dans la pensée bretonienne, les trois fonctions fondamentales du rêve sont : la réparation, nécessitée par « l'activité pratique de veille [qui] entraîne chez l'homme un affaiblissement constant de la substance vitale » (*Les Vases* 205) ; la connaissance, le rêve révélant des essences cachées à la conscience ; et l'appel à l'action que le rêve accomplit par la présentation des contradictions comme conciliées. Pour Breton, l'activité du rêve est « commune à tous les hommes » (107). Il souligne aussi la continuité de l'activité psychique durant le sommeil : « Dans les limites

où il s'exerce (passe pour s'exercer), selon toute apparence le rêve est continu et porte trace d'organisation » (317).

Comme Freud, Breton observe que des images s'imposent à l'esprit du dormeur dans l'état de rêve — phénomène qu'il exploite pour créer les images surréalistes les plus belles, mais sans accepter l'hypothèse freudienne qui le nomme régression aux désirs refoulés, hallucination, souvent incompréhensible pour le rêveur. Breton déclare, d'une façon sommaire, que l'idée freudienne de la figuration visuelle comme hallucination révèle un « manque à peu près complet de conception dialectique » chez Freud (*Les Vases* 111). En dépit de ses réserves sur certains aspects de la théorie freudienne, il maintient que les images surréalistes peuvent être déchiffrées par la méthode psychanalytique, même si Breton lui-même ne tâche pas de les interpréter dans un sens traditionnel : s'intéressant à la beauté des images produites sans vouloir les expliquer « rationnellement, » il valorise l'intuition au-dessus de la compréhension cognitive. On a vu dans *Aurélia* que, contrairement à Breton, Nerval se désintéresse de l'aspect esthétique des images du délire, même si elles ont une valeur poétique frappante, pour se concentrer sur leur déchiffrement, ce qui suggère une démarche plus proche de celle de Freud. Pour sa part, Proust fait un effort pour déchiffrer quelques-uns des rêves de ses personnages par l'intermédiaire de son narrateur, mais ces interprétations restent superficielles, car l'intérêt véritable de l'œuvre est l'étude des phénomènes de la mémoire.

On a vu plus haut que Freud met en relief la qualité imagière concrète comme inhérente à l'inconscient qui *pense* en images ou en scènes, donc à la manière du théâtre. Comme Freud, Breton traite du caractère représentationnel du rêve en fonction de l'expression théâtrale. Il est particulièrement frappé par « le besoin inhérent au rêve de

magnifier et de *dramatiser*, autrement dit de présenter sous une forme théâtrale des plus intéressantes, des plus frappantes, ce qui s'est en réalité conçu et développé assez lentement, sans heurts trop appréciables, de sorte que la vie organique puisse se poursuivre » (136). Pour Breton qui cherche à lier le rêve et la veille par une synthèse dialectique, ce caractère dramatisant du rêve paraît illustrer, au moins en partie, les raccourcis des pièces de théâtre et ceux de la poésie moderne, destinés à présenter sous une forme abrégée ce qui se produit dans la réalité plus graduellement.

Quant aux sources du rêve nocturne, Breton adopte l'hypothèse freudienne qui pose que le rêve se construit d'une « substance réelle empruntée aux événements déjà vécus » (183). Dans son introduction à l'étude du rêve, Freud présente l'idée de Hildebrandt qui caractérise le rêve nocturne comme une série d'oppositions, mais Breton ne reprend que la deuxième partie de cet argument qui traite du rêve comme une entité se construisant entièrement des données de la veille :

> [Q]uoi que présente le rêve, il prend ses éléments dans la réalité et dans la vie de l'esprit qui se développe à partir de cette réalité… Si singulière que soit son œuvre il ne peut cependant jamais échapper au monde réel et ses créations les plus sublimes comme les plus grotesques doivent toujours tirer leurs éléments de ce que le monde sensible offre à nos yeux ou de ce qui s'est trouvé d'une quelconque manière dans la pensée de la veille. (111)

Sous sa forme citée par Breton, l'argument semble proposer l'hypothèse selon laquelle tous les éléments du rêve seraient réels ; ce n'est que leur enchaînement, leur logique qui seraient différents de ceux de la veille. C'est pourquoi, selon Breton, le rêve ne peut se dérouler sur une « scène différente » de celle de la réalité, les deux partagent au contraire la même scène.

L'hypothèse que le rêve n'emprunte qu'à l'expérience vécue sert à soutenir la position bretonienne contre le fidéisme et l'idée de la transcendance dans le rêve :

> Nul mystère en fin de compte, rien qui soit susceptible de faire croire, dans la pensée de l'homme, à une intervention transcendante qui se produirait au cours de la nuit. Je ne vois rien dans tout

> l'accomplissement de la fonction onirique, qui n'emprunte clairement, pour peu qu'on veuille se donner la peine de l'examiner, aux seules données de la vie vécue. (134)

Ce principe est fondamental pour Breton qui doit se défendre contre des accusations de spiritisme dans le sens transcendantal en raison de la confiance qu'il fait à certains principes de l'ésotérisme. Breton affirme donc que le sens entier du rêve peut être découvert par l'analyse freudienne, que rien n'envoie à la possibilité d'une transcendance surnaturelle dans le rêve, et que l'on ne trouve aucun élément « dans tout l'accomplissement de la fonction onirique [qui puisse] constituer un résidu appréciable qu'on tenterait de faire passer pour irréductible. Du point de vue du merveilleux poétique : quelque chose peut-être ; du point de vue du merveilleux religieux : absolument rien » (134-135). Ainsi, par sa définition du rêve nocturne et l'analyse de deux de ses rêves dans *Les Vases communicants*, Breton tâche de discréditer les idées philosophiques dualistes et idéalistes qui utilisent le rêve pour démontrer l'existence d'un monde non matériel, ce qui va à l'encontre de la théorie nervalienne (romantique) et proustienne de l'existence d'un monde spirituel indépendant de l'esprit, mais qui devient accessible dans les états de conscience diminuée comme le rêve ou le délire.

Breton se réfère à l'observation freudienne sur l'incertitude de la mémoire au réveil dans le *Premier manifeste*, où il fait observer que l'individu est le « jouet de sa mémoire » quand il s'agit de raconter son rêve. Cependant, tandis que Freud décrit l'oubli du rêve comme une résistance au contenu latent, Breton diminue l'importance de l'oubli, car il croit à la possibilité d'une compréhension absolue du rêve. En éternel optimiste, il projette l'arrivée du jour où l'on pourra rendre compte, « par des moyens à déterminer […], du rêve dans son intégrité » (317). Sa pensée révèle la vision utopique d'une « discipline de la mémoire qui porte sur des générations » (319), aboutissant à la

résolution du rêve et de la réalité en une unité dialectique. Pour sa part, Freud croit que l'individu moderne se rappelle, en quelque sorte, des parricides comme des événements actuels qui, selon Freud, ont établi la société humaine. Il fait noter dans *Totem et tabou* que l'héritage du passé phylogénétique est conservé inconsciemment dans le souvenir à travers des mythes et rituels dont la persistance ne s'expliquerait par aucun autre moyen. Ainsi, avec sa théorie phylogénétique, Freud place les sources déterminantes de l'inconscient de l'individu dans la préhistoire de l'humanité, ce qui fait penser à l'idée des correspondances touchant au passé préhistorique de l'individu — accessible dans des états de conscience diminuée — dans les œuvres de Nerval et de Proust. Cependant, la minimalisation du rôle de l'oubli dans la formation du récit de rêve chez Breton souligne la problématique de la résistance psychique, telle que décrite par Freud, qui accompagne aussi l'interprétation des deux rêves dans *Les Vases communicants*.

Les éléments et mécanismes du rêve nocturne

Malgré ses réserves considérables, Breton fait usage, dans sa propre théorie, de la plupart des notions freudiennes sur le rêve, comme l'accomplissement de désir, la distinction entre le contenu manifeste et le contenu latent, les mécanismes de formation et le fonctionnement de différents aspects du travail du rêve, ainsi que la méthode des associations libres et l'auto-analyse. Il épouse même la notion de l'inconscient, telle qu'elle est définie par Freud, et adopte l'idée que les pensées inconscientes peuvent être révélées par de libres associations, mais combat la théorie fondamentale des processus psychiques inconscients, ce qui rend difficile son but d'explorer l'inconscient par la méthode freudienne. Dans *L'Interprétation*, les désirs refoulés, d'origine infantile, relégués à l'inconscient, trouvent leur accomplissement dans le rêve par les processus du

travail du rêve. Chez Breton, la formulation théorique du refoulement n'est pas acceptée : le désir agit tout autrement, car son rôle est de permettre l'épanouissement du principe des « vases communicants, » suivant le principe dialectique. L'analyse du premier rêve des *Vases communicants* illustre cette différence de vues : après avoir donné une description minutieuse du rêve, Breton se met à établir le récit préliminaire, à la manière de Freud. Toutefois, tous les éléments qu'il identifie comme la source de son rêve, ne seraient que des « restes diurnes » pour Freud. Selon lui, ces souvenirs du jour précédant le rêve n'ont pas assez de force psychique pour déclencher un rêve, qui est toujours provoqué par « un désir venant de l'inconscient. » Le fait que Breton refuse d'identifier le désir qui a suscité son rêve serait qualifié, dans le système freudien, d'une résistance au contenu manifeste du rêve.

Ayant affirmé que son analyse suit « pas à pas » le contenu latent de son rêve, Breton admet avoir négligé la « reconstruction de la scène infantile dont il procède très vraisemblablement pour une part, mais dont le rappel ne présenterait ici qu'un intérêt secondaire. » Cette insistance véhémente sur l'aspect négligeable des souvenirs d'enfance éveille des soupçons du point de vue de l'analyste freudien, mais aussi à cause de l'intérêt que les surréalistes portent sur l'enfance en tant que source d'inspiration. Ainsi, Breton semble adopter l'idée freudienne que le rêve est issu de l'inconscient, qu'il dérive de désirs infantiles refoulés. L'analyse du premier rêve des *Vases* montre toutefois qu'il évite de nommer le désir qui gouverne son rêve, ce qui témoigne d'une résistance aux désirs refoulés que l'auto-analyse devrait révéler. De même, le vocabulaire de Breton trahit la résistance que sa conscience oppose au contenu latent du rêve : « J'insiste très vivement sur le fait qu'elle [l'interprétation] épuise, selon moi, le contenu du rêve et

réduit à néant les diverses allégations qui ont pu être portées sur le caractère "inconnaissable" (incohérent) de celui-ci… » (134). Malgré l'influence évidente de la censure, Breton n'en traite pas, ces processus ne l'intéressant pas. Il se montre surtout avide d'accéder au matériel poétique que la censure a la tâche de retenir dans l'inconscient.

Tandis que Breton fait preuve d'une résistance vive au contenu de son propre rêve, il nie l'idée que le rapport causal du rêve ne soit introduit qu'après coup. Cependant, Breton semble accepter la notion freudienne de l'élaboration secondaire (que Freud détachera plus tard du processus primaire du rêve), « qui préside aux retouches dans le rêve et à plus forte raison dans cet état de rêverie éveillée, où la plus grande partie de l'attention de veille fonctionne » (182-183), avec une modification : il en fait un mécanisme qui gouverne non seulement le récit de rêve et le rêve éveillé, mais aussi les activités conscientes de la veille— notion que Freud aurait disputé à l'époque de *L'Interprétation*, mais sur laquelle il changera d'avis par la suite.

Le travail du rêve

Dans *Les Vases communicants*, Breton reprend les termes freudiens du fonctionnement de différents aspects du travail du rêve : « la condensation et le déplacement, produits de la censure » (141), la surdétermination, les procédés de figuration, comme la réunion des contraires, ainsi que les affects dans le rêve. Il adopte encore la théorie du travail du rêve de Freud, selon laquelle l'essentiel du rêve réside dans ses procédés de transformation, auxquels sont assujettis les éléments constitutifs du rêve nocturne. Toutefois, il n'accepte pas l'idée de l'opposition entre le travail du rêve et les

pensées éveillées — abandonnant ainsi une partie fondamentale de la théorie freudienne du travail du rêve.

Dans *L'Interprétation,* Freud soutient que les procédés de transformation qui forment le rêve sont uniques à cet état, car on ne trouve rien de pareil « dans la vie psychique normale accessible à la conscience » (506) : dans le sommeil, l'individu perd sa capacité à agir et sa faculté de distinguer entre la réalité objective et les représentations subjectives ; ses illusions prennent donc l'aspect de la réalité. Par contre, Breton pense que les mêmes procédés agissent également dans la veille. Pour lui, il n'y a pas de différence entre représentations et perceptions, subjectif et objectif, le principe de réalité reste, à un certain degré, toujours en vigueur. Dans *Les Vases,* Breton illustre cet argument par l'exemple de sa rêverie errante, mais il pense que cela est vrai non seulement dans l'état fiévreux et agité du tumulte mental, mais aussi dans la vie quotidienne, puisque tous les deux domaines sont gouvernés par le désir qui motive toutes les actions humaines. Selon Breton, dans la réalité comme dans le rêve, le désir ne peut s'empêcher de faire passer la matière première qu'il utilise par « la même filière : condensation, déplacement, substitutions, retouches » (181-182).

Si Freud ne partage pas cette opinion à l'époque de *L'Interprétation,* il changera d'avis par la suite. Dans *Le trait d'esprit et sa relation à l'inconscient,* paru seulement cinq ans après *L'Interprétation,* il pose l'argument que les processus qui forment le rêve agissent aussi dans la vie éveillée. Il démontre ce phénomène par l'exemple du processus primaire qui, selon lui, façonne les lapsus, les mots d'esprit, les mythes, ainsi que la création artistique. Dans la Préface de la troisième édition de *L'Interprétation,* fort de l'expérience gagnée par l'écriture de « La création littéraire et le rêve éveillé, » la

Psychopathologie de la vie quotidienne et *Le trait d'esprit et ses relations avec l'inconscient,* Freud nomme les notions principales du texte qu'il faudrait modifier : il s'agit de « chercher un contact plus étroit avec le matériel copieux que représentent la poésie, le mythe, l'usage linguistique et le folklore, » et d'« étudier plus en détail les rapports du rêve et des névroses et des maladies mentales » (6). Freud développe donc l'idée des rapports entre les processus primaires et secondaires, le rêve et la veille en fonction de l'inconscient, mais cette hypothèse n'existe qu'en germe dans *L'Interprétation,* et elle ne sera développée que dans les œuvres à venir.

On a vu que Freud présente le travail du rêve comme l'ensemble des processus inconscients, exécutés dans la veille. Cette position ne permet pas d'activité créatrice de l'esprit pendant le rêve. Pour sa part, Breton adopte l'idée que les représentations de la veille sont transmises dans le rêve, mais, selon lui, le travail du rêve fait plus que transformer ce contenu latent, hérité des pensées de veille : par ses processus, il produit un « effet de connaissance. » Chez Breton, contrairement à la pensée de Freud pour qui un des éléments constitutifs du rêve est son automatisme, le travail du rêve est capable de penser et de créer, exerçant une influence considérable sur la vie de la veille : « cette volonté si insistante du rêve continuant, bien entendu, par ailleurs, à me persuader de la nécessité pour vivre de me libérer des scrupules » (*Les Vases* 132). Au lieu de défaire le travail du rêve pour en arriver au contenu latent, Breton en change certains procédés : il n'accepte pas, par exemple, que l'absurdité s'introduise dans le rêve si les pensées du rêve recèlent des éléments critiques (le premier rêve des *Vases* contient des éléments latents qui surviennent dans le contenu manifeste sans être modifiés). Dans « Aurélia, Gradiva, X, » Jean-Pierre Morel présente un parallèle intéressant entre les

transformations que Breton impose à la théorie freudienne du travail du rêve et le travail littéraire : « mise en scène, représentation, discours probatoire, mise en abîme, le rêve est tout cela à la fois. » Breton remplace même l'expression « travail du rêve » par « poésie du rêve, » soutenant l'idée de la possibilité d'un désir libéré, capable donc d'agir dans tous les sens (82). Morel ne considère pas comme gênant le fait que Breton modifie certaines notions freudiennes pour permettre l'échange constant entre le rêve et l'imagination, la fiction et le désir. Selon le critique, c'est l'effort de se servir de la psychanalyse — qui fait une distinction claire entre ces termes — qui rend cette entreprise paradoxale (89). La vue syncrétique de Breton est contraire à la vue analytique de Freud, qui base sa théorie sur la lutte permanente et inconciliable entre l'inconscient et la conscience. Breton, pour sa part, ignore largement ce conflit « dans les bas fonds de l'esprit » (*Nadja*, *ŒC* II 668) et tâche de substituer le principe des « vases communicants » à la force du désir infantile refoulé. Ces différences théoriques illustrent que la problématique du rêve est construite sur des fondements différents chez Freud et chez Breton.

Ailleurs, Breton soutient l'argument que notre faculté de distinguer l'objet de rêve de l'objet réel par le « critérium sensoriel soumis à l'épreuve du temps » dépend de la supposition que la temporalité est la même dans les deux états : « Il faudrait, pour que ce critérium ne fût pas valable, que le temps dans le rêve soit différent du temps de la veille » (*Les Vases* 146). À la veille comme en rêve, tout sentiment de temps est essentiellement subjectif, d'où la conclusion : « Le temps et l'espace ne sont à considérer ici et là, mais pareillement ici et là, que sous leur aspect dialectique, qui limite toute possibilité de mensuration absolue et vivante au mètre et à l'horloge » (137). Pour sa part,

Freud note que le temps est suspendu dans le sommeil, entraînant la sensation d'intemporalité du rêve, ce qui mène à la constatation générale que l'inconscient n'a pas de temporalité. L'idée du subjectivisme du temps et de l'espace fait penser, encore une fois, à l'influence considérable de la théorie de la relativité restreinte d'Einstein, publiée cinq ans après *L'Interprétation*, et aux processus du rêve nocturne et de la mémoire involontaire, tels qu'ils sont présentés dans *La Recherche*. Pour sa part, Breton note que la temporalité dans le rêve serait faussement liée à la condensation, car le rêveur a « de mauvaises raisons de conclure à la rapidité foudroyante de la pensée dans le rêve, […] selon lui, contribuant pendant le sommeil à effacer en nous la notion du temps, lui servant, par suite, à faire passer le temps réel sur le plan purement spéculatif » (113-114). Ce processus de condensation, « l'extrême raccourci » qui existerait aussi dans la veille, lui semble justifier les abréviations et les changements de scène du rêve.

On a vu que, pour Breton, l'expression des désirs inconscients à l'encontre de la censure peut et doit faire partie de la vie éveillée : le surréalisme a donc l'intention de changer notre univers pour permettre aux associations, à la condensation, à la surdétermination, aux interprétations symboliques puisées dans le rêve de s'opérer sous le guide du désir, tout comme en rêve. C'est le principe des « vases communicants » où le désir est le médium qui relie tous les éléments. Dans cet état, le désir (associé à la régression) et l'action (associée au progrès) ne seraient plus exclusifs, mais ils existeraient simultanément, réalisant l'état idéal surréaliste qui restaurerait à l'individu la puissance d'agir dans le monde réel comme on le fait dans le rêve : réagir à des objets réels comme la conscience réagit à des pensées inconscientes en rêve, et d'imiter de cette manière les processus du rêve — tentative qui, si elle est menée à bien, justifierait

également les hypothèses nervaliennes et proustiennes à propos de la fusion de l'objectif et du subjectif dans le but d'accéder à l'essence humaine.

Si Breton veut introduire ces changements, il doit effectuer des modifications au niveau de l'écriture, sujet qui lui est cher en raison de son aversion pour l'artifice du roman : « La vie est autre que ce qu'on écrit » (*Nadja* 689). Suivant le même fil de pensée dans « Beginning and Ending: The Utility of Dreams in *Les Vases communicants*, » Marja Warehime pose l'argument selon lequel, pour se soustraire à l'usage des outils conventionnels du romancier comme l'intrigue, la description romanesque, la psychologie et le développement des personnages, qu'il considère comme des manipulations, Breton les remplace par les mécanismes du rêve. Selon Warehime, le déplacement, la condensation et l'analyse du rêve offrent à Breton des moyens de recréer la réalité et de résoudre le problème du temps (169). Ainsi, tout comme le prologue du rêve nocturne, le faux début des *Vases* sert « à justifier ce qui se passe ensuite […], à permettre au rêve principal […] de se centrer clairement sur la préoccupation du dormeur » (*Les Vases* 127). C'est un effort similaire à celui de Proust dans *La Recherche* qui cherche à substituer les procédés du rêve aux procédés littéraires. L'accomplissement de ce projet serait un pas considérable vers la réalisation de l'idéal surréaliste de faire fusionner le rêve et la veille.

Breton appelle le mécanisme de la surdétermination « ce double jeu de glaces, [qui a un] rôle très spécial, sans doute éminemment révélateur » dans la pensée du rêve (*Nadja* 675). Suivant la théorie de Freud, il souligne sa faculté de créer des composites, des personnages collectifs qui se forment des « condensations extraordinaires dans le rêve. » Au lieu de le chercher dans ses rêves nocturnes, Breton démontre le travail de la

surdétermination dans *Les Vases communicants* à travers l'exemple du rêve éveillé que provoque la perte de la femme aimée. Il explique que cet état d'égarement mental et spatial rend la femme, à ses yeux, « une créature impossible […], objet d'un culte spécial, nettement idolâtre, » donc généralisée, idéalisée et inaccessible, ce qui peut évoquer le personnage d'Aurélia de Nerval ou celui d'Albertine chez Proust. Cette figure idéale de la femme aimée est un composite de femmes réelles, représentant des figures de la vie amoureuse du rêveur sous une forme condensée : « Il y a eu, notamment, du côté de la femme, tentative de constitution d'une personne collective qui fût de force à se substituer elle-même, pour des raisons de conservation humaine très précises, à une personne réelle » (182). De même, la figure de Nadja, composée des souvenirs des malades mentaux, permet d'exprimer, d'une manière condensée, des pensées contradictoires et discordantes du narrateur.

Les procédés de figuration du rêve

Dans *Nadja,* Breton touche à la problématique des divergences entre les affects et le contenu manifeste du rêve, esquissée par Freud, à propos du rêve de l'insecte géant. Au réveil, le narrateur décrit le sentiment du rêve comme « pénible, répugnant, voire atroce, » mais le récit de rêve révèle un désaccord entre action et réaction : l'insecte commet une légère transgression morale que le rêveur considère comme une « fraude particulièrement répréhensible. » Il y réagit par une attaque contre l'insecte qui, à son tour, lui saute sur la tête et lui enfouit ses pattes dans la bouche, provoquant une sensation d'étouffement et un « dégoût inexprimable » chez le dormeur (675), ce qui évoque l'atmosphère de la *Métamorphose* de Kafka. Les événements que le rêveur décrit ne semblent pourtant pas compatibles avec les affects que le rêve suscite. Malheureusement,

Breton ne donne qu'une analyse peu approfondie des événements du rêve, on ne peut donc retrouver ni la motivation ni le désir refoulé qui ont déclenché le rêve, tout au moins pas avec la méthode freudienne. Cependant, le désaccord entre le contenu manifeste et les affects est palpable, illustrant, d'une manière incidente, au moins une partie de la théorie freudienne des affects.

Désirant construire sa thèse sur la résolution des antinomies, Breton reprend l'exemple du phénomène d'absence des contraires dans le rêve, comme décrit par Freud, pour donner à son argument un étayage scientifique. Il rappelle que Freud a « expérimentalement retrouvé et fait expressément valoir dans le rêve le principe de conciliation des contraires » (111),[35] ainsi que la notion selon laquelle tout rêve est « un compromis entre des forces psychiques antagonistes » — celle de la lutte des « pensées qui forment le désir, » et celle de la représentation par contraste qui fait que « même dans l'inconscient toute pensée est liée à son contraire, » car le rêve « ne dispose d'aucun terme pour exprimer l'alternative ni la contradiction » (135). Breton illustre cette caractéristique par le deuxième rêve des *Vases* où une des images semble exprimer à la fois deux significations normalement exclusives : « Je lui lance une pierre qui ne l'atteint pas ou qui l'atteint au front » (143). Cependant, au cours de l'analyse du premier rêve des *Vases*, Breton modifie significativement, dans un sens positif, la pensée de Freud sur l'absence des oppositions en rêve : « Chacun sait que le rêve, optimiste et apaisant dans sa nature, au moins quand il n'est pas sous la dépendance d'un état physique alarmant, tend toujours à tirer parti de telles contradictions dans le sens de la vie » (127), attestant

[35] Dans *L'Interprétation*, Freud ne parle pas de la « conciliation des contraires » dans le sommeil, comme Breton le prétend, mais du manque complet de la catégorie de la contradiction, ce qui entraîne la substitution d'une pensée ou image par son contraire, illustrant que le « non » n'existe pas dans l'inconscient.

la vision du monde dialectique de Breton, ainsi que son optimisme inébranlable en ce qui concerne l'avenir de l'être humain. Avant d'adapter cette vision synthétique, la démarche de Breton est guidée par le désir d'amalgamer la psychanalyse et le marxisme pour créer une pratique littéraire « révolutionnaire. » La double tâche que Breton s'assigne fait naître chez lui l'effort pour rapprocher l'activité poétique de l'activité révolutionnaire : il soutient l'argument que la poésie basée sur ces théories permet de réaliser l'émancipation de l'individu. Cependant, Breton n'est pas un communiste proprement dit : après une courte période d'adhésion au parti communiste, il en perd les illusions, mais il ne dément jamais les principes marxistes et la volonté révolutionnaire. Il étudie alors le matérialisme et son rapport à la poésie et au rêve, ainsi que la place du surréalisme dans la révolution communiste, et tâche de montrer que Freud et Marx, rêve et révolution ne sont pas incompatibles.

Les relations entre le rêve, la veille et la réalité

Guidé par l'influence des théories freudiennes, Breton étudie la relation entre la réalité intérieure de l'individu (le psychique) et la réalité extérieure (le physique) à travers le rêve nocturne, car il croit que le désir, qui motive toutes nos actions dans le sommeil comme dans la veille, est l'élément qui rattache le rêve à la réalité sans détruire normalement la capacité de l'individu à distinguer sa réalité à lui de la réalité extérieure, indépendante de lui. L'esprit normal aperçoit donc sans difficulté, selon Breton, « sur quelles différences de relief et d'intensité repose la distinction qui peut être faite entre les opérations véritables et les opérations illusoires […], de cette distinction très précise dépendant, de toute évidence, l'équilibre mental » (*Les Vases* 142). De même, le succès

d'*Aurélia* et de *La Recherche* dépend de l'interaction du réel et de l'irréel en fonction de diverses relations qui existent entre eux.

Ainsi, Breton pense qu'il y a une différence entre la réalité intérieure et la réalité extérieure, mais, pour lui, celles-ci n'existent pas sur des plans différents. C'est une différence majeure entre Breton et Freud : tandis que Breton cherche à unir les deux réalités en tant que « vases communicants, » Freud envisage l'activité de la réalité intérieure comme une incursion dans la réalité extérieure, sous forme d'actes manqués, de mots d'esprit, de lapsus et d'oublis qu'il décrit en détail dans la *Psychopathologie de la vie quotidienne*. Pour sa part, Breton montre que de menus rapports lient l'individu à la réalité extérieure, que même pendant le rêve il n'est jamais tout à fait coupé du monde physique — constatation qui s'accorde à la pensée freudienne :

> Rien ne pourra faire que l'homme, placé dans des conditions non pathologiques, hésite à reconnaître la réalité extérieure où elle est et à la nier où elle n'est pas. Par opposition à la « cravate » et aux « deux enfants nues »,[36] les objets extérieurs qui nous entourent « sont réels en ce que les sensations qu'ils nous ont fait éprouver nous apparaissent comme unies par je ne sais quel ciment indestructible et non par un hasard d'un jour. (146) [37]

Le principe bretonien des vases communicants est similaire à l'idée de l'existence des correspondances entre l'objectif et le subjectif, présente à la fois chez Nerval et Proust.

Dans « Aurélia, Gradiva, X, » Morel décrit comment les rapports entre le rêve, la veille et la réalité déterminent la disposition de l'individu en proposant l'hypothèse selon laquelle le rôle du rêve change radicalement en fonction de la position prise par l'individu sur l'existence de la réalité extérieure. Selon Morel, si celui-ci admet la réalité du monde physique, le rêve peut influencer sa vie dans un sens positif, car là où la pensée consciente se montre impuissante, le rêve aide l'individu à trouver des solutions à des problèmes apparemment insurmontables, à diminuer l'agitation mentale, à trancher des

[36] La « cravate » et les « deux enfants nues » se réfèrent à des éléments du deuxième rêve des *Vases*.
[37] Ici, Breton cite de *La Valeur de la science* (1906) du philosophe Henri Poincaré (1845-1912).

questions difficiles (71). Cependant, on pourrait soutenir que cette affirmation n'est valable qu'en partie dans le cas d'*Aurélia* où le héros n'est capable de maintenir qu'un contact indirect avec la réalité extérieure et sa vie est pourtant influencée dans un sens positif par l'expérience qui l'isole du réel.

Pour citer un exemple de l'effet bienfaisant du rêve dans les *Vases*, le premier rêve efface, d'après l'analyse du narrateur, une inquiétude morale provoquée par un chagrin d'amour, et incite à prendre une décision. Dans ce cas-là, le rêve est « le principe salutaire […], la source inconnue de lumière destinée à nous faire souvenir qu'au commencement du jour comme au commencement de la vie humaine sur la terre, il ne peut y avoir qu'une ressource, qui est l'action » (135). Breton pense que, loin de la gêner, les rêves donnent une impulsion à l'action, inspirent l'individu à lutter pour se libérer des contraintes, ils ne mènent donc pas à l'évasion du monde matériel, mais à l'action dans ce monde-ci. Comme on l'a vu plus haut, ce point de vue motivé par la dialectique marxiste diffère radicalement de celui de Freud pour qui le rêve se construit à partir des éléments du passé ; il ne peut donc influencer la vie éveillée qu'indirectement, dans la mesure où il montre les désirs du dormeur accomplis. De même, le parallèle entre le rêve et l'action serait physiquement impossible aux yeux de Freud pour qui le sommeil inhibe tout mouvement, entraînant la paralysie temporaire du dormeur.

Au contraire, continue Morel, le refus d'admettre l'existence de la réalité extérieure aboutit au renoncement à l'action, comme l'illustre le mot si expressif de Nerval : « le rêve épanche dans la vie réelle. » Sous ces conditions, le rêve devient une activité dégradée de l'esprit, une illusion ou un signe divin, il n'est donc plus le produit du rêveur, mais un indice imposé à un récepteur passif. Selon Morel, quand l'esprit se

condamne à « chercher refuge dans la vie de rêve » (*Les Vases* 183), la possibilité d'une action, surtout d'une action qui puisse transformer le monde, est suspendue, l'individu se retire du monde et se replie sur soi-même (« Aurélia, Gradiva, X » 72). Cependant, la thématique du contact avec la réalité extérieure semble être plus nuancée que Morel donne à croire : nous avons vu que le héros de Nerval, même en plein délire, est capable de garder un contact indirect avec la réalité par l'intermédiaire de ses amis. De même, le narrateur, qui reconnaît la réalité extérieure même s'il tend à la mettre à part, reste attaché à la réalité, il est donc capable d'y ancrer le héros. La même chose se produit dans *La Recherche* où le héros ne perd jamais contact avec la réalité matérielle.

Étant donné que Breton définit le rêve comme un fait mental qui incite à l'action, il ne pense pas que le rêve soit restreint à la réalité intérieure. Cependant, contrairement à Nerval, Breton ne dépeint pas le rêve comme une activité qui infiltre la veille, mais il tâche de réconcilier les deux en les montrant comme des « vases communicants. » Cette hypothèse suppose donc l'existence d'un moyen de concilier réalité et rêve tout en gardant une santé mentale parfaite.

Breton est frappé par l'indifférence à l'égard du rêve, car, à ses yeux, « cette part considérable de l'activité psychique » mérite la même attention que la veille :
« L'extrême différence d'importance, de gravité, que présentent pour l'observateur ordinaire les événements de la veille et ceux du sommeil, a toujours été pour m'étonner » (*Premier manifeste* 317). Cependant, comme leurs représentations lui semblent tellement différentes, Freud fait la distinction entre la réalité psychique et la réalité matérielle dans *L'Interprétation*, permettant une explication transcendante du rêve : « la réalité psychique est une forme d'existence particulière qu'il ne faut pas confondre avec la réalité

matérielle » (526). Pour sa part, Breton annonce le primat du réel : selon lui, le psychique et le matériel constituent des éléments de la même réalité ; liées l'un à l'autre par de multiples rapports, ils ne peuvent donc être séparés : « le monde réel et le monde du rêve ne font qu'un. » Au lieu de les représenter isolément, il vise à les réunir dans « l'universelle action réciproque » surréaliste (*Les Vases* 142, 110). Ce principe valorise tous les efforts exercés par Nerval et Proust pour mettre le rêve et la veille sur le même plan, celui du réel.

Dans *L'Interprétation*, les caractéristiques du rêve inspirent Freud à déclarer que « la scène où le rêve se meut est peut-être bien autre que celle de la vie de représentation éveillée ; nulle autre supposition ne permet de comprendre les particularités du rêve » (455). Freud considère le rêve et la veille comme deux faits différents, mais non sans rapports. Plus tard, il développera des théories sur la nature de ces rapports qui n'existent qu'en germe dans *L'Interprétation*. Breton, lui, modifie l'idée freudienne qui traite du rêve comme une « scène » à part : selon lui, on ne peut pas séparer le rêve de la « scène unique, » de l'univers de l'individu. Il en résulte que, pour Breton, le dédoublement de la vie de l'individu en deux points opposés n'est qu'une distinction formelle. Il cherche donc à les concilier en un tout, permettant la conversion de l'impossible au possible, de « l'imaginé au vécu, » leur union symbolisée par « une porte entrouverte, au-delà de laquelle il n'y a plus qu'un pas à faire pour, au sortir de la maison vacillante des poètes, se retrouver de plain-pied dans la vie » (*Les Vases* 104).

Ainsi, une des différences fondamentales entre Freud et Breton, à propos du rêve, est la position du problème de la réalité. Pour Freud, ce problème ne semble pas être aussi important que pour Breton. On a vu que Freud, même s'il considère le rêve et la veille

comme des états radicalement différents, relie les processus du rêve à ceux de la veille en fonction de l'automatisme inconscient qui caractérise les processus primaires. En parallèle avec la pensée nervalienne et proustienne, Breton, qui doute de la validité de la théorie freudienne des mécanismes de l'inconscient en tant qu'automatiques, vise à remplacer cette tradition philosophique et littéraire qui considère le rêve et la veille comme des pôles antagonistes, même si liés par de menus rapports. Comme on l'a constaté, la position de Nerval sur la distinction entre les mondes interne et externe est similaire : son narrateur semble les traiter comme des entités séparées pour satisfaire aux principes de la « raison des autres, » mais son but véritable est de les unir sur le même plan du réel. Proust et par la suite Breton développent cette idée en disant non seulement que les deux existent sur le même plan, mais aussi que l'on ne peut pas séparer les deux, car ils font partie de la même réalité.

Le rapport du rêve au délire

Comme on l'a vu à propos d'*Aurélia* de Nerval, la fusion du rêve à la veille évoque la question de la relation du rêve à la folie, dont un des éléments est l'examen du rapport entre le réel et l'imaginaire, sujet important pour Proust, et qui constitue une des notions principales de la pensée de Breton. L'expérience psychiatrique de Breton, qui date de son séjour au centre neuropsychiatrique de Saint-Dizier où ses interactions avec des malades mentaux lui révèlent l'existence d'un monde où se lient poésie et folie, élargissent pour lui les limites de la réalité connue. Ces expériences renforcent une idée chère à Breton : encourager la poésie à « étendre son empire bien au-delà des bornes fixées par la raison humaine » (*Perspective cavalière* 171). Pour les surréalistes, le jeu avec la raison et la folie est considéré comme une partie des recherches dialectiques,

poursuivies afin de trouver le point hypothétique où se résolvent tous les conflits de la vie. L'attrait du monde du délire est considérable pour Breton, car il juge que cet état de conscience offre la possibilité d'une liberté absolue et d'une pureté morale : Breton fait souvent l'éloge de l'honnêteté et de l'innocence des aliénés mentaux qui ne se conforment pas aux règles conventionnelles de la société. Comme ils ne sont pas contraints par des objectifs « raisonnables, » ils créent leur propre univers, leur propre vie. C'est cette liberté d'esprit et d'expression qui encouragent un culte de la folie parmi les surréalistes, pour qui « l'émancipation humaine […] demeure la seule cause qu'il soit digne de servir » (*Nadja* 741). L'exemple du héros de Nerval illustre, aux yeux de Proust et de Breton, que la tentative de récupérer les pouvoirs perdus de l'esprit humain au moyen du rêve (délire) n'est pas une chimère. L'attitude de Breton envers la folie met en relief la différence entre la pensée de Freud et celle des surréalistes : tandis que Breton valorise la folie en tant que source de poésie et de qualités morales, Freud la considère comme pathologique et cherche à la guérir au moyen du rêve nocturne dont les mécanismes sont, selon lui, similaires. Cette opposition souligne le contraste entre l'intérêt esthétique du poète et l'intérêt scientifique du savant.

Comme Nerval et Proust, Breton est captivé par le problème des rapports entre le réel et l'imaginaire : il s'interroge souvent sur la relativité de la folie, soulignée par l'hésitation des « poètes et artistes, théologiens, psychologues, malades mentaux et psychiatres » quand il s'agit de faire la distinction entre l'objet imaginaire et l'objet réel, « étant toutefois admis que, jusqu'à nouvel ordre, le second peut aisément disparaître du champ de la conscience et le premier y apparaître, que subjectivement leurs propriétés se montrent interchangeables » (« Le Message automatique » 390) — notion qui légitime

l'entreprise nervalienne. Pour sa part, Breton pense que, par le moyen de l'écriture automatique, on peut arriver à une hallucination volontaire par la « déséducation » de tous les sens, sans courir les risques associés aux troubles mentaux. Il s'agit de la « recréation d'un état qui n'ait plus rien à envier à l'aliénation mentale » — son programme déclaré dans le *Second manifeste* (820). Par ces expérimentations, Breton aspire à démontrer que la perception et la représentation, qui paraissent être des notions diamétralement opposées, « ne sont à tenir que pour les produits de dissociation d'une faculté unique, originelle, dont l'image eidétique rend compte et dont on retrouve trace chez le primitif et chez l'enfant. » Breton croit que, à l'aide de l'automatisme, « on peut systématiquement, à l'abri de tout délire, travailler à ce que la distinction du subjectif et de l'objectif perde de sa nécessité et de sa valeur. [...] Il existe des ensembles complexes et puissants de conceptions formées au-dehors (certains disent au-delà) du langage articulé et de la pensée raisonnée » (« Le Message automatique » 391). L'idée de découvrir ce langage spontané, délivré du contrôle de la raison, est problématique à cause de la différence de nature entre les images vues en rêve et leur articulation langagière — problème qui se pose déjà dans *La Recherche*.

Le raisonnement de Breton montre la folie comme un état idéal où l'individu devient capable d'accomplir toutes ses possibilités — notion qui nourrit le culte de la déraison, personnifiée par l'imagination, celle de l'enfance, celle des rêves, celle du délire. Toutefois, les surréalistes visent à maintenir, dans la poursuite de cet état, un certain équilibre mental — ils tâchent de courir le risque de la folie sans devenir fous, de profiter donc des avantages de cet état sans perdre tout contact avec le rationnel (luxe qui ne s'offre pas à Nerval, car le délire l'atteint naturellement, sans provocation). Le critique

littéraire Michel Carrouges explique cette position dans *André Breton et les données fondamentales du surréalisme* où il fait observer que le surréalisme « n'est pas pur délire, mais exploration du délire, ce qui est bien différente » (108). À la différence des aliénés, les surréalistes sont des artistes, toujours conscients du statut artistique de leurs œuvres. Par ailleurs, le but surréaliste n'est pas de devenir fou pour avoir accès aux aspects artistiques de cet état, mais de développer une pratique d'art modelée sur certains processus de l'esprit humain aliéné.

Pour avancer cette idée, Breton retourne aux théories freudiennes : les hypothèses de Freud sur les ressemblances entre le rêve nocturne et les troubles mentaux viennent étayer l'argument que pose Breton pour valoriser certains aspects des perturbations psychiques. Dans *Cinq leçons sur la psychanalyse*, Freud note que

> nos productions oniriques — nos rêves — ressemblent intimement aux productions des maladies mentales, d'une part, et que, d'autre part, elles sont compatibles avec une santé parfaite. Celui qui se borne à s'étonner des illusions des sens, des idées bizarres et de toutes les fantasmagories que nous offre le rêve, au lieu de chercher à les comprendre, n'a pas la moindre chance de comprendre les productions anormales des états psychiques morbides. (37)

Freud affirme donc que de multiples rapports existent entre le rêve et les activités délirantes, mais qu'on ne peut pourtant considérer le rêve comme un signe du délire. Dans cet état, croit Breton, l'individu a le moyen « à même de voir, d'entendre, de toucher […] les possibilités innombrables » (*Les Vases* 205), ce qui entraîne la conclusion, de la part de Breton, que l'on ne peut pas connaître la réalité en se concentrant uniquement sur le rationnel. Cela fait écho à la théorie d'identité entre le rêve et la folie du médecin aliéniste Moreau de Tours, ainsi qu'à la pensée nervalienne et proustienne.

De même, la théorie freudienne du refoulement semble soutenir l'argument de Breton qui, dans le *Second manifeste*, parle des procédés liés au désir : « nous voyons

combien la réalité, malgré nos prétentions, nous satisfait peu ; aussi, sous la pression de nos refoulements intérieurs, entretenons-nous au-dedans de nous toute une vie de fantaisie qui, en réalisant nos désirs, compense les insuffisances de l'existence véritable. » Toutefois, le but de Breton n'est pas de fuir la réalité pour s'enfoncer dans le monde des illusions et des désirs accomplis, mais de réunir les deux mondes : il s'agit de prétendre à « transmuter en réalités les fantaisies du désir, » de « passer de ses fantaisies à la réalité » et de « transformer ses rêves en créations artistiques » (808) — idée similaire à celle de Freud dans « La création littéraire et le rêve éveillé » où il fait observer que les fantasmes servent à accomplir des désirs inconscients. La transformation des fantaisies en une œuvre d'art n'est pas seulement un exercice artistique : au-delà du plaisir esthétique, elle sert aussi à assurer que l'individu maintienne un rapport avec la réalité matérielle. C'est une problématique principale dans *Aurélia* aussi, où l'aspect thérapeutique de l'écriture joue un rôle important dans la guérison du héros.

La modification de certains aspects de la théorie du rêve de Freud

Cependant, malgré les similarités initiales entre la pensée de Freud et celle de Breton, la manière d'intégrer le rêve dans le rapport de l'individu au réel produit des résultats différents chez les deux auteurs. Bien que Breton accepte les éléments principaux de la théorie du rêve de Freud, il nie dès le début la validité d'une distinction entre ce qui est « réel » et ce qui ne l'est pas : « Ce qu'il y a d'admirable dans le fantastique, c'est qu'il n'y a plus de fantastique : il n'y a plus que le réel » (*Premier manifeste* 320). Jean-Pierre Morel pense à juste titre que cette différence résulte du projet bretonien de réconcilier le rêve avec la veille, d'établir une continuité entre eux, ce qui oblige Breton à mettre à part les distinctions que la psychanalyse fait entre le travail du

rêve et la pensée de veille, entre l'inconscient et le préconscient (« Aurélia, Gradiva, X » 77). Pour sa part, Freud croit aussi en la réalité des fantasmes, et plus tard développe la notion de la réalité psychique en opposition avec la réalité factuelle. Ces développements semblent étayer les arguments que soutiennent Nerval et Proust en faveur de la réalité des faits non conscients de l'esprit humain.

Un autre élément de base de la théorie bretonienne, absent chez Freud mais important chez Nerval, est la croyance en la toute-puissance du rêve, ce qui se rattache à une croyance plus large, celle de l'abolition des antinomies. Dans le *Second manifeste*, Breton exprime la foi qu'il existe « un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement » (781). Chez Proust, ce point se matérialise à travers les processus du rêve et de la mémoire involontaire. Selon Freud, le rêve se caractérise par l'absence des contraires, mais cet aspect ne passe pas à la veille, car il contredit la raison quotidienne. L'ambiguïté de l'attitude de Breton prend sa source dans la volonté contradictoire de baser sa théorie à la fois sur le matérialisme et sur la psychanalyse, tout en gardant des réserves sur le bien-fondé théorique de certaines notions de Freud, comme l'inconscient ou le désir. Ces doutes encouragent Breton à ne pas bannir toute influence du supernaturalisme nervalien de sa théorie du rêve. La nouvelle connaissance de la réalité que Breton propose s'inspire largement de cette tradition philosophique et littéraire (qui exerce une influence sur la pensée de Proust aussi), plus proche de l'intuition — du « fonctionnement réel de la pensée » — que de la formulation théorique psychanalytique. Cette différence entraîne aussi des changements dans le domaine des recherches surréalistes : à la place des moyens analytiques, présentés

dans *L'Interprétation des rêves*, les surréalistes proposent des moyens intuitifs pour découvrir des représentations refoulées, inconscientes, plus proches de la démarche nervalienne. Par ces expérimentations, ils cherchent à provoquer des phénomènes psychiques qui permettent de capter « sur le vif » des manifestations jusque-là considérées comme illusoires.

L'auto-analyse du premier rêve des *Vases*, censée épuiser tout le contenu du rêve, illustre les modifications que Breton applique à la méthode d'interprétation de Freud. Il se promet de suivre les principes freudiens, mais il finit par changer le cours de l'analyse : selon lui, l'examen du premier rêve prouve que l'essence du rêve nocturne est « de mouvement au sens le plus élevé du mot, c'est-à-dire au sens pur de contradiction réelle qui conduit en avant » (135). Cette constatation prend sa source dans le matérialisme dialectique et non pas dans la psychanalyse. En même temps, le fait que Breton tire cette conclusion d'une analyse peu profonde est problématique, ainsi que sa façon de changer la méthode de Freud pour pouvoir interpréter son rêve en fonction de la dialectique. La vision du rêve capable de conduire la vie en avant contredit carrément la pensée de Freud, mais pas celle de Nerval ni de Proust.

L'explication que Breton donne du premier rêve des *Vases* rappelle la notion du rêve prophétique, car ce rêve, selon Breton, suggère l'existence des rapports dynamiques s'opérant entre le passé, le présent et le futur par l'action du rêve. Ces interventions survenant dans le sommeil exerceraient une influence sur le passé (en réparant des problèmes affectifs), sur le présent (« la nuit porte conseil, » comme dit le proverbe), et même sur l'avenir (par l'action du rêve prémonitoire). Cette idée est étrangère à la pensée de Freud pour qui le rêve ne se nourrit que du passé, « Car c'est dans le passé qu'il a

toutes ses racines. » Cependant, Freud ne nie pas tout rapport entre le rêve et l'avenir : suivant sa pensée, « l'antique croyance aux rêves prophétiques n'est pas fausse en tous points. Le rêve nous mène dans l'avenir puisqu'il nous montre nos désirs réalisés, mais cet avenir, présent pour le rêveur, est modelé […] à l'image du passé » (*L'Interprétation* 527). Chez Proust, qui serait d'accord avec Freud à propos des contenus du rêve se situant dans le passé, le seul rêve prophétique est celui de Bergotte. Quant à Breton, il croit au rêve prémonitoire, tourné vers l'avenir, dans un sens dialectique, permettant que l'événement existe dans l'esprit avant de se produire dans la réalité : « Freud se trompe encore très certainement en concluant à la non-existence du rêve prophétique — je veux parler du rêve engageant l'avenir immédiat —, tenir exclusivement le rêve pour révélateur du passé étant nier la valeur du mouvement » (*Les Vases* 111). Influencé par les principes hégéliano-marxistes, Breton interprète le concept du rêve prophétique dans un sens dialectique : pour lui, l'individu, comme l'Histoire, est toujours en mouvement, poussé constamment vers le devenir, car l'action du rêve, qui se construit uniquement sur des éléments positifs du passé du dormeur, est orientée en direction de l'avenir. Le rêve a donc pour tâche de « sonder la nature individuelle entière dans le sens total qu'elle peut avoir de son passé, de son présent et de son avenir » (205) — idée similaire à la notion nervalienne et proustienne d'accéder au passé de ses ancêtres et à celui de toute l'humanité pour se redéfinir dans le présent et de transformer son avenir.

Viser l'action du rêve du point de vue de ses rapports simultanés avec le passé, le présent et l'avenir du dormeur permet à Breton d'avancer l'hypothèse que les rêves exercent une influence considérable sur la vie éveillée. Breton pense qu'ils peuvent offrir une solution à un problème qui « défie les éléments d'appréciation consciente qui

déterminent, pour une part, la conduite de la vie, » d'où il conclut que « la solution ainsi découverte et admise par le rêveur, qu'elle soit ou non connue de lui au réveil, est de nature à influencer profondément ses dispositions, à forcer chez lui […] le jugement » (127). Les recherches neurologiques contemporaines confirment l'idée que le rêve joue un rôle essentiel dans la gestion et la résolution des problèmes de la vie éveillée. Fort de cette constatation, ce que Breton a posé en forme de question dans le *Premier manifeste* — « Le rêve ne peut-il être appliqué, lui aussi, à la résolution des questions fondamentales de la vie? » (318) —, il le répète sous forme d'affirmation dans *Les Vases communicants*, en conclusion de l'analyse du premier récit de rêve : « J'affirme ici son utilité capitale » (135). Nerval et Proust accepteraient sans réserve la validité de la conclusion bretonienne, mais il n'existe rien de semblable chez Freud, pour qui le rêve ne peut influencer l'avenir qu'en fonction du passé.

L'interprétation du rêve nocturne

Breton trouve la méthode d'interprétation des rêves, élaborée par Freud, la « trouvaille la plus originale » de son auteur, un des rares moyens capable de saisir le rêve dans son intégrité, donc l'outil par excellence pour les recherches surréalistes. Suivant l'exemple de Freud, Breton propose d'essayer la méthode sur lui-même pour « assurer que de l'être sensible immédiat que nous avons sans cesse en vue et qui est en nous, nous sommes en mesure par elle de passer à ce même être mieux connu dans sa réalité, c'est-à-dire non plus comme être immédiat, mais dans plusieurs de ses nouvelles relations essentielles (unité de l'essence humaine et du phénomène rêve) » (*Les Vases* 116). Breton attend beaucoup de cet examen : une connaissance de soi plus exacte, plus profonde que jamais, et une réintégration de l'individu à son univers dont il semble être

dissocié, au moins en partie, depuis longtemps. Partant de ses premières expériences psychanalytiques à Saint-Dizier, Breton cherche à obtenir, au moyen de la méthode d'associations libres, « un monologue de débit aussi rapide que possible, sur lequel l'esprit critique du sujet ne fasse porter aucun jugement, qui ne s'embarrasse, par suite, d'aucune réticence, et qui soit aussi exactement que possible la pensée parlée » (*Premier manifeste* 326). Grâce à ce monologue, censé être délivré du contrôle de la raison, Breton prétend partir à une exploration systématique de l'inconscient.

La définition que Breton donne de la méthode surréaliste est très similaire à la méthode d'association libre de Freud : dans le *Premier manifeste*, il explique en détail la façon de se mettre dans cet état d'esprit spécial, à la manière de Freud. Typographiquement séparé du reste du texte, l'intermède les « SECRETS DE L'ART MAGIQUE SURRÉALISTE » précise les circonstances propices à l'induction de l'état d'âme favorable à la composition surréaliste.[38] Ainsi se dégage la nature complexe et problématique de la méthode surréaliste : pour susciter l'apparition des images spontanées, il faut « faire abstraction du monde extérieur » (« Entrée des médiums » 275) et concentrer l'esprit « sur lui-même, » en même temps que se mettre dans « l'état le plus passif, ou réceptif, » un « état complet de distraction » (*Premier manifeste* 346). Breton poursuit donc le même but contradictoire que Freud, dont la méthode nécessite à la fois une concentration sur soi-même et une élimination de toute critique consciente en vue de faciliter la communication sans obstacle de tout ce qui passe par la tête. Cette pratique est censée mener à la recréation d'un état psychique analogue à l'état intermédiaire entre la veille et le sommeil où les représentations se transforment en images visuelles et auditives. C'est à ce processus que Breton porte tout son intérêt.

[38] Pour la citation complète, voir le chapitre précédent.

Ainsi, après une période initiale d'expérimentation avec l'interprétation du rêve à la manière de Freud, Breton s'intéresse de moins en moins à cette pratique. Il ne vise plus à utiliser la méthode pour défaire le travail du rêve en substituant au contenu manifeste les pensées latentes du rêve dans le but de révéler le contenu latent. Par contre, il reconnaît les possibilités infinies qu'offre l'analyse freudienne à la production de nouvelles images poétiques. Breton développe donc, à partir de la méthode freudienne, les processus de l'écriture automatique. Freud invente sa méthode pour déchiffrer le travail du rêve afin de guérir des maladies mentales, tandis que Breton en fait usage pour créer de la poésie à travers l'imitation des maladies mentales. Dans le système freudien, les images produites par l'écriture automatique seraient équivalentes au contenu manifeste du rêve. Pour sa part, Freud ne s'intéresse au contenu manifeste qu'en tant qu'il lui permet d'accéder au contenu latent. Selon lui, une collection d'images (ou de rêves) sans l'indication des circonstances du rêveur est donc dénuée de sens, comme il l'indique dans sa réponse à la lettre de Breton où il lui demande de soumettre une contribution à un recueil de rêves. Pour sa part, Breton ne cherche pas à retrouver le contenu latent, car il valorise le contenu manifeste qu'il voit comme une sorte de poème pur.

Malgré l'intérêt passionné que Breton porte à l'œuvre freudienne et au phénomène du rêve nocturne, il donne très peu d'exemples de récits de rêves insérés dans sa prose : un seul dans *Nadja*, et deux dans *Les Vases communicants*. Il n'entreprend que l'analyse des deux rêves des *Vases*, dont la première reste schématique et relativement superficielle, et la deuxième ne porte que sur la partie considérée comme un rêve dans le rêve. Après cette démonstration inachevée de l'interprétation du rêve nocturne, il ne

retourne plus à ce type d'examen. Il semblerait ainsi qu'il ne se serve de la méthode de Freud que pour retrouver et identifier les caractéristiques du rêve et le fonctionnement de ses mécanismes, mais son intérêt pour le phénomène du rêve se situe ailleurs que dans les perspectives de la psychanalyse.

Sous l'influence des découvertes freudiennes, Breton hésite longtemps entre deux conceptions du rêve : l'une, en prêtant à l'imagination le pouvoir de créer le réel, procède de l'imaginaire au réel — une conception soutenue dans *Nadja*. L'autre, en supposant que l'imaginaire ne fait, au moyen du désir, que combiner des données du réel, avance du réel à l'imaginaire. C'est cette dernière, plus proche des conceptions de Freud, qu'il préconise dans *Les Vases communicants*. Suivant l'exemple de Freud, Breton attribue une fonction psychologique au rêve, à quoi il ajoute une dimension philosophique et une portée poétique. Cette volonté de mettre en équilibre des conceptions apparemment contradictoires caractérise la démarche surréaliste : Breton tâche de maintenir une position surréaliste autonome tout en incluant dans sa théorie Marx et Engels, ainsi que la plupart des idées de Freud sur le rêve nocturne. Cet effort est guidé par l'intention de démontrer qu'il est possible de réconcilier les principes de la psychanalyse et du marxisme, du rêve et de la révolution.

Toutefois, l'objectif de Breton est différent de celui de Freud, en ce qui concerne la valeur pratique des études du rêve. Freud ne fait pas l'apologie du rêve, son but est de démontrer ses processus et d'incorporer cette connaissance à la science de la psyché : pour lui, l'interprétation des rêves n'est pas le but final, mais un moyen qui « mène à la connaissance de l'inconscient dans la vie psychique » (*L'Interprétation* 517). Pour sa part, Breton célèbre le rêve lui-même, il s'intéresse donc moins à son analyse qu'aux

rapports entre le rêve et la veille, retraçant les associations qui permettent de faire communiquer le sommeil et la veille. Il se désintéresse du sens et de l'élaboration du rêve, il l'analyse moins qu'il ne le valorise, car au lieu de l'étudier, Breton préfère démontrer le matériel « brut » de l'inconscient. La méthode d'interprétation des rêves lui sert alors à expliquer les activités surréalistes et à comprendre les rêves nocturnes et certains faits de la vie éveillée. Par l'exploration du rêve, Breton vise moins à son interprétation qu'à la libération des contraintes, « en vue de la récupération des pouvoirs originels de l'esprit » (*Entretiens (1913-1952)* 442). Ce concept est similaire à celui de Nerval et de Proust dans la mesure où les trois auteurs visent à atteindre une réalité plus profonde, plus complète, ce qui rend leur entreprise avant tout esthétique, contraire à la position scientifique de Freud.

Des deux différences essentielles entre la pensée de Freud et de Breton à propos du rêve, seule persiste la différence dans la position du problème de la réalité : Breton voit une continuité entre la réalité intérieure, subjective et la réalité extérieure, objective, qu'il base sur leur unité, tandis que Freud les considère comme discontinues et en lutte perpétuelle. L'autre différence — l'existence des rapports entre les processus primaires et secondaires — disparaît quelques années après la première publication de *L'Interprétation* quand Freud développe ses théories sur les liens entre les processus de l'inconscient et la créativité artistique. La vision de Freud se rapproche donc de celle de Breton, mais, chez le savant, il manque l'élément politique qui motive la pensée du chef de file du surréalisme français.

Pour Freud et Breton (comme pour Nerval et Proust), le rêve (nocturne et éveillé) constitue donc une nouvelle méthode de connaissance. Freud voit le rêve comme le

produit d'un travail dont il décrit les processus, tandis que Breton le considère comme une œuvre poétique autonome, d'où son admiration pour cette expression spontanée, capable de révéler les rapports qui rattachent l'individu à son univers, et de se rendre compte de l'individu dans son intériorité, en subtilisant « ce visage mouvant, toujours si expressif, de lui-même » (*Les Vases* 107). C'est pour cette raison qu'il forme sur son modèle l'écriture automatique surréaliste — méthode qui est censée lui permettre d'accéder, directement et consciemment, aux contenus cachés de l'inconscient, destinés à devenir poésie.

Sixième chapitre

La pratique des principes surréalistes :

Rêver pour réconcilier le rêve et la veille

> Le poète à venir surmontera l'idée déprimante du divorce irréparable de l'action et du rêve.
>
> Breton, *Les Vases communicants*

La révolte surréaliste contre les conventions de toutes sortes se manifeste entre autres par la mise en pratique des théories psychanalytiques et philosophiques par le développement d'une écriture particulière où le rêve constitue tout le récit, qu'il s'agisse de textes automatiques, de récits de rêve ou de rêves éveillés. Cette démarche entraîne la réévaluation des rapports entre le rêve et la veille, menant à leur fusion ultime — changement qui modifie la relation à trois volets entre le narrateur, le rêve et la réalité, exerçant une influence considérable sur la création littéraire en ce sens qu'il redéfinit le processus créateur en fonction de l'inconscient. La pratique surréaliste modifie profondément la fonction et la valeur du rêve, ce qui contribue à la genèse d'une nouvelle compréhension du rêve nocturne et littéraire.

Les rapports entre le rêve, la veille et le rêve éveillé dans la pratique surréaliste

Étant donné que la démarche surréaliste essentielle est la conciliation des contraires, un des sujets surréalistes fondamentaux est le problème de la réalité. Inspiré par la dialectique hégéliano-marxiste, Breton considère les réalités intérieure et extérieure comme « deux éléments en puissance d'unification, en voie de devenir commun, » et pense que leur séparation est la source principale du malheur de l'individu. D'où la motivation surréaliste de les rapprocher l'une de l'autre :

> [N]ous nous sommes assigné pour tâche de mettre en toute occasion ces deux réalités en présence, de refuser en nous la prééminence à l'une sur l'autre […], d'agir sur ces deux réalités non à la fois mais tour à tour, d'une manière systématique, qui permette de saisir le jeu de leur attraction et de leur interpénétration réciproques et de donner à ce jeu toute l'extension désirable pour que les deux réalités en contact tendent à se fondre l'une dans l'autre. (*Qu'est-ce que le surréalisme ? ŒC* II 231)

Afin d'atteindre cet objectif, Breton renie la réalité extérieure, non pour s'y soustraire, mais dans le but de la saisir sur le vif, de la faire communiquer avec la réalité intérieure et de préparer la fusion ultime des deux.

Comme le rêve est, aux yeux de Breton, un des moyens d'établir cette communication, il désire démontrer l'importance de « cette part, la plus égarante, de l'activité humaine » dans le mécanisme psychique, établir sa valeur dans la réalité, en explorant le « fonctionnement général de l'esprit » dans sa totalité (*Les Vases* 107, 114). Ses recherches suggèrent qu'au lieu de comparer le rêve à la réalité de la veille, il vaut mieux l'examiner en fonction de ses propres caractéristiques, ce qui permet de montrer que la séparation des deux états n'est qu'arbitraire : « le dédoublement de la vie de l'homme en action et en rêve, qu'on s'efforce également de faire tenir pour antagonistes, est un dédoublement purement formel, une fiction » (185). Ainsi, l'équivalence du sommeil et de la veille semble être justifiée pour Breton, car « le sommeil et la veille se partagent la vie » (180). On a vu que, chez Nerval, le rêve est au contraire conçu comme une « seconde vie, » séparée de la vie normale et, pour ainsi dire, supérieure à elle, car elle assure des échanges constants et de l'harmonie entre l'individu et l'univers, et la correspondance de tout au tout par le dédoublement et la métempsychose. En même temps, Nerval vise à unir ces deux réalités, mais il a besoin de faire semblant de les séparer pour triompher de la résistance du lecteur au programme narratif. Dans *Aurélia*, le délire élimine les contradictions entre le rêve et la veille en les faisant fusionner. Par

contre, chez Proust, le rêve n'apparaît plus comme une seconde vie, mais la vie elle-même, car ses structures, caractéristiques et processus dictent ceux du récit proustien, ce qui semble réaliser ainsi le programme narratif de Nerval. Pour sa part, Breton rejette l'idée romantique de deux vies parallèles : pour eux, il n'existe qu'une seule vie dont le rêve est une partie intégrale.

Cependant, la réinterprétation de la réalité extérieure n'entraîne pas, selon Breton, la perte de la faculté de distinguer le moi du monde physique. Pour lui, le fusionnement du rêve et de la veille en un état supérieur n'est pas équivalent à l'acte de confondre les deux : il reconnaît donc l'importance de garder un rapport à la réalité extérieure à tout moment, car la perte de ce lien mène à l'aliénation mentale. Comme dans le surréalisme ce rapport est assuré par l'action, le renoncement à l'action signale l'abandon au délire : quand le rêve est pris pour refuge, il nous « barre littéralement l'action pratique » (184). Un des moyens d'entretenir un rapport entre l'intérieur et l'extérieur est la transformation des rêves « en créations artistiques » (*Second manifeste* 808) — idée déjà présente dans *L'Interprétation des rêves*. Incidemment, c'est aussi le but ultime du narrateur d'*Aurélia* où l'échec de cette entreprise signale qu'il ne réussit pas à établir un équilibre entre le subjectif et l'objectif, car, chez lui, le rêve envahit la veille. Par contre, le narrateur de Proust finit par trouver le moyen de transmettre ses expériences de rêves et de mémoire involontaire en une œuvre littéraire, ce qui indique sa capacité à garder des rapports à la réalité extérieure.

Comme on l'a vu, les surréalistes, contrairement aux romantiques, ne se mettent pas à l'écart de la réalité, car leur démarche privilégie l'action, ils ne considèrent donc pas le rêve comme un refuge se situant au-delà du misérable univers humain. Ils ne se

résignent pas donc à leur sort, mais aspirent à le dépasser en regagnant tous les pouvoirs perdus de l'esprit. Leur but n'est pas l'évasion du réel, mais sa transformation suivant les principes du désir. Le narrateur de Nerval semble au contraire refuser la réalité extérieure : chez lui, la conciliation du rêve et de la veille est le symptôme du délire où le rêve glisse dans la veille. L'assimilation de la réalité et du rêve sur le même plan, le mélange du spirituel et du matériel, basés sur la logique de l'irrationnel, révèlent la volonté du narrateur de modifier le cadre naturel de la réalité extérieure. Pourtant, la synthèse ultime du rêve et de la veille dans les visions des « Mémorables » annonce la foi en un univers qui permet la fusion du rêve et de la veille en une réalité plus profonde sans que les deux perdent leurs caractéristiques essentielles. Par contre, les surréalistes ne considèrent pas comme aberrante la logique de l'irrationnel sur laquelle le récit d'*Aurélia* se construit, mais l'envahissement total de la veille par le rêve est étranger à leur pensée. Pour sa part, Proust, questionne le rapport entre les perceptions normales et irrationnelles aux moments privilégiés où ses « hallucinations » lui permettent d'entrevoir certains événements de son passé en même temps que sa réalité présente. Le narrateur de Proust ne subit pas ces expériences de la même manière que celui de Nerval : il est à tout moment maître de ces deux réalités qui s'entrelacent en lui, car il sait trouver un équilibre entre ces deux couches du réel. Breton continue à développer cette idée en proposant la notion selon laquelle il ne suffit pas de constater l'existence simultanée de plusieurs réalités, mais il est nécessaire de réduire leur antagonisme, de « concilier dialectiquement ces deux termes violemment contradictoires pour l'homme adulte : perception, représentation » afin de jeter « un pont sur l'abîme qui les sépar[e] » (« Situation surréaliste de l'objet » 495).

Quant à la représentation de la réalité, l'hallucination est présentée chez Nerval, contrairement à Proust, sur le même plan de réalité que les événements normaux de la vie quotidienne. Cependant, contrairement aux surréalistes, le but de Nerval n'est pas de réunir le réel et le surnaturel : en contant ses visions provoquées par des périodes intermittentes de folie, le narrateur n'a pas l'intention de transformer le monde ; il ne vise qu'à accorder une interprétation logique à ses perceptions anormales afin de se conformer aux lois naturelles. Plus tard, ces perceptions « anormales » seront considérées tout à fait normales par les surréalistes qui visent à les intégrer à la vie « réelle. » Quant au narrateur de Proust, il a l'intention de changer la réalité extérieure selon ses désirs, mais ses expériences de rêves et de mémoire involontaire lui enseignent que, au lieu de modifier la réalité extérieure, il n'a besoin que de changer son point de vue sur les choses.

On a constaté dans le deuxième chapitre que, dans *Aurélia*, il existe deux mondes séparés : celui de l'illusion (la réalité intérieure pour les surréalistes) et celui de la réalité dite normale. Le récit détaille la tentative du narrateur de maîtriser les visions et de les expliquer au lecteur afin de les rendre réelles. Dès le début, le narrateur aspire à faire la distinction entre sa vie normale et ses hallucinations, car il cherche à l'emporter sur sa folie par leur séparation. De même, dans *L'Interprétation*, Freud exprime une opinion similaire par le mot de Hildebrandt selon lequel la réalité du rêve et celle de la veille sont séparées par « un abîme infranchissable » (17). Pour sa part, Proust maintient la validité de la notion d'une dissemblance relative entre le rêve et la veille, mais il tâche aussi de montrer les similarités des deux états. En même temps, pour Breton, le réel et l'imaginaire n'existent pas sur des plans différents, mais ils font partie de la même réalité. Il semblerait ainsi que les trois auteurs se proposent le même but — mettre à égalité le

rêve et la veille —, mais ils cherchent à y accéder par des moyens différents. Chez Breton, la mise en pratique de l'hypothèse hégélienne de conciliation des contraires se manifeste par la recherche des rapports concrets entre le rêve et la veille. Pour démontrer que ces deux états, en général considérés comme contradictoires, ne sont pas dissimilaires, Breton cherche des preuves de leur analogie. Dans l'Introduction aux *Contes bizarres* d'Achim d'Arnim, il soutient l'argument selon lequel « la création artistique de l'état de veille, » qui semble être construite selon les lois du hasard, entretient des rapports étroits avec « la création subconsciente du sommeil et du rêve, » ce qui, à ses yeux, ne permet pas « une totale discrimination » entre la « solution réelle et la solution imaginaire » (*Point du jour* 350).

Ces deux états sont encore reliés par le phénomène du rêve éveillé qui se situe entre le rêve et la veille, constituant leur synthèse pour ainsi dire. Pour Breton, son existence semble suggérer que l'inconscient influence même nos actions les plus rationnelles. Motivé par le désir inconscient, le rêve éveillé que Breton relate dans *Les Vases communicants* décrit un état d'excitation et d'errances, similaire à l'état délirant du narrateur d'*Aurélia* : des événements de la veille se produisent d'une manière illogique, l'apparition des personnages et des objets est dictée par le désir, comme en rêve. Cependant, l'établissement de l'équivalence entre le sommeil et la veille ne sert que de point de départ à la démarche surréaliste dont une des premières étapes est l'identification des similarités et différences entre ces deux états en vue de découvrir la nature de leur rapport présumé dynamique. Dans *Les Vases*, Breton affirme donc sa volonté de « faire valoir ce qui peut exister de commun entre les représentations de la veille et celles du sommeil. C'est seulement, en effet, lorsque la notion de leur identité sera parfaitement

acquise que l'on parviendra à tirer clairement parti de leur différence, de manière à renforcer de leur unité la conception matérialiste du monde réel » (180). Suivant la notion freudienne de la condensation traitée dans le chapitre précédent, Breton propose l'idée selon laquelle ce processus du travail du rêve témoigne de la similarité des deux états, apparemment opposés, au cours du fonctionnement psychique. En même temps, l'auto-analyse des deux rêves des *Vases* révèle aussi à Breton que le travail psychique n'est pas restreint à la vie nocturne, les mécanismes d'élaboration du rêve s'opèrent non seulement dans le sommeil, mais aussi dans la veille, ils peuvent même se substituer à la pensée de veille, comme l'illustre son rêve éveillé.

Pour en donner un autre exemple, Breton mentionne « l'histoire des lapsus et méprises de toutes sortes » dans l'état de veille afin d'illustrer que le sommeil n'est pas le seul état où l'individu est sujet à la « désorientation » par rapport à la logique de la veille, suggérant que l'état de veille peut être aussi subjectif que celui du sommeil, car il fonctionne d'une façon similaire au sommeil. On a établi dans le troisième chapitre que Proust soutient un argument similaire en faveur de la subjectivité de l'état de veille en constatant que les pensées cachées de l'individu peuvent se manifester pendant la veille par des gestes et paroles involontaires, similaires à une sorte de langage de l'inconscient. Pour sa part, Nerval affirme aussi le relativisme de la réalité objective, mais son argument semble moins bien fondé, car il tâche de le construire sur l'expérience des visions délirantes. Quant à Breton, les preuves de subjectivité dans la veille l'incitent à conclure dans le *Premier manifeste*, d'une façon similaire à Freud, que l'activité du rêve influence profondément les processus de l'esprit dans la vie quotidienne : « il ne semble pas que, dans son fonctionnement normal, il [l'esprit] obéisse à bien autre chose qu'à des

suggestions qui lui viennent de cette nuit profonde dont je le recommande » (318). Par la métaphore des « vases communicants, » Breton souligne l'équivalence entre le rêve et la veille à travers l'image du fluide qui, dans toutes les formes, cherche à se tenir à un niveau égal. La métaphore met donc en évidence les rapports entre le rêve et la veille en soulignant la similarité des processus mentaux dans ces deux états, projetant la possibilité d'un nouveau moyen de communication.

Toutefois, la formulation du principe des vases communicants oblige Breton à modifier l'idée de l'influence unilatérale du rêve sur la veille dans *Les Vases* : il compare l'essence du sommeil, extraite du « contenu de l'activité la plus irréfléchie de l'esprit, » à un « tissu capillaire » — un véhicule de communication sans lequel il serait impossible de « se figurer la circulation mentale. » Ce tissu, qui représente la réciprocité entre les états de veille et de sommeil, assure « l'échange constant qui doit se produire dans la pensée entre le monde extérieur et le monde intérieur, échange qui nécessite l'interpénétration continue de l'activité de veille et de l'activité de sommeil » (202). Ainsi, la métaphore du tissu exprime les idées essentielles de la doctrine surréaliste : celle de l'existence des rapports dynamiques, réciproques entre le rêve (l'intérieur) et la veille (l'extérieur), celle de leur équivalence et celle des mouvements constants entre les deux états qui effaceraient leurs frontières — conception qui revient à l'idée de leur « unité. » Il s'agit d'accéder, au moyen de ces rapports réciproques, à des connaissances inaccessibles pour la seule conscience, et de communiquer avec cette couche élémentaire de l'esprit pour en arracher l'essence.

Le cauchemar du narrateur dans *Nadja* sert également d'illustration des rapports dynamiques entre le rêve et la veille, car Breton y fait observer que le sentiment du rêve,

le « dégoût inexprimable » qu'il y éprouve d'une manière vive, lui paraît étroitement lié à sa vie éveillée (un séjour à la campagne). En même temps, il indique que ce rêve est « symptomatique de la répercussion que de tels souvenirs […] peuvent avoir sur le cours de la pensée » par l'action de « certaines impressions très fortes, nullement contaminables de moralité, vraiment ressenties […] dans le rêve et, par suite, dans ce qu'on lui oppose très sommairement sous le nom de réalité. » Cet exemple lui montre que la porosité des frontières entre le rêve et la veille encourage des mouvements dans les deux sens.

Breton continue à développer l'idée des mouvements réciproques entre le sommeil et la veille aux premières pages des *Vases communicants*, à propos des expériences et idées sur le rêve d'Hervey de Saint-Denys que celui-ci décrit dans les *Rêves et les moyens de les diriger*. Hervey vise à influencer le cours des rêves — un processus psychique inconscient se produisant dans l'esprit du dormeur — par l'usage conscient des effets venant de l'extérieur (musique, bruits, odeurs, etc.) durant le sommeil. Dans cette méthode, Breton voit une des possibilités « de conciliation extrême entre les deux termes qui tendent à opposer, […] le monde de la réalité à celui du rêve, » celle de l'union de ces deux mondes, qui mettra fin à leur séparation et à la subordination « purement subjective » de l'un à l'autre. L'essence du projet des *Vases* se dessine ici : chercher à associer le rêve et la réalité par tous les moyens imaginables.

Breton est frappé par l'idée d'Hervey de « tenter de réaliser pratiquement ses désirs dans le rêve » qui, si elle s'avère juste, prouve et même « dépasse » l'idée freudienne « avant qu'eût cours la théorie […] selon laquelle le rêve serait toujours la réalisation d'un désir. » Ce qui y est étranger à la pensée de Freud, c'est l'effort de diriger son rêve par la volonté consciente, d'influencer « dans un certain sens le cours du rêve »

(*Les Vases* 104-105), au lieu de laisser les processus inconscients suivre leur cours naturel durant le sommeil. Suivant le même fil de pensée, Breton se demande « par quel procédé [on pourrait] discipliner les forces constitutives du rêve, de manière que l'élément affectif qui préside à sa formation ne se trouve pas détourné de l'objet auquel s'est attaché un charme particulier durant la veille » (104). Il s'agit de chercher à dicter consciemment à l'inconscient le contenu du rêve, de « contrôler » l'inconscient, pour ainsi dire — projet bizarre qui fait penser à la volonté de toute-puissance du narrateur de Nerval. En tous cas, retrouver le sentiment du rêve (« l'élément affectif ») et le traduire pour la conscience sans détruire son essence au cours de son filtrage à travers l'esprit conscient semble être un objectif difficile, même paradoxal, pourtant similaire à la méthode d'interprétation freudienne. Quoiqu'extrême, l'exemple d'Hervey illustre donc bien le programme des *Vases communicants* : l'aspiration à ne pas séparer rêve et réalité.

On a vu plus haut que, dans les œuvres examinées, Proust et Nerval cherchent à démontrer l'équivalence de l'état de rêve et de celui de la veille par des moyens narratifs : ils proposent la théorie selon laquelle le rêve ne s'oppose pas à la réalité quotidienne, mais il en fait partie, et explorent cette hypothèse, entre autres, par l'insertion des rêves dans le corps de leur récit. Leurs expérimentations avec le rêve mènent ces deux auteurs à la conclusion qu'il est essentiel de décrire et d'étudier le rêve, car il offre un accès privilégié à la connaissance plus complète de la réalité de l'individu. Pour leur part, les surréalistes se livrent à une étude plus scientifique du phénomène du rêve nocturne par l'intégration dans leur doctrine de certains aspects de la dialectique hégélienne, ceux du matérialisme, de la méthode d'interprétation des rêves de Freud et des théories de la psychiatrie française. L'examen surréaliste de l'état de rêve semble également confirmer

l'hypothèse de l'équivalence entre le rêve et la veille : les recherches surréalistes indiquent que le rêve, dont toute la substance serait « prise dans la vie réelle » (109), n'est pas un monde à part, mais qu'il fait partie, comme la veille, de l'univers concret, de l'existence individuelle, il est donc un élément inhérent au bon fonctionnement de la psyché.

Les études de Freud et d'Hervey montrent à Breton que le rêve est l'objet idéal pour la recherche des affinités cachées mais réelles de l'esprit, qu'il est le point de jonction des plans de la réalité psychique, de la réalité extérieure et de la réalité surnaturelle. Ces études lui révèlent aussi que la bizarrerie du rêve n'est qu'apparente, car son sens est déchiffrable au moyen de la rééducation de la conscience humaine :

> C'est en allant, encore une fois, de l'abstrait au concret, du subjectif à l'objectif, en suivant cette route qui est la seule route de la connaissance, qu'on est parvenu à arracher une partie du rêve à ses ténèbres et qu'on a pu entrevoir le moyen de le faire servir à une connaissance plus grande des aspirations fondamentales du rêveur en même temps qu'à une appréciation plus juste de ses besoins immédiats (115).

Comme on l'a vu, Proust et Nerval ont l'intention de considérer le rêve comme une entité autonome, équivalente à la réalité quotidienne. Quoique admirateur du supernaturalisme nervalien, Breton pense qu'il ne suffit pas d'accepter que ces deux états soient de même valeur ; en tirant parti de l'existence présumée des rapports réciproques entre eux, il s'agit de les unir dialectiquement en une synthèse pour arriver à une compréhension plus précise du monde. Or, l'absence de différentiation entre l'objectif et le subjectif permet l'observation de leur interaction d'une manière immédiate, assurant un accès direct à une connaissance privilégiée, peu accessible par le chemin de la conscience.

Les visions qui se présentent à l'esprit de Nerval aux moments du désordre mental, Baudelaire cherchait à les atteindre au moyen de cette « dose d'opium » que être

possède naturellement tout être humain : « Chaque homme porte en lui sa dose d'opium naturel, incessamment secrétée et renouvelée » (« Invitation au voyage, » *Petits poèmes en prose (Spleen de Paris)* 81). Cette conception est similaire au projet rimbaldien où la poésie est une méthode qui anime la vie dans le but de dépasser l'être humain. Chez Baudelaire, comme chez Rimbaud, la poésie est un moyen par lequel le poète accède à l'état de rupture, qui lui permet de découvrir le côté inconnu de la réalité — idée à laquelle les surréalistes vont adhérer sans réserves. Quant à Proust, le troisième chapitre a montré que son narrateur accède à ces moments d'extase par l'intermédiaire du rêve et de la mémoire involontaire. Afin de mettre en pratique l'hypothèse de la conciliation des contraires, les surréalistes recourent, suivant le mot de Rimbaud, au « raisonné *dérèglement* de *tous les sens* » en vue d'arriver « à l'*inconnu*, » c'est-à-dire au réel (« Lettre à Paul Demeny » 346). Le désir d'accéder à l'inconnu motive les trois auteurs traités dans cette étude, mais il existe une différence majeure dans leur démarche : tandis que la technique de Nerval et de Proust reste essentiellement traditionnelle, les découvertes scientifiques et les nouvelles méthodes expérimentales comme la simulation du délire et des rêves et l'écriture automatique, entraînent une technique de représentation radicalement différente chez les surréalistes. Il s'agit de briser les cadres normaux des sensations, de s'affranchir des contraintes de son état et de remettre en question les limites du réel par l'hallucination, en créant un état similaire à l'aliénation mentale : « en fin de compte, tout dépend de notre pouvoir d'hallucination volontaire, » affirme Breton dans la « Première exposition Dali » (*Point du jour* 309). On est censé former une idée plus complète du monde de cette manière, car la découverte de l'interaction du subjectif et de l'objectif fait naître une nouvelle dimension, une nouvelle forme de représentation,

capables de reproduire leurs essences en fusionnant les deux, c'est-à-dire de faire voir le monde dans sa plénitude.

Par conséquent, pour Breton, la tâche du poète est de rétablir des rapports avec le réel authentique par la redécouverte de ses sensibilités latentes, de faire accéder l'esprit à un état de « clairvoyance » qui lui laisserait deviner des révélations. Pour cette raison, Breton valorise les moyens qui permettent d'atteindre l'inconscient comme le rêve, le rêve éveillé et l'écriture automatique, une « méthode […] d'expression et par suite de connaissance » (*Les Vases* 104), une manière de dépasser le monde des réalités quotidiennes, un effort de tout l'être pour arracher à l'inconnu ses secrets. Ainsi, les recherches surréalistes se dirigent vers le dedans : il s'agit de faire tomber la barrière entre la conscience et l'inconscient afin de rendre à l'individu tous les pouvoirs de son esprit à travers « la récupération totale de notre force psychique par un moyen qui n'est autre que la descente vertigineuse en nous » (*Second Manifeste* 791). On a vu que la découverte de son côté non conscient et la connaissance de soi par une descente intérieure est aussi un but ultime pour Nerval et Proust, comme pour tant de poètes. Pourtant, tandis qu'ils se proposent un but plutôt personnel, les surréalistes tiennent à l'idée que la découverte de l'inconscient doit entraîner des conséquences non seulement pour l'individu, mais aussi pour la société.

Nerval n'est pas le premier à pratiquer le *voyage intérieur*, mais la nature de ses expériences anticipe les investigations de Proust et encore plus celles des surréalistes. Étant donné que les romantiques considèrent la descente en soi comme le reniement des limites de la réalité objective, celle-ci devient un moyen de repousser les limites de l'espace et du temps, de libérer des forces psychiques et d'accéder au-delà du réel. Nerval

nomme son voyage intérieur une « descente aux enfers, » indiquant que cet acte subjectif d'exploration le mène hors du réel. Les poètes qui le suivent visent à réduire le rôle du temps et de l'espace et à se libérer de la réalité objective en vue de se concentrer uniquement sur l'expérience intérieure. Ce voyage intérieur immobilisé, hors du temps (ce qui rappelle l'atemporalité du rêve nocturne), devient un des objectifs essentiels du surréalisme, caractérisé par le désir de libérer la matière de ses contraintes et le refus de soumettre la création artistique à toute restriction. De même, l'acte de s'enfoncer dans l'inconscient entraîne un approfondissement du réel : les frontières de la réalité objective reculent, le réel et l'imaginaire ne se distinguent plus, ce qui permet de pénétrer, selon Breton, en plein cœur de la réalité.

Comme on l'a vu plus haut, le dérèglement raisonné des sens sert à supprimer la cloison qui sépare faussement l'état de rêve et celui de veille, et à faire « rentrer le rêve dans son véritable cadre qui ne saurait être que la vie de l'homme » (*Les Vases* 114). Dans les *Antécédents du surréalisme*, Bernard-Paul Robert soutient que cette motivation surréaliste prend sa source dans le désir universel d'éprouver l'expérience de la totalité de la vie, au sens philosophique : il s'agit d'atteindre, au moyen de son fusionnement avec l'action, « l'aspiration essentielle enracinée au cœur de l'être humain : parvenir à réaliser au maximum l'équilibre entre la pensée et l'action, seul gage d'une vie authentiquement la plus valable sur le plan humain » (50). Par la revalorisation du rêve nocturne qui remet le rêve à sa véritable place en l'unissant avec la veille, les surréalistes tendent à rétablir l'état « originel » (dont l'individu est privé par des contraintes sociales), et à récupérer une connaissance plus profonde, plus exacte de la réalité de l'être humain.

Vers le milieu des années 1920, Breton ne se contente plus des productions de l'activité surréaliste : « textes automatiques, récits de rêves, discours improvisés, poèmes, dessins ou actes spontanés. » Dès lors, il les considère comme des matériaux qui entraînent inévitablement le besoin de réévaluer le problème de la connaissance, « sous une forme toute nouvelle » (*Qu'est-ce que le surréalisme ?* 233). Pour lui, ce problème impose la recherche des liaisons sensibles entre le subjectif et l'objectif, les êtres et les objets. Selon Breton, l'ésotérisme est un des moyens pour découvrir ces relations cachées, car il nous livre « les rapports susceptibles de relier les objets en apparence les plus éloignés et […] découvre partiellement la mécanique du symbolisme universelle » (*Arcane 17*, *ŒC* III 86). Cependant, il ne pense pas que cette approche unilatérale soit capable de révéler la totalité du monde, il préconise donc, sur le plan de la connaissance, une démarche double : il s'agit d'allier des découvertes scientifiques à certains aspects du mysticisme. Breton soutient l'argument que leur fusion est nécessaire, car, d'une part, « les dogmes clos des ésotérismes n'ont jamais résolu le problème de connaissance, » d'autre part, l'usage isolé de l'appareil logique scientifique ne mènerait pas non plus à une connaissance authentique :

> Explorer le champ des apparences magiques avec une rigueur matérialiste demeure certes une tâche assignée au surréalisme, et le poète n'aura jamais trop d'audace dans cette recherche de l'inouï, de l'informulé. Mais cette investigation de l'irrationnel ne doit jamais se séparer de la connaissance rationnelle du monde. (« La cause est entendue, » tract original, premier juillet 1947)

Par conséquent, Breton tente de concilier science et mysticisme par une démarche qui synthétise la connaissance empirique et méthodique en une unité où les processus non rationnels l'emportent sur ceux qui sont rationnels. Cette approche souligne l'importance de saisir la réalité des phénomènes que l'on considère comme illusoires, vis-à-vis des considérations proprement analytiques. Dans « Aurélia, Gradiva, X, » Morel propose

l'idée que cette caractéristique des recherches surréalistes révèle le lien originel entre le surréalisme et l'inspiration supernaturaliste (nervalienne), dans laquelle « la production de tels effets d'étrangeté est un trait constant. » Morel fait observer que Breton, malgré la volonté de suivre les règles des expériences scientifiques dans ses propres recherches, n'écarte pas certains aspects de la tradition ésotérique, car il « avait toujours considéré l'étrangeté de la vie quotidienne ou celle de la littérature comme un des moyens les plus propres à fonder une nouvelle connaissance de la réalité » (88-89). Cette idée semble se nourrir d'un désir qui date de l'aube de l'humanité, celui d'un monde idéal où l'être humain et les choses seraient unifiés, où tout serait lié à tout par des analogies mystiques. Elle fait penser à la théorie des correspondances des romantiques allemands qui reconnaissent le rôle du rêve dans l'établissement des rapports entre l'univers objectif et subjectif. On a constaté dans le deuxième chapitre que l'hypothèse romantique puise dans l'occultisme du théosophe suédois Emanuel Swedenborg, qui a beaucoup influencé la pensée de Nerval aussi. La théorie nervalienne de correspondances mélange la tradition ésotérique aux perceptions de la vie quotidienne. C'est ainsi que, dans *Aurélia*, mythes et légendes sont incorporés dans un récit qui reste attaché à la réalité. L'acte de mélanger des personnages réels et légendaires souligne la juxtaposition du réel et de l'onirique : les rêves se mêlent aux comptes rendus de la vie quotidienne du héros, tourmenté par des crises de délire.

Au début, le récit, qui commence par une explication de la maladie du narrateur, est basé sur une expérience réelle : le narrateur raconte des circonstances détaillées de sa vie, des comptes rendus de ses rêves nocturnes et de ses visions étranges. Toutefois, à mesure que le récit d'*Aurélia* progresse, le narrateur perd de plus en plus le contrôle de

ses perceptions : ses hallucinations s'amplifient, des sensations réelles s'entrelacent avec des illusions, le conduisant dans le domaine mystique de la nature. S'il se sent emprisonné dans ce monde-ci, il a l'impression, par instants, de pouvoir se libérer de ses limites physiques, croit être lié à un réseau universel, ce qui lui permet d'apercevoir des harmonies jusque-là inconcevables. Le narrateur attribue sa capacité à atteindre l'invisible et à établir un contact avec l'au-delà à ses crises de folie. Plus tard, les surréalistes vont considérer ces perceptions comme normales et vont essayer d'atteindre cet état par la simulation des maladies mentales, l'écriture automatique et le rêve.

L'état délirant du narrateur d'*Aurélia* est très proche de l'universelle analogie dont parle Baudelaire en utilisant la terminologie de Swedenborg. Suivant cette théorie, les perceptions peuvent nous mettre en communication avec l'occulte, ce qui pousse l'inspiration au premier plan. L'idée des correspondances apparaît dans *La Recherche* de Proust aussi, elle n'est pourtant pas liée à l'occulte mais aux moments privilégiés où le rêve et la mémoire involontaire permettent à l'individu d'entrevoir l'univers véritable. Suivant l'exemple de Nerval, les surréalistes reprennent l'idée d'une parenté mystique entre les choses et mettent en mouvement les mécanismes de l'imaginaire, mais sans recourir à la foi religieuse ou à la transcendance occultiste. Leur poésie est celle de la réalité de l'imagination : ils cherchent à réaliser dans le monde matériel l'au-delà spirituel des romantiques. Leur vision suppose l'échange de sentiments et d'images entre des esprits humains — une sorte d'inconscient collectif —, ce qui permet d'explorer l'univers à travers le fantastique sans l'intermédiaire de la raison. Ainsi, la poésie surréaliste présente la vision de l'être humain réintroduit à l'univers, en possession de tous ses pouvoirs, ce qui le rend capable de dépasser ses possibilités, car il connaît l'univers

comme il se connaît lui-même. C'est-à-dire que le surréalisme se propose comme but la connaissance intégrale : celle de la subjectivité de l'esprit humain et celle de l'objectivité du monde extérieur, en vue de changer la condition humaine par la transformation du monde.

Les aspects nervaliens du rêve éveillé des *Vases communicants*

L'influence remarquable de l'œuvre de Nerval sur la pensée de Breton est manifeste dans *Les Vases communicants* dont la deuxième partie est constituée du compte rendu autobiographique d'une quinzaine de jours d'avril 1931, une suite d'événements disparates caractérisés comme de « consternantes illusions » (177). Elle s'ouvre sur une épigraphe provenant d'*Aurélia* qui donne le ton : « Une dame que j'avais aimée longtemps et que j'appellerai du nom d'Aurélia, était perdue pour moi, » signalant les parallèles entre la situation du narrateur de Nerval et de celui de Breton. Cependant, même si les similarités entre les deux textes sont multiples, il ne s'agit pas d'identification parfaite de la part de Breton. Si, dès le départ, les deux personnages sont liés par la perte de la femme aimée — événement traumatique qui entraîne une crise psychique grave, menant à l'isolation, à l'errance et au désordre mental temporaire des deux personnages —, le narrateur de Breton semble avoir à tout moment une meilleure prise sur la réalité, un contrôle plus sûr des événements.

Comme chez Nerval, l'absence de l'être aimé jette le narrateur de Breton dans le désespoir : il sent « le sol se dérober sous les pieds, » l'objet « essentiel, extérieur » se soustrait de son univers, « jetant un doute si implacable sur la solidité de tous les autres que [s]a pensée ne les retenait plus […]. Oui, la partie était perdue, bien perdue. » Ce choc est si grave qu'il entraîne la modification de l'aspect des objets extérieurs : « Sous

mes yeux les arbres, les livres, les gens flottaient » (150), phénomène lié au problème du rapport au monde physique. Nerval le présente ainsi dans *Aurélia* :

> La seule différence pour moi de la veille au sommeil était que, dans la première, tout se transfigurait à mes yeux ; chaque personne qui m'approchait semblait changée, les objets matériels avaient comme une pénombre qui en modifiait la forme, et les jeux de la lumière, les combinaisons des couleurs se décomposaient, de manière à m'entretenir dans une série constante d'impressions qui se liaient entre elles, et dont le rêve, plus dégagé des éléments extérieurs, continuait la probabilité. (298-299)

Toutefois, ce que Nerval appelle la *veille* est en réalité le délire : le monde physique se décompose, tout semble être lié à tout par une série d'impressions qui continuent dans le rêve (toutefois, leur apparition dans le contexte onirique n'est pas hors de la norme), ce qui fait preuve de la continuité entre la veille et le rêve. Plus bas dans le texte, Breton décrit le même état d'âme ainsi : « De ce rêve éveillé, traînant sur plusieurs jours, le contenu manifeste était, à première vue, à peine plus explicite que celui d'un rêve endormi » (180), soulignant le parallèle entre le rêve éveillé d'*Aurélia* et celui des *Vases*. En même temps, bien que ce soit un choc affectif qui provoque la détresse du narrateur dans *Les Vases*, son état est plus tard décrit comme un acte volontaire et conscient : « je retournais, le plus sciemment du monde, au désordre » (151). L'adverbe « sciemment » à la fois rapproche le mot de Breton du « dérèglement raisonné » de Rimbaud et reconnaît la légitimité du projet de Nerval : il n'est pas question d'un culte arbitraire de la déraison, mais de son exploration intentionnelle et scientifique dans le but de dépasser les contraintes établies par la raison.

La prolifération des répétitions et substitutions au milieu du désordre rapproche davantage le texte de Breton de celui de Nerval : tout comme dans *Aurélia*, les rencontres et coïncidences du passage ont un caractère répétitif, ce qui donne l'impression que c'est le même événement qui revient sans cesse. Les objets extérieurs semblent se substituer

les uns aux autres, des glissements se produisent infiniment dans la narration : « les livres — de même, semble-t-il, que les femmes — tendaient à se substituer les uns aux autres » (166) pour le narrateur. La substitution des personnages fait soulever une objection de la part du narrateur : « Que voilà donc un récit qui tourne court ! Un personnage n'est pas plus tôt donné qu'on l'abandonne pour un autre, — et, qui sait même, pour un autre ? À quoi bon, dès lors, ces frais d'exposition ? » Ces mots rappellent la notion de la condensation au sens freudien. Cependant, la condensation qui s'opère ici lie la veille au rêve où ces processus sont acceptables : « Mais l'auteur, qui paraissait avoir entrepris de nous livrer quelque chose de sa vie, parle dans un rêve ! — *Comme dans un rêve* » (155). Curieusement, dans *Les Vases*, le glissement infini des personnages les uns aux autres, lié au danger de la folie dans *Aurélia*, offre au narrateur la possibilité d'une solution au moyen de l'action qui conduit vers l'extérieur — à un moment où la résolution ne semble pas possible — par la substitution « à l'objet extérieur manquant un autre objet extérieur qui comblât […] le vide qu'avait laissé le premier, […] entraînant de ma part un commencement d'action » (151). C'est une différence fondamentale entre *Aurélia* et *Les Vases* : dans le premier texte, les substitutions renforcent l'écart entre le physique et le spirituel, tandis que dans le deuxième, elles les aident à se fondre dans une unité.

Dans *Les Vases*, le moment où le narrateur se retire du monde extérieur, où il accorde la priorité « aux représentations hallucinatoires sur les représentations réalistes » (185), est plus tard défini comme un « moment particulièrement irrationnel » :

> Il s'agissait, comme on l'a vu, du moment où, soustrait à toute activité pratique par la privation intolérable d'un être, de sujet et d'objet que j'avais jusqu'alors été et que je suis redevenu, je ne parvenais plus à me tenir que pour sujet. J'étais tenté de croire que les choses de la vie, […] ne s'organisaient ainsi que pour moi. Ce qui se produisait, […] dans la mesure où j'en prenais conscience, me paraissait m'être dû. J'y trouvais des indications, j'y cherchais des promesses. (180)

Sous l'effet du traumatisme psychologique, le moi du narrateur se déconstruit à mesure qu'il perd le contact avec le monde extérieur, jusqu'à ce qu'il ne se perçoive que comme *sujet*. Cet état est parallèle à l'état hallucinatoire du narrateur d'*Aurélia* dont le délire lui fait croire que tout — événements comme objets — est lié à sa personne. L'usage des verbes modalisateurs comme *croire* et *paraître*, rappelle aussi le climat du texte nervalien. C'est le moment où le monde extérieur reprend « son apparence de pur décor, » animé de simultanéités et de coïncidences. Le narrateur de Breton explique que, « sous le coup d'une émotion trop violente, la faculté critique était presque abolie en moi » (186), ce qui le fait glisser dans le « rêve. » L'adverbe *presque* indique que, contrairement au narrateur d'*Aurélia*, il garde un certain contrôle de soi même au moment le plus désespéré, il ne s'identifie donc pas complètement au moi absent du monde extérieur qui domine l'état hallucinatoire. Cette surveillance critique manque chez Nerval : durant ses crises mentales, l'esprit de son héros est complètement envahi par les pensées délirantes, ce qui l'empêche de veiller sur son moi. Cet état fait penser à la notion freudienne et lacanienne de la psychose schizophrénique : le repliement complet sur soi-même qui fait perdre tout contact avec la réalité extérieure.

Par contre, le narrateur de Breton ne perd jamais la capacité à distinguer le monde extérieur de son moi : « Ce monde, je savais qu'il existait en dehors de moi, je n'avais pas cessé de lui faire confiance » (179). Pour reconstruire son moi, il tente de renouer le contact avec la vie extérieure, ce qui lui paraît possible grâce à une jeune inconnue rencontrée dans la rue, une des incarnations de la femme aimée, qui le fait se sentir « réconcilié tout à coup par impossible avec la vie de tous les jours » (158). Ainsi, au lieu de l'égarer, comme dans le cas du héros de Nerval, les substitutions semblent l'aider à

l'emporter sur son obsession et à retourner à la réalité quotidienne : « La vie avait pour moi repris un sens et même le meilleur sens qu'elle pût avoir » (160). Pour le héros de Nerval, au contraire, les substitutions et glissements d'un personnage à l'autre, ne mènent qu'à la prolifération des figures féminines, ce qui renforce son obsession, au lieu de la diminuer. Il semblerait ainsi que, pour Breton, le phénomène qui révèle les relations les plus étroites entre le rêve nocturne et la veille soit le rêve éveillé qui, en réalité, est un état situé entre le sommeil et la veille. Son existence lui semble prouver que les représentations de la veille et celles du rêve sont similaires (les constatations de Freud sur les similarités entre la rêverie et les rêves nocturnes viennent étayer l'observation de Breton). Il écrit à propos de son rêve éveillé :

> Il doit être impossible, en considérant ce qui précède, de ne pas être frappé de l'analogie qui existe entre l'état que je viens de décrire pour avoir été le mien à cette époque et l'état de rêve, tel qu'on le conçoit généralement. La différence fondamentale qui tient au fait qu'ici je suis couché, je dors, et que là je me déplace réellement dans Paris, ne réussit pas à entraîner pour moi de part et d'autre des représentations bien distinctes. (177)

Ce passage souligne l'équivalence entre l'état de rêve et cet état de veille spécial qu'est le rêve éveillé. Dans cet état, des événements réels évoquent ceux du rêve, et les deux semblent être liés par une multitude d'associations et de rencontres de circonstances, attestant leur connexion par des incidents que Breton nomme « surdéterminés. » En même temps, l'interprétation des actions de la veille de la même manière que celles du rêve raffermit l'idée de l'analogie entre les deux états, que Breton vise à renforcer au moyen du rêve éveillé.

La similarité entre les représentations de la veille et celles du rêve semble lui prouver que tout, y compris nos actions les plus rationnelles, est influencé par l'inconscient que gouverne le désir : « Il semble qu'ici et là le désir qui, dans son essence, est le même, s'empare au petit bonheur de ce qui peut être utile à sa satisfaction » (181).

Toutefois, si c'est le seul désir qui dicte tous les aspects de la vie sans l'intermédiaire du monde extérieur, le moi tend à perdre son existence autonome, il ne peut donc plus se tenir pour « sujet et objet. » Or, chez Breton, comme chez Nerval, la veille est rapprochée de la rêverie (du rêve éveillé), il survient même des moments où les deux ne se distinguent plus. On a vu que Nerval appelle son rêve éveillé la veille parce qu'il vise à prouver la réalité de ses visions. Quant à Proust, il présente tout, rêverie, illusion et réalité, du point de vue du rêve. Pour sa part, Breton met en parallèle les deux états à partir de la notion freudienne qui démontre des ressemblances entre le rêve nocturne et la rêverie. Suivant la théorie freudienne dans *L'Interprétation*, tous les deux puisent leur matériel dans la veille, et leur élément commun est l'imaginaire, toujours motivé par un désir inconscient.

Comme il l'a fait lors de l'analyse de ses rêves, Breton démontre l'opération des processus du rêve nocturne — déplacement, condensation, etc. — dans le rêve éveillé où ces mécanismes, comme ceux du rêve, sont gouvernés par le désir : « La mémoire ne me restitue de ces quelques jours que ce qui peut servir à la formulation du désir qui primait à ce moment pour moi tous les autres » (182). Déclaration curieuse, car, selon l'hypothèse freudienne, pendant la reconstruction du contenu latent d'un rêve, on a tendance à « oublier » les éléments qui permettraient la restitution du désir inconscient, moteur du rêve. Quant au processus de condensation, Breton le relie aux répétitions et substitutions des objets extérieurs dans le rêve éveillé :

> Il y a eu, notamment, du côté de la femme, tentative de constitution d'une personne collective qui fût de force à se substituer elle-même, pour des raisons de conservation humaine très précises, à une personne réelle. Je n'ai pas à m'étendre sur le travail d'élaboration secondaire, qui préside aux retouches dans le rêve et à plus forte raison dans cet état de rêverie éveillée, où la plus grande partie de l'attention de veille fonctionne. (182-183)

Pour Breton, les substitutions d'objets et les processus du rêve se trouvent liés les uns aux autres grâce aux processus du rêve éveillé. Breton constate la similarité entre une telle veille et le rêve : dans les deux cas, le désir transforme la réalité à partir des éléments du monde extérieur, selon les procédés de travail du rêve, tels qu'ils sont définis dans *L'Interprétation* de Freud.

Breton note que, comme dans le cas du héros de Nerval, une crise si grave de l'attention, un état si subjectif, menacent d'un danger réel qui fait courir à l'individu le risque de devenir fou :

> Une telle façon de réagir envers les données extérieures dépendant exclusivement, comme elle fait, de l'état affectif du sujet […], on conçoit que tous les intermédiaires puissent exister entre la reconnaissance pure et simple du monde extérieur pour ce qu'il est et sa négation au profit d'un système de représentations favorables (ou défavorables) à l'individu humain qui se trouve placé devant lui. Les idées de persécution, de grandeur ne sont pas très loin d'entrer en jeu ; elles n'attendent plus que l'occasion de se déchaîner, à la faveur du tumulte mental. (183)

En effet, dans le passage en question, le narrateur exhibe des signes de folie : sous l'influence du traumatisme affectif de la perte de l'être aimé, il s'embarque dans des promenades sans but à travers Paris, au hasard de ses pas, confondant des lieux ou leurs noms — méprise pourtant fréquente dans le rêve littéraire, et qui ressemble beaucoup aux expériences hallucinatoires du héros d'*Aurélia*. Il s'agit d'une « exploration aux confins de la vie éveillée et de la vie de rêve » (*Entretiens* VI 474), comme dans le cas du voyage entrepris « pour voir. » Breton, comme Nerval, prétend que ces expériences sortent du réel pour découvrir l'inconnu :

> Le goût de l'aventure en tous les domaines était très loin de nous avoir quittés, je parle de l'aventure dans le langage aussi bien que de l'aventure dans la rue ou dans le rêve. Des ouvrages comme *Le Paysan de Paris* et *Nadja* rendent assez bien compte de ce climat mental où le goût d'errer est porté à ses extrêmes limites. Une quête ininterrompue s'y donne libre court : il s'agit de voir, de révéler ce qui se cache sous les apparences. (*Entretiens* X 514)

La dernière phrase du passage fait penser à l'objectif du narrateur de Proust qui part aussi à la découverte de la réalité authentique sans considérer l'idée de cultiver la folie proprement dite au cours de l'exploration du non conscient.

On a vu plus haut que, chez Breton, la remise en question de la notion courante du réel date de son séjour au centre psychiatrique de Saint-Dizier, et n'est que renforcée par ses propres expériences de la folie, ce qui justifie, à ses yeux, la légitimation du projet de Nerval. Dans *Aurélia*, le relativisme du concept de santé mentale est souligné à travers les aventures du héros qui, à cause de ses aberrations mentales, est contrôlé par des forces puissantes, inconnues à la raison humaine. La folie du héros nervalien est un comportement normal pour les surréalistes qui s'accordent à la théorie freudienne selon laquelle ni la folie ni la raison ne sont des états statiques, illustrant l'absence de « frontière entre la non-folie et la folie » (*Nadja* 741). D'où la conclusion de Breton, dans le *Premier manifeste*, que Nerval « posséda à merveille *l'esprit* dont nous nous réclamons » (327).

Pour les surréalistes, l'établissement d'un nouvel équilibre aux confins de la raison et de la folie fait partie des recherches dialectiques qui visent à découvrir le point hypothétique où les oppositions se résolvent. Breton sait garder cet équilibre, mais Nerval s'avance jusqu'au point de non retour. Pourtant, la réhabilitation des maladies mentales par les surréalistes en tant que « moyens d'expression » donne une authenticité et une valeur artistique aux expériences de Nerval, qui tâche d'expliquer ce qu'il appelle le « plus étrange désordre d'esprit » en disant qu'il n'était pas « entièrement dépourvu de raisonnement » (« À Alexandre Dumas » 37, 38). On a vu dans le troisième chapitre que, pour Proust, la folie de Nerval a partie liée avec la création artistique : c'est un état

spécial, mais d'ordre normal, qui donne accès à des connaissances essentielles cachées à la conscience. Par conséquent, le narrateur de Proust présente, à propos de « ces périodes passagères de folie que sont nos rêves, » l'expérience nervalienne sur un ton compatissant :

> la mémoire des rêves peut devenir durable, s'ils se répètent assez souvent. Et j'imagine que, même s'il est aujourd'hui guéri et revenu à la raison, cet homme doit comprendre un peu mieux que les autres ce qu'il voulait dire au cours d'une période pourtant révolue de sa vie mentale, qui voulant expliquer à des visiteurs d'un hôpital d'aliénés qu'il n'était pas lui-même déraisonnable, malgré ce que prétendait le docteur, mettait en regard de la saine mentalité les folles chimères de chacun des malades, concluant : « Ainsi celui-là qui a l'air pareil à tout le monde, vous ne le croiriez pas fou, eh bien ! il l'est, il croit qu'il est Jésus Christ, et cela ne peut pas être, puisque Jésus Christ c'est moi ! » (*La Recherche* IV 120-121)

Les surréalistes affirment la valeur de telles expériences vécues en faisant foi à la qualité révélatoire de ce qui est considéré irrationnel dans la vie quotidienne, en les traitant de signes mystérieux, capables de révéler les secrets de l'individu et de l'univers.

La thématique de l'effacement des frontières entre le rêve et la veille, tel qu'il se produit dans *Aurélia* de Nerval et *Les Vases* de Breton, offre quelques similarités et différences : on a constaté que les deux auteurs ont eu éprouvé une expérience similaire en ce qui concerne le danger qui résulte de l'entremêlement de l'objectif et du subjectif, menant à des égarements, à une certaine perdition de soi et même à la folie. En même temps, même si la parenté entre la situation des deux narrateurs est étroite, elle n'est pas totale. Certes, tous les deux sont atterrés par le traumatisme d'avoir perdu la femme aimée, mais leur réaction au choc est différente : le héros de Nerval se retire du monde, tandis que celui de Breton finit par renouer le rapport avec le monde extérieur et recourir à l'action. Leur différence provient d'une dissimilitude psychique : ce sont les préoccupations et la situation de Breton qui lui font courir le risque d'aliénation mentale, non une condition innée, comme chez Nerval. Breton cherche à trouver un « moyen de passer à volonté de cet autre côté aussi bien que de revenir par ici également à volonté »

(*Entretiens* VI 479), ce qui montre que, contrairement au héros de Nerval qui est le jouet de ses expériences, celui de Breton provoque les siennes consciemment. Ainsi, chez Nerval, la fusion du rêve et de la veille représente le *problème* initial, dû à une instabilité mentale (état qui recevra une justification plus tard par la main du narrateur, censé avoir recouvré sa faculté de raisonner), tandis que, chez Breton, l'effacement des frontières entre les deux états est le résultat de la mise en pratique des idées théoriques surréalistes, il constitue donc une *solution* au lieu d'un problème. Par conséquent, afin de prouver qu'il a retrouvé sa raison, le narrateur de Nerval tâche d'éviter cet état d'effacement, de le contrôler par l'écriture (même si, en réalité, il pense que l'union des deux états permet d'accéder à l'inconnu et de réintégrer l'individu à l'univers), tandis que Breton favorise cet état et tente d'y aboutir par l'écriture.

Pour Breton, l'attraction de la folie est grande, car il considère celle-ci comme l'emploi extrême de la faculté d'imagination qui offre à l'individu la possibilité d'une liberté et d'une pureté morale absolues. À ses yeux, les aliénés vivent une vie hors du temps, libre d'intérêts matériels, de critiques, ignorant les contraintes imposées par des objectifs « raisonnables » :

> Je ne craindrai pas d'avancer l'idée, paradoxale seulement à première vue, que l'art de ceux qu'on range aujourd'hui dans la catégorie des malades mentaux constitue un réservoir de santé morale. Il échappe en effet à tout ce qui tend à fausser le témoignage qui nous occupe et qui est de l'ordre des influences extérieures, des calculs, du succès ou des déceptions rencontrées sur le plan social, etc. Les mécanismes de la création artistique sont ici libérés de toute entrave. Par un bouleversant effet dialectique, la claustration, le renoncement à tous profits comme à toutes vanités, en dépit de ce qu'ils présentent individuellement de pathétique, sont ici les garants de l'authenticité totale […]. (« L'art des fous, la clé des champs, » *La clé des champs* 887)

Autrement dit, les qualités comme « l'honnêteté scrupuleuse » et « l'innocence, » mentionnées dans le *Premier manifeste,* permettent aux aliénés de transformer le monde en imposant leur volonté aux circonstances et aux gens, tout en ignorant les exigences sociales. C'est cette liberté d'esprit et d'expression qui semble assurer, aux yeux de

Breton, le changement radical de l'art dont il a besoin. Autrement dit, la folie paraît offrir toutes sortes de possibilités à la poésie, inconcevables à travers des moyens traditionnels.

Ainsi, Breton pense qu'un rapport étroit se tisse entre la libération de l'individu et la poésie, il considère donc le délire comme le moyen par excellence pour accéder à toutes les deux à la fois, car le délire crée des circonstances favorables à la délivrance de l'individu de ses entraves et, en même temps, le met en contact avec des sources poétiques. Il semble alors capable d'offrir une solution au problème poétique qui préoccupe Breton dès le début de sa carrière artistique, tout en révélant la contradiction au cœur de la relation de la poésie à la réalité physique. Toutefois, la découverte des rapports entre la poésie et la réalité n'est pas une observation moderne : elle prend sa source dans l'Antiquité grecque, car Platon reconnaît déjà les similitudes entre la poésie, la folie, les états d'extase et la divination. Quant à Breton, l'expérience des hallucinations des malades mentaux à Saint-Dizier lui donne l'idée d'élargir le champ poétique par la pratique du délire : « Rien ne me frappe tant que les interprétations de ces fous […] Mon sort est, instinctivement, de soumettre l'artiste à épreuve analogue, » écrit-il à Apollinaire le quinze août 1916. Il valorise donc les productions « artistiques » — peintures, dessins, écrits — créées par de véritables malades mentaux, de même qu'il lit les lettres de Nadja comme des « textes poétiques » (*Nadja* 741).

Cependant, craignant la destruction mentale, Breton ne cherche pas à dépasser la limite de la folie : il pense que pour atteindre cet « état de grâce, » il n'est pas nécessaire de devenir fou, mais qu'il suffit de provoquer des hallucinations, d'imiter des états délirants. À ses yeux, la simulation des maladies mentales donne accès à des moyens d'expression à la manière de l'aliénation consciente des sensations, tentée par

Lautréamont et Rimbaud. Lautréamont pense que la raison limite la liberté de l'exploration ; on ne peut donc explorer librement qu'après avoir relégué la raison à l'arrière-plan. Rimbaud note que le poète n'accède à la vérité qu'après avoir renoncé à l'intelligibilité : « Il arrive à l'inconnu, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues ! » (« Lettre à Paul Demeny » 346). Toutefois, la simulation du délire n'est pas une vraie aliénation mentale ; ces expériences théoriques diffèrent donc de l'expression littéraire que Nerval a donnée aux périodes de folie réelle. Le narrateur d'*Aurélia* admet que son récit décrit un monde créé par un esprit anormal : tandis que les surréalistes cherchent à atteindre ce monde par la simulation de la folie pour l'introduire dans l'univers des gens normaux, le narrateur de Nerval le définit comme « l'épanchement du songe dans la vie réelle » et le traite d'illusion d'un esprit dérangé, même si son programme narratif véritable est de le faire accepter comme partie intégrale de la vie normale. Dans *L'Interprétation des rêves*, Freud explique cette position : « Les malades guéris de leur délire disent souvent que toute leur maladie leur apparaît maintenant comme un mauvais rêve, ils disent aussi quelquefois que, pendant leur maladie, ils ont eu le sentiment d'être en train de rêver, comme cela arrive pendant les rêves » (86). Les surréalistes pensent au contraire que ces illusions font partie de la vie humaine, ils affirment donc la légitimité des visions nervaliennes dans la réalité quotidienne.

Par conséquent, l'état que le narrateur de Nerval nomme *enfer* au sens des Anciens est alors recherché comme une forme d'existence qui dépasse les limites du monde extérieur. Le type de vision qui, dans *Aurélia*, est censé être attaché uniquement au désordre mental, est plus tard reproduit synthétiquement par les surréalistes qui

considèrent la simulation de l'état délirant comme un objectif essentiel. Pour eux, cet état irrationnel est non seulement une partie inhérente à l'existence humaine, mais aussi une expression artistique de l'essence de l'individu. Ils pénètrent donc sans peur et *à volonté* dans le monde des rêves où le narrateur de Nerval semble hésiter à entrer : « 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 » (291). Comme la folie est, aux yeux des surréalistes, une des expressions humaines les plus authentiques qui nous aide à connaître l'univers comme à nous connaître nous-mêmes, ils visent à l'assimiler à la totalité de la connaissance humaine par une démarche paradoxale qui à la fois se prémunit contre la folie et la cultive. Sous cet éclairage, les promenades délirantes du narrateur de Breton prennent une autre signification : ses déambulations, rencontres, actions et visions, apparemment sans but et sans explication rationnelle, lui permettent d'accéder aux profondeurs obscures de son esprit. Cet accès à l'inconscient grâce au rêve éveillé assure la communication avec le soi, l'univers, le passé, le présent et l'avenir. Dans le rêve éveillé des *Vases*, ce sont les répétitions et substitutions qui établissent des rapports entre eux par la réitération du personnage de la femme aimée. Chaque fois qu'une nouvelle figure féminine apparaît dans le texte, elle évoque le souvenir des personnes déjà connues, ce qui rappelle le tourbillon vertigineux des silhouettes féminines qui personnifient Aurélia chez Nerval, ainsi que les maintes figures féminines qui se réfèrent à Albertine dans *La Recherche*.

Dans *Aurélia*, le rêve éveillé aide le narrateur à restituer son passé à travers le pouvoir mystique des correspondances universelles qui lui permettent de récupérer non seulement son propre passé, mais aussi celui des ancêtres de sa famille, puis l'histoire de

la Terre, de toute l'espèce humaine et des religions — le narrateur devient donc capable de faire l'expérience d'un passé qui n'est pas le sien. L'idéal romantique de l'individu en rapport avec le monde universel semble être réalisé chez Nerval par le mouvement qui rattache le passé individuel au passé éternel de l'humanité. Le ressaisissement de son passé est important pour le narrateur de Nerval qui a l'intention de rétablir son identité grâce à lui. Il revit donc le passé en vue de se redéfinir dans le présent et de dicter son avenir, même si, pour lui, l'avenir n'existe que dans un monde idéal qu'il vise à créer par la reconquête du passé. Cependant, il est problématique que le rêve du narrateur soit en réalité le délire (le rêve éveillé), car l'ambition de recréer son identité à partir des expériences délirantes rend l'entreprise douteuse. Quant aux principes surréalistes, l'évocation du passé ne répond pas au but proposé, car les réminiscences ne s'occupent que du passé, tandis que toute l'attention du surréalisme est tournée vers l'avenir. Toutefois, le ressaisissement du passé peut être considéré comme le premier pas vers la récupération des pouvoirs perdus de l'esprit, car, en reconquérant le passé, on cherche à former son propre avenir — motivation qui dirige aussi le narrateur de Proust dans *La Recherche*.

De même, Breton est à la quête des représentations verbales de l'esprit que Freud appelle des « traces mnémiques provenant principalement des perceptions acoustiques, » car, selon Breton, elles cachent le « résidu des innombrables existences individuelles antérieures » (« Hans Arp » 1118). Dans l'article la « Position politique de l'art d'aujourd'hui, » il affirme la volonté d'« obtenir du poète la révélation instantanée de ces traces verbales » (436). La recherche des *traces mnémiques* est une entreprise proche de l'effort proustien de récupérer le temps perdu, qui se propose comme but de mettre à la

disponibilité de l'esprit conscient de l'individu un champ psychique atteint par la descente en soi. Cependant, tandis que Proust n'a d'accès que rarement à ces moments du passé et que leur apparition est indépendante de sa volonté, Breton tâche de provoquer ces représentations à l'aide des techniques surréalistes, c'est-à-dire qu'il préfère l'usage des outils scientifiques aux dépens de la réaction personnelle, subjective. Il semblerait ainsi que, chez Nerval, comme chez Proust et Breton, une des fonctions essentielles du rêve soit la représentation du rapport de la vie humaine au passé, présent et futur. Par conséquent, les trois auteurs cherchent à s'emparer des moyens pour maîtriser le temps : Nerval s'efforce de l'accomplir par l'acquisition du passé qu'il n'a pas vécu, Proust tente de l'emporter sur le passage du temps par son isolement à l'état pur, et Breton vise à diminuer l'importance du temps et à accéder à l'intemporalité par l'abolition de la mémoire. Chez lui, la mémoire est remplacée par « les souvenirs du présent » et le caractère fortuit de l'avenir, gouverné par le pouvoir mystique du hasard que Breton appelle « le souvenir du futur. » Dans le texte intitulé « Il y aura une fois, » présenté comme préface aux poèmes du recueil *Le revolver à cheveux blancs*, Breton préconise l'emploi de cette nouvelle mémoire : « Si […] cet homme se risquait à arracher sa proie de mystère au passé ? […] S'il était, lui, vraiment résolu à n'ouvrir la bouche que pour dire : "Il y aura une fois…" ? » (*ŒC* II 54). Cette démarche illustre la tendance surréaliste à l'action orientée vers l'avenir.

On a vu que la tentative de maîtriser le temps par l'extraction du rêve de l'univers nocturne, permettant le ressaisissement du temps passé, est sans doute liée au désir humain universel d'immortalité. Les moments d'extase et de révélation — que Nerval cherche dans les correspondances mystiques des moments de folie, que Proust retrouve

aux moments privilégiés de rêves et de mémoire involontaire, et que Breton provoque par des techniques surréalistes — semblent réaliser le désir humain d'accéder à l'intemporel, de vaincre une fois pour toutes les antinomies du temps. Cet état idyllique est représenté par les « Mémorables » dans *Aurélia*, par les moments d'extase chez Proust, et par la « phrase de réveil » dans le rêve éveillé des *Vases* de Breton. Le titre « Mémorables » vient de Swedenborg : dans ses œuvres, les « Memorabilia » servent à récapituler les arguments qui précèdent sous forme de visions synthétiques. De même, les « Mémorables » de Nerval présentent la synthèse du rêve et de la veille comme une solution à la problématique de la réalité, sur un plan plus élevé, mystique et cosmique, lié à l'univers éternel et aux correspondances. Dans *Les Vases*, la phrase de réveil marque la fin du rêve éveillé en présentant une solution aux problèmes posés dans les deux premières parties, tenant donc le même rôle que les « Mémorables » d'*Aurélia*, car la phrase de réveil des *Vases* semble annoncer, malgré son caractère énigmatique, la fin de l'état délirant à la manière d'une révélation :

> Sur ces entrefaites prirent fin la plupart des enchantements dont j'étais le jouet depuis quelques jours. Soit que j'eusse projeté sur les traits de cette Olga une lumière dont les êtres de fantaisie s'accommodent aussi mal que possible et qui les condamne, les uns après les autres, à l'évaporation ; soit que tel ou tel épisode de la veille eût été de nature à restituer à mes yeux sa véritable lumière au monde sensible, il me sembla que tout à coup je venais de reprendre connaissance. (176)

La modalisation « il me sembla » modifie le sens de la déclaration initiale : on a vu dans le deuxième chapitre que le verbe modalisateur *sembler* utilisé au passé simple suggère l'avènement d'une révélation soudaine. Sur un ton similaire, les « Mémorables » d'*Aurélia* rapportent la fin des illusions du narrateur, annonçant une solution, comme par enchantement, grâce à une vision qui promet la synthèse du rêve et de la veille, apparemment inconciliables. L'atmosphère de la phrase de réveil de Breton, ses

constatations, son ton optimiste, la rapprochent donc davantage des « Mémorables » de Nerval. L'épisode du rêve éveillé prouve, aux yeux de Breton, que la séparation du rêve de la veille est fictive, artificielle. Selon lui, la fusion des deux états en un état supérieur permet la découverte des états intermédiaires entre eux comme le rêve éveillé et l'écriture automatique. Cependant, même si l'on accepte l'écriture automatique comme un mode de rêve éveillé, son automatisme est verbal et non pas visuel. De plus, cette méthode d'écriture, contrairement au rêve éveillé ou au rêve, n'est pas subie, mais provoquée consciemment et systématiquement.

Le texte automatique : *Poisson soluble*

> Il y aura toujours une pelle au vent dans les sables du rêve.
>
> Breton, « Le la »

Poisson soluble est un recueil de trente-deux textes automatiques écrits en 1921-1922, similaires à des poèmes en prose à climat onirique, et destinés à illustrer les théories proposées dans le *Premier manifeste*. L'étude de ces récits va se concentrer sur le texte 1, tout en donnant des exemples des autres textes. Le recueil se veut, avant tout, un « plongeon dans la conscience humaine » (texte 31, *ŒC* I),[39] souvent représenté comme un travail souterrain : « nous avons creusé des mines, des souterrains par lesquels nous nous introduisons en bande sous les villes que nous voulons faire sauter » (texte 7) ou comme une immersion dans l'eau, l'élément primordial, pour redécouvrir la mer intérieure, celle des origines : « elle sourit et plonge dans les mers pour en ramener la branche de corail du sang » (texte 1). Cette imagerie exprime la volonté de restaurer

[39] Comme les textes de *Poisson soluble* sont relativement courts et tous numérotés, ils sont identifiés dans cette étude par leur numéro, non par leur pagination exacte.

l'authenticité de la production poétique par la descente dans les couches les plus profondes de soi-même, encourageant l'idée du récit de rêve comme texte littéraire.

La thématique de la plupart des textes du recueil est représentée par les mots-clés du texte 1 : des images de l'eau (fontaine, pluie, mer), le couple homme-femme, le château et la nature (plantes, animaux, soleil, flamme), autant de figures de la mythologie bretonienne liées à des lieux communs des rêves nocturnes, c'est-à-dire au désir humain. Un autre trait essentiel de la symbolique de *Poisson soluble* est le jeu entre la lumière (soleil, blanc, flamme, ange) et les ténèbres (nuit, ombre, force satanique, perte), ce qui se rattache au projet surréaliste de rapprocher des objets contradictoires afin de les fusionner.

Dans tous les textes du recueil, les pôles masculin et féminin sont maintenus tout au long, dont l'exemple le plus lyrique est offert dans le texte 24 : « Mes yeux étaient les fleurs de noisetier, l'œil droit la fleur mâle, le gauche la fleur femelle. » Dans le texte 1, au parc répond la fontaine, au château l'auberge, au fantôme/cavalier la châtelaine, au narrateur une femme ou, plus exactement, plusieurs femmes. La substitution constante d'une figure féminine par une autre, toujours anonyme, rappelle les répétitions et substitutions du rêve éveillé des *Vases* : les objets extérieurs se substituent les uns aux autres, provoquant une série infinie de glissements, une prolifération de figures féminines qui, bien que différentes, représentent la même femme, la femme aimée mais perdue. Dans *Poisson soluble*, il s'agit d'une figure féminine plus générale mais non moins importante : la femme dans le rôle de « médiatrice naturelle » selon le mot de Gracq (« Spectre du *Poisson soluble* » 218), laquelle a la tâche de rétablir des rapports entre l'individu et l'univers. La narration du texte 1 glisse de la jeune Veuve, à la jeune

Irlandaise, puis aux filles, à une femme (châtelaine), aux servantes, à une autre femme, à la divinité du lieu, à l'Enfant-Flamme, à la merveilleuse Vague, à une troisième femme et, pour finir, aux femmes en général.[40] À part des figures féminines concrètes, la femme est représentée dans ces récits par des objets et phénomènes animés et inanimés comme la guêpe, l'aurore, l'eau (pluie, mer, source), la flamme, l'étoile, des plantes (fleurs, fougère, vigne). L'image la plus frappante de l'identification entre femme et pluie survient dans le texte 16 où elles s'unissent dans l'expression la « Pluie au bois dormant, » qui symbolise une fusion avec la nature, un pouvoir naturel que possède la femme et qu'elle utiliserait à réintégrer l'homme dans son univers originel.

La dominance de la thématique de l'eau qui caractérise *Poisson soluble* apparaît dans le texte 1 aussi. Les expressions comme « oiseaux de mer, » « mouettes, » « bêtes de l'eau, » « poisson-nacelle, » « marais salant, » « navires, » « îles, » « corail du sang » évoquent le milieu marin, « flaque d'eau, » « cascade, » « ruisseaux, » « rivière de fleurs, » « pont-levis » celui d'eau douce, « brouillard, » « brume, » « tempête, » « pluie, » « rosée, » « avalanche de lait » rappellent la thématique des conditions atmosphériques, « sueur » et « larmes » celle des sécrétions glandulaires. Le grand nombre de ces expressions indique l'importance de l'imagerie aquatique dans la poésie surréaliste, à quoi renvoie aussi le titre du recueil. Pour Breton, l'eau représente un lieu de fluidité et de fusion, auxquelles il s'inspire par la poésie. La tâche est de retrouver la mer des origines où l'on regagne la faculté d'unir la veille au sommeil à travers le pouvoir régénérateur de l'eau. Dans *Poisson soluble*, l'eau signifie le retour à la source de

[40] Dans *Poisson soluble*, les substitutions se montrent aussi sur le plan de la représentation de l'espace — une errance spatiale vertigineuse accompagne les agitations et divagations du récit : dans le texte 1, le récit est halté plusieurs fois par des interjections et digressions du narrateur, en même temps que l'on va et vient entre dedans et dehors.

la vie, au commencement du monde, ainsi que le rêve d'une fusion harmonieuse avec le monde liquide où l'individu serait libéré des contraintes de son univers, où il serait conscient de sa personnalité entière et, en même temps, de celle des autres.

La thématique du féminin

Le mythe de la vie provenant de l'eau se rattache au thème de la femme. Par opposition au monde créé par l'homme, la femme (l'eau) représente la nature, un univers de fluidité où tout est possible, même la transgression de toutes règles établies. Ce nouveau et meilleur monde provient de l'eau où tout objet artificiel perd son identité. C'est la libération de l'individu des contraintes du monde mécanique qui devient donc possible sous la « pluie divine » (texte 16). On a vu que l'imagerie aquatique en rapport avec le féminin joue un rôle important chez Proust aussi : les pages qui décrivent le rêve d'Albertine sont parsemées de métaphores marines. Pour le narrateur, c'est la mer qui vit en Albertine — notion soulignée par des mots comme « alcyon, » « ces barques, ces chaînes d'amarre que fait osciller le mouvement du flot, écueils de conscience recouverts par la pleine mer du sommeil profond, » « je m'étais embarqué sur le sommeil d'Albertine » (*La Recherche* III 577, 580). Cela suggère l'idée que l'existence physiologique naturelle devient accessible à Albertine quand elle dort, assurant un rapport à la nature dont le narrateur tâche de profiter dans la veille.

En même temps, la thématique du féminin relie toutes les œuvres examinées dans cette étude, mais sur un ton moins positif que celui de l'eau. *Aurélia*, *La Recherche*, *Les Vases communicants* et *Poisson soluble*, se développent tous sous le signe de la perte : *Aurélia* est motivé par la quête de donner une forme cohérente à des visions qui sont déclenchées, en grande partie, par la perte de la femme aimée ; *La Recherche* présente la

poursuite du passé perdu ; dans *Les Vases* et *Poisson soluble* l'objet cherché, même s'il est temporairement possédé, finit par être perdu. Tous ces récits sont donc traversés par l'image de la mort et de la perte : la mort de la femme cherchée et la menace constante de la mort du héros chez Nerval, le caractère inaccessible des autres gens et des souvenirs du passé chez Proust, la perte de l'objet désiré et la perdition de soi chez Breton.

Dans *Poisson soluble*, le rapport du narrateur à la femme endormie rappelle l'épisode du sommeil d'Albertine chez Proust : « C'est quand elle dort qu'elle m'appartient vraiment » (texte 1). Dans *La Recherche*, le narrateur découvre que la mémoire, l'intelligence et la volonté d'Albertine sont paralysées dans le sommeil, qui est décrit comme un moment d'harmonie parfaite, un état idéal associé à la nature : « Étendue de la tête aux pieds sur mon lit, dans une attitude d'un naturel qu'on n'aurait pu inventer, je lui trouvais l'air d'une longue tige en fleur qu'on aurait disposée là. » Aux yeux du narrateur, cet état naturel fait naître « l'impression de la posséder tout entière que je n'avais pas quand elle était réveillée, » car, en dormant, Albertine n'a pas d'accès à son esprit conscient, considéré corrompu, mais elle est gouvernée par sa partie naturelle, universelle, antérieure à sa naissance.

Cette partie archaïque d'Albertine est, pour le narrateur, son essence : quelque chose de pur, d'immatériel, de mystérieux, comme « les créatures inanimées que sont les beautés de la nature. » De même, le narrateur de Proust surprend « un naturel au deuxième degré » dans le sommeil d'Albertine, réduite à son être biologique, il croit y trouver une vérité à l'état pur (III 578, 579). Comme chez Proust on n'est pas capable de faire l'expérience immédiate de ses propres rêves à travers la conscience, le narrateur exploite le sommeil d'Albertine en tâchant de révéler ses secrets et d'établir un rapport

harmonieux avec elle.[41] Dans cet état, le narrateur a l'impression qu'il n'existe aucun obstacle à la communication, celle-ci s'établit donc à un niveau supérieur à celui de la veille. Dans ce cas-là, il s'agit d'une communication entre deux êtres : c'est le dialogue entre l'inconscient d'Albertine et la conscience du narrateur. Pour sa part, Breton vise à trouver un moyen direct de communication et à établir un dialogue similaire entre l'inconscient et la conscience, mais chez le même individu. Cette thématique partagée met en relief l'importance de la recherche des essences au moyen de la descente intérieure. Toutefois, le sommeil est décrit d'une façon ambivalente dans *La Recherche* : cet état où la volonté se paralyse est représenté comme naturel, mais il est aussi associé à la mort. D'une part, le sommeil permet l'accès à l'essence biologique de l'individu, à son passé historique, généalogique qu'il partage avec toute l'humanité. D'autre part, le réveil d'Albertine rappelle au lecteur que dormir veut aussi dire perdre conscience, mourir : « quand du fond du sommeil elle remontait les derniers degrés de l'escalier des songes, ce fût dans ma chambre qu'elle renaquît à la conscience et à la vie, » note le narrateur de Proust (582). On a vu que, pour Nerval et Breton, la vraie vie commence au contraire au moment où l'on échappe au contrôle de la conscience.

Dans le texte 1, Breton touche à l'idée de la possession de la femme désirée dans son rêve, d'abord par l'appropriation des rêveries de la femme : « dans le chandelier de ma tête flambent toutes ses rêveries; » puis par la tentative de la posséder quand elle fait un somme : « C'est quand elle dort qu'elle m'appartient vraiment. » Mais cet événement similaire au sommeil d'Albertine se termine différemment chez Breton. Contrairement au narrateur de Proust, le narrateur du texte 1 perd la femme quand il pénètre dans son rêve : « j'entre dans son rêve comme un voleur et je la perds vraiment comme on perd une

[41] Cependant, ce passage décrit la femme idéale et idéalisée, donc hors d'atteinte.

couronne. » Malgré cet échec, le paragraphe se termine sur un ton optimiste, signalant que tout n'est pas encore perdu : « Je suis dépossédé des racines de l'or, assurément, mais je tiens les fils de la tempête et je garde les cachets de cire du crime. »

Ces deux exemples illustrent la précarité de l'amour chez les deux auteurs, car le fait que l'amour idéal n'est possible que dans le sommeil montre son impossibilité dans la réalité objective : « Quand elle dormait, je n'avais plus à parler, je savais que je n'étais plus regardé par elle, je n'avais plus besoin de vivre à la surface de moi-même, » indique le narrateur de Proust à propos du sommeil d'Albertine (578). Ici, l'amour est lié à une possession totale, il n'est donc possible que quand elle dort — solution irréelle qui montre que l'idéal ne se réalise que sur un plan théorique. De même dans le texte 1, l'amour est mentionné en rapport avec la possession de la femme dans le sommeil : « L'aimer, j'y ai songé comme on aime. Mais la moitié d'un citron vert, ses cheveux de rame, l'étourderie des pièges à prendre les bêtes vivantes, je n'ai pu m'en défaire complètement. À présent elle dort, face à l'infini de mes amours, devant cette glace que les souffles terrestres ternissent. » Malgré la promesse de l'expression « l'infini de mes amours, » le verbe *ternir* annonce l'échec imminent de l'entreprise, qui survient dans la phrase suivante où le narrateur perd la femme, car il entre dans son rêve comme un *voleur*. Certes, ces deux tentatives d'amour idéal échouent, mais elles ne sont pourtant pas vaines, car elles révèlent l'intensité du sentiment et l'importance de l'amour et du désir inconscient dans ces textes. En même temps, elles mettent en relief la nature des rapports qui rattachent ces deux narrateurs à la réalité objective en ce sens qu'elles révèlent des désirs inconscients qui vont à l'encontre du sens commun.

Pour revenir au *Poisson soluble*, les substitutions et glissements apparaissent dans le texte 1 en rapport avec le statut du personnage aussi : l'oscillation entre la représentation personnelle (parc, château, ange, fantôme) et impersonnelle (il y a, il faut, etc.) de la troisième personne et la première personne du singulier et du pluriel (le *je* du narrateur et le couple homme-femme) suggère une instabilité narrative, mais aussi le fait que rien n'est fixe, que tout est encore possible, comme dans le rêve, rapprochant ainsi le texte du récit de rêve. Les personnages, souvent anonymes et toujours vagues, intensifient le sentiment d'instabilité et le manque de définition dans le récit. Le mouvement du texte révèle les divagations des personnages mal définis, y compris le *je* du narrateur, dans un espace vague et incertain. La représentation du corps humain, sa fusion avec des objets, soulignent son caractère imprécis et nébuleux. Au début, le personnage du narrateur paraît stable, son retour périodique semble assurer la cohérence relative de la narration. Le *je* du narrateur paraît donc remplir le même rôle que le *je* du rêve nocturne : à mesure que le récit se déroule, la voix narrative s'arrête et se reprend, mais le retour systématique du *je* la met en mouvement chaque fois qu'elle semble être dans une impasse. Toutefois, dans le texte 1, cette impression de continuité n'est qu'un leurre, car le *je* du narrateur, impersonnel, sans identité propre, n'est pas capable d'assurer une cohérence véritable au récit.

Cependant, le manque de définition narrative n'est pas un « défaut, » car le caractère changeant et insaisissable du texte automatique le rapproche du rêve nocturne et exprime la volonté de dépasser les limitations physiques et psychiques de l'individu afin de lui permettre de se dissiper dans son milieu, de s'unir avec lui : « N'est-ce pas moi le poisson soluble, je suis né sous le signe des Poissons et l'homme est soluble dans sa

pensée ! » énonce Breton dans le *Premier manifeste* (340). À première vue, l'expression *poisson soluble* semble être paradoxale, mais la démarche surréaliste permet l'assimilation, la fusion de deux éléments incompatibles en un tout où s'allieraient leurs caractéristiques respectives des deux pour former une unité qui serait plus que leur somme. L'alliance des éléments contradictoires rappelle le principe constitutif de l'image surréaliste qui naît du rapprochement arbitraire de deux objets distants ou sans rapports — démarche non sans parallèle à la tendance à fusionner l'esprit et le monde dans le but de permettre à l'individu de s'y dissoudre et de se mettre en contact avec le tout. Pour Breton, c'est la mer intérieure, la même pour tous, sorte de conscience collective où la communication et la révélation immédiates et universelles deviennent possibles, où l'individu peut finalement accéder à la réconciliation, à la félicité édénique.

Dans les textes de *Poisson soluble*, l'image de cet univers sans cloisons ni limitations est accentuée par des termes qui suggèrent la transparence comme la glace, des pierres précieuses, le cristal, le prisme, dont l'exemple le plus explicite est le miroir du texte 20, capable de sonder les bas-fonds de l'esprit et de diminuer la distance entre l'individu et l'univers : « Il ne ferma pas les yeux de la nuit ; le miroir se reflétait lui-même à une profondeur inconnue, à une distance incroyable. » Dans le texte 1, les termes multiples qui expriment la transparence : la chair transparente du fantôme, les yeux, l'eau, l'air, la lumière, l'aurore, le soleil, l'azur, le rayonnement, le chandelier, le vitre, les lampes, le verre, la glace, la fenêtre, etc., tous communiquent l'idée de reflets et de transmissions en tous sens. Toutefois, le sentiment de transparence suggéré par ces images est terni sur le plan sémantique par l'opacité du sens du texte automatique.

On a vu que le narrateur de Proust fait l'expérience de l'état édénique dont parle Breton au moment où il s'embarque sur le sommeil d'Albertine. Là, il est capable de se mettre en communication avec l'univers caché de l'existence physiologique, naturelle. Par contre, le narrateur de Nerval tâche d'éviter à tout prix cette même fluidité de l'individu car, à ses yeux, cet état mène à l'égarement, à la perte de contrôle de soi, à la folie et, finalement, à la mort. Dans le *Premier manifeste,* Breton affirme que les dangers qui hantent le narrateur de Nerval menacent aussi les pratiquants de l'automatisme surréaliste :

> C'est comme si l'on courait encore à son salut, ou à sa perte. On revit, dans l'ombre, une terreur précieuse. Dieu merci, ce n'est encore que le Purgatoire. On traverse, avec un tressaillement, ce que les occultistes appellent des *paysages dangereux*. Je suscite sur mes pas des monstres qui guettent ; ils ne sont pas encore trop malintentionnés à mon égard et je ne suis pas perdu, puisque je les crains. (340)

Le vocabulaire de ce passage : *salut, perte, terreur, traverser avec un tressaillement, paysages dangereux, monstres, perdu,* ressemble fort à celui d'*Aurélia* en ce sens qu'il se réfère à des hallucinations provoquées par l'abus de la pratique de l'automatisme surréaliste, similaires aux expériences du narrateur nervalien, non provoquées quant à elles. Le phénomène de l'égarement produit par un état psychique réapparaît également dans le texte 1 de *Poisson soluble* : « À distance je ne vois plus clair, c'est comme si une cascade s'interposait entre le théâtre de ma vie et moi, qui n'en suis pas le principal acteur » déclare le narrateur, sentant le soulèvement d'une « brume lointaine » à ses « moments de lucidité de plus en plus rare. » Ces dangers obligent Breton à mettre en évidence le besoin de maintenir un certain contrôle conscient de soi pendant le processus automatique, alors qu'il ne perd jamais confiance en cette pratique. Cet effort souligne la différence entre Breton et Nerval à propos de leur façon d'envisager la réalité objective : tandis que le héros de Nerval est incapable de maintenir un rapport direct à la réalité

extérieure à ses moments hallucinatoires, Breton sait maîtriser son état de délire temporaire, provoqué consciemment par des méthodes surréalistes.

Le statut du récit surréaliste : des problèmes de forme

Quant à la forme du texte 1 de *Poisson soluble*, il a l'apparence, à première vue, d'un récit conventionnel, plus précisément d'un conte fantastique. Un certain nombre de ses phrases se conforment donc parfaitement au genre du récit et aux règles grammaticales d'un récit « normal » : « La jeune Irlandaise troublée par les jérémiades du vent d'est écoutait dans son sein rire les oiseaux de mer » ou, plus bas : « Je rapporte des fruits sauvages, des baies ensoleillées que je lui donne et qui sont entre ses mains des bijoux immenses. » Bien que, dans ces exemples, les images soient quelque peu inhabituelles, elles sont tout à fait compréhensibles et éminemment poétiques. D'autres éléments narratifs de ce texte font également penser à un conte réel : les expressions « le parc, à cette heure, » « je sonnais à la grille du château, » « la nuit est venue tout d'un coup, » ressemblent à des tournures traditionnelles du conte. La fréquence relative du passé simple indique aussi l'intention d'imiter la narration habituelle d'un conte.

De même, l'aspect du récit sur la page ne révèle rien d'extraordinaire : le texte n'est marqué ni de vides, ni de blancs typographiques, ni de lignes de points ; il a l'air d'un récit normal, continu, cohérent. Si l'on met à part les mots ou expressions choquants, si l'on ignore les passages de non-sens, on peut résumer le récit comme la quête d'un chevalier qui rencontre un ange, puis un fantôme, poursuit une châtelaine, éprouve l'expérience d'un trou de mémoire et se laisse guider par une fée. Plus tard, il se réveille dans un monde extraterrestre où des signes annoncent que sa quête ne sera pas accomplie : il ne voit plus clair, sent la proximité de la mort et perd l'amour de la femme

poursuivie. Cependant, malgré ces signes sinistres, le récit se termine sur un ton optimiste.

Toutefois, cet aspect conventionnel du récit est miné par le non-sens de l'ensemble, car les éléments narratifs ordinaires sont suivis d'éléments inattendus, absurdes, tandis que la structure habituelle du récit reste inchangée. En lisant, l'esprit conscient tâche d'y trouver un fil conducteur, des signes allégoriques ou symboliques pour rendre rationnel le récit, mais le manque de contexte ne permet pas de classer ce dernier comme allégorie ou vision. Les signes y sont liés l'un à l'autre, mais non pas dans le cadre d'un système défini, ce qui donne au texte une qualité hallucinatoire et un sentiment d'imprécision, menant à l'évacuation graduelle du contenu. Si la présence des personnages traditionnels du conte (ange, fantôme, châtelaine, chevalier, servantes) semblent assurer le statut du récit, leur caractère incertain finit par miner le narratif au moment où l'on se rend compte de l'incapacité des personnages à garantir une cohérence narrative en raison de leur instabilité. Dans le texte 1, le discours direct (deux monologues et un dialogue) — qui aurait le rôle d'imiter un des processus familiers du conte — déroute par son incompatibilité sur le plan sémantique.[42] Le discours semble être adressé à un interlocuteur, mais le manque de réponse ou la réponse illogique révèle chaque fois qu'il ne s'agit pas d'un élément conventionnel narratif : les événements, que le narrateur devrait normalement contrôler, semblent se dérouler hors de son personnage, indépendamment de lui. Les modifications narratives indiquent que l'usage des éléments du récit conventionnel est un leurre, car l'automatisme n'adhère pas aux codes

[42] Le discours direct souligne aussi la qualité théâtrale du récit, marquée par des expressions similaires aux indications scéniques : par exemple, la phrase « Le fantôme entre sur la pointe des pieds, » fait penser à une comédie.

traditionnels ; tout comme le rêve nocturne, il les manipule en évacuant le contenu pour ne laisser intact que le cadre narratif.

La narration de l'absurde : similarités et différences entre le texte automatique et le rêve

Comme dans le rêve nocturne, l'étrangeté stupéfiante des images surréalistes est créée par les relations se produisant entre les éléments du langage. Ainsi, la source de l'incohérence est l'interaction absurde des événements, des objets et des personnages, non pas la déformation du langage. C'est le rapprochement choquant des mots, leur qualité d'imprévu, leur spontanéité qui produisent l'effet d'insolite en jouant avec les conventions de la poésie et du langage. Cette collision surprenante de mots permet à l'esprit de s'arracher à l'habitude langagière, de voir des relations concrètes entre des objets apparemment contradictoires et de redécouvrir l'énergie et la force poétique du mot. Comme le flot presque ininterrompu d'images incohérentes, produites par l'automatisme surréaliste, défie le bon sens, il provoque l'incompréhension, l'étonnement, la surprise. En ce sens, le texte automatique ressemble au rêve authentique avant d'être filtré par la raison synthétique, avant d'être rendu compréhensible pour l'esprit conscient par la logique de la veille. L'incohérence, les contradictions surprenantes signalent la dislocation des images, ce qui produit un effet poétique en brisant l'usage habituel du langage. On a constaté plus haut que les images hallucinatoires qui se présentent à l'esprit du héros de Nerval dans le délire suivent une démarche similaire à celle du rêve nocturne. De même, les mécanismes des moments privilégiés se rapprochent des processus inconscients qui produisent à la fois les images du rêve (délire) et celles de l'écriture automatique en ce sens qu'ils surviennent

indépendamment de la volonté du récepteur pour transmettre des vérités puisées dans l'inconscient où se cristallise l'essence de l'individu et de l'univers, et qui semble être une source mystique de poésie. Tandis que les narrateurs de Nerval et de Proust tâchent d'intégrer ces moments dans la vie normale, les surréalistes cherchent à transformer la vie quotidienne en un déroulement ininterrompu de moments privilégiés.

Quant à la valeur esthétique des expressions automatiques, Breton affirme dans l'article « Francis Picabia » que, pour lui, la vertu poétique des mots est « d'autant plus grande qu'ils apparaiss[ent] plus gratuits ou plus irritants à première vue » (1077-1078). Suivant ce principe, le processus automatique place les mots dans un contexte qui leur est étranger, ce qui les rend invraisemblables grâce à la rupture des rapports conventionnels entre le signifiant et le signifié, ainsi qu'entre les mots. Selon Breton, cette démarche libère les mots et les rend concrets : « l'opération qui tendait à restituer le langage à sa vraie vie, soit bien mieux que de remonter de la chose signifiée au signe qui lui servit […] de se reporter d'un bond à la naissance du signifiant » (« Du surréalisme en ses œuvres vives » 357-358). Ainsi, le mot n'étant plus prédéterminé par une structure grammaticale, il peut donc se mettre en contact avec n'importe quel élément du langage dans un mouvement dynamique qui entremêle différentes structures, ce qui fait que le texte automatique se reconnaît non par son style mais par sa structure. À titre d'exemple, voici quelques oppositions sémantiques dans le texte 1 de *Poisson soluble* : la même phrase met en présence « l'orme mort » et « le très vert catalpa, » opposant ainsi mort et vivant. Dans l'expression « poisson-nacelle » — qui fait penser au poisson *soluble* — le mot se compose de deux éléments qui s'excluent : le poisson, une chose animée, est submergé dans l'eau, tandis que la nacelle, une chose inanimée, flotte sur l'eau. Les

expressions « aurore du soir, » « ourlet des airs, » « jacinthe du mal, » « guêpes isocèles » offrent des incompatibilités sémantiques similaires.

Les exemples cités mettent en évidence que l'image surréaliste élargit la notion d'acceptabilité sur le plan du langage. La disparition des parallélismes qui justifient le rapprochement des termes mène à une association des mots qui n'ont aucun rapport sémantique convenu : « Un bâtiment est la cloche de nos fuites : la fuite à cinq heures du matin, lorsque la pâleur assaille les belles voyageuses du rapide dans leur lit de fougère, la fuite à une heure de l'après-midi en passant par l'olive du meurtre. Un bâtiment est la cloche de nos fuites dans une église pareille à l'ombre de Madame de Pompadour. » Dans ces phrases, la création des images est déterminée en vertu d'une similitude de forme des mots (similarités phonétiques ou sémantiques, jeux de mots ou jeux sur le signifiant et ses signifiés) ou bien d'associations stéréotypées (constructions analogiques, appartenance à un groupe phonétique, à un cliché, à une citation, références culturelles).[43] Breton vise à profiter de ce pouvoir générateur du langage involontaire de l'inconscient qui, selon lui, est nécessaire à la communication authentique : « du fait que l'énonciation est à l'origine de tout, il s'ensuit qu' "il faut que le nom germe pour ainsi dire, sans quoi il est faux." Le principal apport du surréalisme […] est d'avoir suffisamment exalté cette germination » (« Du surréalisme en ses œuvres vives » 358). C'est ce langage vivant, capable d'exprimer la vérité profonde de l'esprit, qui permettrait à l'individu de se connaître mieux et de connaître l'univers : « Cet extraordinaire gréement d'étincelles, dès l'instant où l'on en a surpris le mode de génération et où l'on a pris conscience de ses inépuisables

[43] Quelques-uns de ces aspects sémantiques de l'écriture automatique sont puisés dans le chapitre XIV de *La Production du texte* de Michaël Riffaterre (« Incompatibilités sémantiques dans l'écriture automatique » 235-249) et dans les passages traitant de *Poisson soluble* de la *Naissance* de Marguerite Bonnet (386-401).

ressources, mène l'esprit à se faire du monde et de lui-même une représentation moins opaque » (361).

Quelques exemples de ces types d'engendrement surviennent dans le texte 1 de *Poisson soluble* : un nouveau mot peut se créer par la modification de l'ordre des lettres du mot d'origine, comme dans l'expression « l'orme mort » où le deuxième mot est produit à l'aide d'une similarité auditive. Dans la phrase « sur les hauts murs […] le raisin mûrit, » une association phonétique change « murs » en « mûrit, » de même « l'appartement couloir » fait surgir des « wagons couloirs, » puis des « coulées de lave. » Le terme « craquelures du ciel » semble être inspiré par une similitude de son : le craquement du tonnerre, ce qui correspond à la thématique du ciel. L'allitération fait aussi naître des expressions : « cachets de cire du crime, » comme les mots « frissons, » « broussailles » et « ruisseaux » se répondent dans la même phrase par la répétition des consonnes *c*, *r* et *r*, *s*.

Les images automatiques peuvent aussi être suggérées par une dérivation phonétique : « pailles » fait naître « paillettes, » « porte » crée « se porte, » « cachot » est dérivé de « cachet, » « noyau » (fruit) du « noyer » (arbre) ; comme par une association sémantique : des « pailles » on associe aux « épis, » puis aux « grains » ; les « mains blondes » du parc suggèrent l'automne à travers les « branches datées de l'année précédente. » L'affinité sémantique peut également créer un réseau de termes appartenant au même champ, qui traverse tout le récit : dans le texte 1, l'exemple évident est la thématique du château, signalée par des expressions comme parc, château, fantôme, châtelaine, servantes, pont-levis, cavalier. Mais on y trouve un exemple plus subtil d'enchaînement de mots dans le passage suivant : « Filles du sépulcre bleu, jours de fête,

formes sonnées de l'angélus de mes yeux et de ma tête quand je m'éveille, usages des provinces flammées, vous m'apportez le soleil des menuiseries blanches, des scieries mécaniques et du vin. C'est mon ange pâle, mes mains si rassurées. Mouettes du paradis perdu ! » Ici, « bleu » évoque une des couleurs de la flamme (« flammé »), qui fait penser au « soleil, » dont le rayonnement le plus fort produit la couleur « blanche, » qui fait naître une association à « pâle. » Par un rapport plus faible, les mots « mains » et « mouettes » peuvent aussi être rapprochés de « blanc. »

Finalement, la reproduction du mot peut se produire par la déformation d'une expression habituelle : l'angélus du matin se change en « angélus de mes yeux et de ma tête quand je m'éveille, » ce qui vide l'expression de son contenu habituel, figé, et lui rétablit sa fraîcheur. Suivant le même modèle, des références culturelles peuvent aussi déclencher la formation d'une suite ordonnée de termes. Dans le paragraphe qui suit l'apparition du fantôme, le reflet d'un souvenir littéraire vient s'enrichir en se modifiant : la phrase « Une femme chante à la fenêtre de ce château du quatorzième siècle » fait rappeler une figure nervalienne bien connue, celle de la dame « à sa haute fenêtre » du poème « Fantaisie, » ce qui montre l'influence de l'œuvre de Nerval sur la sensibilité poétique de Breton :

> Il est un air pour qui je donnerais
> Tout Rossini, tout Mozart et tout Weber,
> Un air très vieux, languissant et funèbre,
> Qui pour moi seul a des charmes secrets !
>
> Or, chaque fois que je viens à l'entendre,
> De deux cents ans mon âme rajeunit...
> C'est sous Louis treize ; et je crois voir s'étendre
> Un coteau vert que le couchant jaunit,
>
> Puis un château de brique à coins de pierre,
> Aux vitraux teints de rougeâtres couleurs,
> Ceint de grands parcs, avec une rivière
> Baignant ses pieds, qui coule entre des fleurs.

> Puis une dame, à sa haute fenêtre,
> Blonde aux yeux noirs, en ses habits anciens,
> Que, dans une autre existence peut-être,
> J'ai déjà vue... et dont je me souviens !

Dans le texte 1, l'association de la dame à la chanson est probablement inspirée par le début du poème nervalien qui parle d'un air vieux magique, « languissant et funèbre. » Dans le poème de Nerval, l'inchoatif « je viens à l'entendre, » une forme verbale qui désigne un commencement d'action, une progression, souligne le rôle du hasard dans le rejaillissement de ce souvenir. Pour sa part, Proust suggère aussi dans *La Recherche* que les souvenirs liés à l'ouïe, à l'odorat, au goût et au toucher, sont déclenchés par le hasard des circonstances, c'est-à-dire que la volonté n'y est pour rien. Ainsi, la musique fait souvent surgir le passé proustien : « je voyais, selon qu'Albertine jouait du Rameau ou du Borodine, s'étendre tantôt une tapisserie du XVIII^{e} siècle semée d'Amours sur un fond de roses, tantôt la steppe orientale où les sonorités s'étouffent dans l'illimité des distances et le feutrage de la neige » (III 883-884). Par contre, Breton ne pense pas que l'individu soit livré à la merci du hasard quand il s'agit d'évoquer l'information conservée dans l'inconscient. La technique de l'écriture automatique est développée pour assurer *à volonté* l'accès à ce matériel — démarche qui semble aller à l'encontre de la vénération surréaliste du hasard.

Dans le poème nervalien, le verbe « rajeunir » suggère un plongeon spirituel dans le passé, se référant à la théorie de la réincarnation des âmes, ou métempsychose. Ici, la réminiscence jaillit du passé de l'âme du poète, un passé partagé avec toutes les âmes, ce qui désigne sa permanence et son unité. L'expression « une autre existence » fait allusion à un passé à multiples couches : à la fois personnel, historique et mythologique, similaire donc à celui d'*Aurélia*. Les thèmes du château et du costume représentent aussi la

permanence du passé : le château marque le lieu symbolique où le passé est conservé, les « habits anciens » symbolisent le déguisement et la possibilité du surgissement du passé dans le présent. La position ultime du verbe « se souvenir » et le point d'exclamation soulignent l'importance des réminiscences pour Nerval. Ce type de souvenir offre au poète la possibilité de garder son être par-delà le temps et l'aide à l'emporter sur la fugacité du présent. On a vu dans le troisième chapitre que les rapport réciproques entre le passé, présent et futur, révélés par l'intermédiaire des souvenirs, jouent aussi un rôle essentiel dans *La Recherche* de Proust dont un des objectifs principaux est de s'emparer des moyens de maîtriser le temps, de se mettre hors du temps par l'écriture. Cependant, si la description de la vision est précise et structurée dans le poème nervalien, la modalisation « je crois voir » suggère une incertitude, ce qui renvoie le lecteur au titre du poème et accentue le caractère onirique de la représentation. Dans *La Recherche*, Proust note également comment certaines perceptions sensorielles font surgir le passé perdu, mais, chez lui, le souvenir tend à se lier à la vie personnelle — même s'il est développé, à partir de l'individuel, pour exprimer des lois générales —, tandis que l'expérience a un caractère métaphysique chez Nerval, ce qui permet que tout soit lié à tout dans un univers mystique. Pour sa part, Breton croit à la correspondance de toutes choses au sein d'un univers fluide mais, selon lui, il ne s'agit pas de liens surnaturels ni religieux.

Pour revenir aux références culturelles survenant dans le texte automatique, malgré leur capacité à enrichir le narratif, elles peuvent aussi dérouter par les connotations auxquelles on les associe normalement. Par exemple, les références chrétiennes du texte 1 semblent annuler leur contenu culturel par l'usage ironique ou humoristique : la figure de « l'ange pâle » fait naître des « mouettes du paradis perdu, » le

saint sépulcre se modifie en « filles du sépulcre bleu, » l'angélus du matin est remplacé par « l'angélus de mes yeux et de ma tête, » le martyre de Saint Denis est rendu comique par le fantôme qui « prétendait voir dans chaque rose sa tête coupée. »

La syntaxe et le sens du texte automatique

Les passages cités plus haut illustrent que la syntaxe du texte automatique surréaliste se caractérise par l'usage apparemment arbitraire des mots, allant à l'encontre de la raison conventionnelle. Le bouleversement de la logique du contenu mine la vraisemblance narrative, menant à la destruction du code linguistique existant en vue de créer un autre code qui ne limiterait plus l'individu. Cependant, malgré l'emploi apparemment irrationnel du langage, la ponctuation et les règles syntactiques sont toujours observées dans le texte automatique sous sa forme destinée à la publication, en partie pour éviter le chaos de l'accumulation gratuite des mots. Ainsi, dans *Poisson soluble*, où l'automatisme psychique élimine le contrôle raisonné de l'esprit, le langage conventionnel est conservé : il n'y a pas de changements sur le plan de la syntaxe, de la sémantique ou du son ; l'incohérence est donc produite par le manque apparent de rapports logiques entre pensées et images. Cependant, même si Breton souligne dans « Du surréalisme en ses œuvres vives » qu'il existe peu de néologismes dans le texte automatique, et que le flot d'images n'entraîne « ni démembrement syntactique ni désintégration du vocabulaire » (357), la préservation des structures syntactiques ne suffit pas à conserver le contenu : sans enchaînements sémantiques, les phrases sont vidées de leur signification. Par conséquent, les idées qui semblent se former à la lecture, s'effacent au moment où la logique de la veille vient les interrompre. Les rapports établis sur le plan grammatical sont donc trompeurs, car les mots semblent être interchangeables dans cette

structure dénuée de sens. L'application des mots arbitraires sur la structure existante du langage paraît donc détruire le contenu du récit.

Ainsi, le processus automatique produit un texte dont le sens est obscurci par des segments de non-sens. Si la syntaxe habituelle est respectée dans le texte automatique, les mots ne se rattachent l'un à l'autre sur le plan de la signification que d'une façon très limitée : « Au Baiser de la jeune Veuve, c'était le nom de l'auberge caressée par la vitesse de l'automobile et par les suspensions d'herbes horizontales. Aussi jamais les branches datées de l'année précédente ne remuaient à l'approche des stores, quand la lumière précipite les femmes au balcon » (texte 1). Le sens qui semble se produire initialement entre les mots s'efface le temps que l'on termine la lecture de la phrase. En même temps, la problématique du non-sens du texte automatique rappelle l'argument que Freud avance dans *Le trait d'esprit et ses relations avec l'inconscient*, selon lequel le trait d'esprit se construit sur un noyau illogique qui constitue son essence et que l'apparence consciente du trait d'esprit n'est que le moyen qui permet l'émergence de cette essence : « La psychogenèse de l'esprit nous a appris que son plaisir dérive du jeu avec les mots ou du déchaînement du non-sens et que le sens du mot d'esprit ne vise qu'à protéger ce plaisir contre la critique » (118). Envisagés de ce point de vue, les textes surréalistes produits par automatisme ont beaucoup en commun avec les jeux enfantins qui cherchent à déclencher, selon Freud, « un plaisir qui résulte de la répétition du semblable, de la redécouverte du connu, de l'assonance, etc. […], sans souci du sens des mots ni de la cohérence des phrases » (115). Les représentations surréalistes semblent donc renvoyer le récepteur et le lecteur aux temps reculés de l'enfance en vue de puiser dans ce matériel brut, authentique, qui jaillit des profondeurs de l'inconscient.

Au moyen de l'automatisme, les surréalistes cherchent alors à révéler des sens qui ne peuvent être saisis autrement, même s'il ne s'agit pas de significations rationnelles. En même temps, Breton pense que l'arbitraire qui assure l'authenticité des images surréalistes n'est qu'apparent ; le texte automatique est donc déchiffrable à l'aide de la théorie freudienne de l'interprétation du rêve nocturne. Étant donné que cette dictée est censée venir directement de l'inconscient, on peut lui attribuer un certain sens, comme au rêve. Ainsi, tout comme le rêve, le texte automatique ne révélerait son sens véritable qu'après sa recomposition et son interprétation. Par contre, la démarche sémantique que Michaël Riffaterre présente dans *La Production du texte* établit le sens des images surréalistes en les examinant *en contexte*, car, selon Riffaterre, elles s'expliquent par leurs antécédents « auxquels elles sont rattachées par une chaîne ininterrompue d'associations verbales qui relèvent de l'automatisme » (217). D'où la conclusion que ces images ne sont incompréhensibles qu'à la lumière de la logique quotidienne. Par conséquent, l'usage d'un autre code, scientifique ou linguistique, serait capable de révéler leur sens.

Cependant, Breton croit que la dictée de l'inconscient, captée par l'intermédiaire de l'écriture automatique, n'a pas de signification préétablie par l'esprit du récepteur, que le sens du texte automatique n'est pas donné mais se crée selon le contexte : « Et d'ailleurs la signification propre d'une œuvre n'est-elle pas, non celle qu'on croit lui donner, mais celle qu'elle est susceptible de prendre par rapport à ce qui l'entoure ? » (« La Confession dédaigneuse » 198). Cette remarque illustre que, pour Breton, l'interprétation des textes surréalistes ne fournit pas, comme il l'exprime dans la lettre du vingt-quatre août 1924, une sorte de « raison suprême » (Notice au *Premier manifeste* 1334). Ainsi, l'argument de Riffaterre en faveur de l'établissement de la signification des

images surréalistes en fonction de leurs antécédents immédiats semble improbable. En tout cas, Breton ne s'intéresse guerre à déchiffrer le sens du texte automatique dont le rôle, pour lui, n'est pas forcément de signifier au sens traditionnel. Plutôt, il sert à capter le dialogue qui se déroule entre les parties consciente et inconsciente de l'esprit humain, ce qui indique que la valeur de l'écriture automatique n'est dérivée ni de son authenticité ni de sa signification concrète, mais de sa faculté à évoquer une dictée de l'inconscient au moment de sa naissance, d'une façon similaire au rêve nocturne. Par conséquent, Breton prête son attention au pouvoir poétique des images nées de la comparaison arbitraire des objets contradictoires, mais il ne s'occupe pas de l'aspect formel de ces images dont il n'attend ni instruction ni connaissance nouvelle.

Pour Breton, le processus de l'écriture automatique l'emporte sur le résultat obtenu ; il ne se propose donc pas de déchiffrer les images obtenues par l'automatisme, car il apprécie plus leur valeur poétique que leurs significations qui, selon lui, pourraient « agir comme freins » (*Second manifeste* 809) à la découverte de ce domaine au-delà de la conscience. À l'objection commune que l'absence de sens des « produits » surréalistes est un acte de provocation gratuit, une attaque arbitraire à la littérature, Breton répond dans « La Confession dédaigneuse » : « Nous tentons peut-être de restituer le fond à la forme et pour cela il est naturel que nous nous efforcions d'abord de dépasser l'utilité pratique » (198). Il s'agit donc de briser les formes connues au prix de la perte apparente de sens rationnel afin d'accéder à l'inconnu. Par conséquent, comme le processus de l'écriture automatique est valorisé aux dépens de sa signification, il ne saurait pas être question d'une analyse traditionnelle de ces textes spontanés.

Étant donné le statut unique des textes automatiques surréalistes dans le domaine littéraire, les fonctions que Breton leur assigne diffèrent quelque peu de celles du texte littéraire conventionnel. Breton fait noter que, comme dans le cas du rêve nocturne, les contenus imagés de l'inconscient qu'exprime le texte automatique n'ont pas pour tâche de signifier au sens traditionnel, mais d'émouvoir, de désorienter l'esprit : « sur le plan émotif ils étaient faits pour me donner le la » (« Le la, » *Signe ascendant* 174-175). Cette faculté de bouleversement éveille donc l'intérêt de Breton beaucoup plus que la possibilité de l'interprétation du texte automatique. Ainsi, les fonctions de cette opération, comme celle du rêve nocturne, sont d'ébranler l'âme, de « dépayser la sensation » (« Situation surréaliste de l'objet » 481), de permettre « un reclassement général des valeurs lyriques, » de proposer une clé, « capable d'ouvrir indéfiniment cette boîte à multiple fond qui s'appelle l'homme, » de lui donner « un sentiment valable de ses ressources » par ces « moyens très directs, encore une fois à la portée de tous » (*Second Manifeste* 810). Pour Breton, l'écriture automatique et le récit de rêve servent donc à éclairer une partie inconnue de l'esprit humain, censée receler des valeurs esthétiques et morales essentielles, afin de livrer à l'individu des « étendues *logiques* particulières, très précisément celles où jusqu'ici la faculté logique, exercée en tout et pour tout dans le conscient, n'agit pas » (807). Ainsi, les résultats obtenus par l'intermédiaire de ces deux opérations sont censées révéler des significations issues de l'inconscient, auparavant considérées trompeuses, ce qui met en évidence la confiance des surréalistes dans le pouvoir heuristique de ce mode d'écriture.

Le langage de l'écriture automatique

Dans *Les Vases communicants,* Breton inscrit l'écriture automatique « parmi les conquêtes poétiques du dernier siècle, » car, à ses yeux, elle permet « la conversion de plus en plus nécessaire […] de l'imaginé au vécu » (104). Bien que ce réel n'existe que sur le plan poétique (il s'oppose donc au réel quotidien), il a le pouvoir de transformer en réel ce qui est considéré comme imaginaire au moyen d'un langage qui dévie de la norme littéraire. On a constaté dans les chapitres précédents que le narrateur de Nerval tâche de traduire ses visions en des représentations acceptables dans la réalité de tous les jours par l'usage d'un langage conventionnel, et que le langage de *La Recherche* imite celui du récit de rêve dans le but d'exprimer les faits de la réalité authentique. Par contre, l'écriture automatique surréaliste dépasse les limites habituelles du texte littéraire, car, pour les surréalistes, le langage ne décrit plus la réalité, c'est-à-dire qu'il ne se crée plus à l'image de la réalité, mais la forme de la réalité est au contraire dictée par le langage.

Le désaccord entre les concepts du langage de Nerval et de Proust et celui des surréalistes entraîne des différences : comme le but d'*Aurélia* est de donner une forme, une structure connues et acceptables à des visions aberrantes, le récit tend à garder un équilibre narratif et une cohérence linguistique. Certes, l'intention est de faire accepter des hallucinations comme réelles, mais Nerval ne cherche pas à accomplir cette tâche par le renouvellement de la technique littéraire, car il croit que le langage ne peut exprimer que des pensées et sensations conformes à la nature humaine. Par conséquent, bien que le narrateur d'*Aurélia* découvre des mystères situés au-delà de l'esprit normal, il tâche de donner à ces révélations une représentation artistique sans équivoque par l'usage des formes familières de la chimère et de la spéculation métaphysique. Par contre, les

surréalistes inventent des techniques novatrices sur le plan du langage et expriment des révélations en une forme énigmatique apparemment illogique par le moyen de l'écriture automatique.

La description de l'au-delà mystique met également en évidence les divergences entre le texte de Nerval et celui de Breton : quand le narrateur de Nerval décrit le monde outre-tombe qu'il a visité dans un rêve, cet univers imaginaire est conçu d'après le modèle de notre monde. Dans ce lieu supraterrestre, l'apparence humaine n'est pas altérée, les morts existent dans un univers familier, entourés de leurs objets habituels : « 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 » (300-301), note le narrateur en parlant d'une maison qu'il reconnaît en rêve. Lorsqu'il évoque ses souvenirs du monde spirituel, ses descriptions sont précises et réalistes : dans le rêve de la « patrie mystique, » par exemple, il décrit en détail la demeure de ses propres ancêtres, l'habit dont il est vêtu, la manière de son accueil et comment il est conduit dans le jardin par une belle femme. Là, il dépeint les plantes, arbres et fleurs, utilisant des termes techniques botaniques. Ces représentations n'ont donc rien d'extraordinaire, elles se conforment parfaitement à l'univers humain quotidien. Quand le narrateur de Proust parle de l'autre monde entrevu en rêve, le texte suit plus ou moins la tradition littéraire qui traite de cette descente en soi spirituelle à partir des exemples antiques d'Homère et de Virgile. En ce qui concerne les textes surréalistes, ils reproduisent au contraire les contenus de l'inconscient par des procédés qui engendrent des descriptions imaginaires inconnues, se construisant sur les éléments conventionnels du langage, mais arrangées d'après des

principes différant de la norme linguistique, comme l'épisode de la vision d'une femme « sur le bord des nuages […], sur le bord des îles » du texte 1 :

> Elle allait et venait dans un appartement couloir analogue aux wagons couloirs des grands express européens, à cette différence près que le rayonnement des lampes spécifiait mal les coulées de lave, les minarets et la grande paresse des bêtes de l'air et de l'eau. Je toussai plusieurs fois et le train en question glissa à travers des tunnels, endormit des ponts suspendus. La divinité du lieu chancela. L'ayant reçue dans mes bras, toute bruissante, je portai mes lèvres à sa gorge sans mot dire. Ce qui se passe ensuite m'échappe presque entièrement. Je ne nous retrouve que plus tard, elle dans une toilette terriblement vive qui la fait ressembler à un engrenage dans une machine toute neuve, moi terré autant que possible dans cet habit noir impeccable que depuis je ne quitte plus.

Plusieurs aspects de ce passage relativement clair le rapprochent de la chimère nervalienne. La comparaison qui commence la première phrase semble bizarre mais acceptable, tandis que la remarque concernant la différence entre les deux objets comparés interrompt le réalisme initialement établi. À partir de la phrase suivante, le récit reprend une forme relativement normale, celle de conte fantastique.

Malgré les similarités constatées, la différence entre ces images et celles d'*Aurélia* est évidente. Prenons pour exemple la description des habits : « elle dans une toilette terriblement vive qui la fait ressembler à un engrenage dans une machine toute neuve, moi terré autant que possible dans cet habit noir impeccable. » Quoique détaillées, ces images n'ont rien de réaliste. Cependant, plusieurs éléments de ce passage — comme l'apparition et le chancellement de la divinité ou le trou de mémoire du narrateur — pourraient être insérés dans une hallucination nervalienne. La substitution de la femme initiale par la divinité du lieu, et les glissements dans l'espace (des nuages et des îles à l'appartement couloir, puis au train en mouvement) renforcent l'atmosphère onirique, nervalienne du passage.

Le texte 1 de *Poisson soluble* permet aussi de comparer la vision bretonienne de l'au-delà à celle d'*Aurélia* : voici comment le narrateur décrit le monde extraterrestre où

il se réveille après une série d'aventures, qui pourraient représenter les épreuves d'un chevalier : « Les craquelures du ciel me réveillèrent enfin : il n'y avait plus de parc, plus de jour ni de nuit, plus d'enterrements blancs menés par des cerceaux de verre. […] Un bourdonnement chéri m'accompagne, le long duquel les herbes jaunissent et même cassent, » et un peu plus bas : « Le moindre ourlet des airs, là où fuit et meurt le faisan de la lune, là où erre le peigne éblouissant des cachots, là où trempe la jacinthe du mal, je l'ai décrit dans mes moments de lucidité de plus en plus rare, soulevant trop tendrement cette brume lointaine. Maintenant c'est la douceur qui reprend, le boulevard pareil à un marais salant sous les enseignes lumineuses. » La première phrase annonce le réveil du narrateur, normalement un signe narratif qui marque la fin d'une hallucination, ce qu'indique l'usage du passé simple dans la phrase introductrice : « les craquelures du ciel me réveillèrent. » Mais la deuxième moitié de la phrase contredit cette constatation en introduisant le lecteur dans un univers sans jour ni nuit. À ce point-là, le flot automatique des images de l'inconscient reprend et fait dérailler toute signification rationnelle. Cependant, contrairement à *Aurélia*, le narrateur ne tente pas de contrôler le contenu sémantique de l'annonciation afin d'assurer le lecteur de la véracité du contenu, car ce n'est pas sa signification qui garantit l'authenticité du texte surréaliste. Le lecteur doit accepter une logique irrationnelle comme fil conducteur — concession qui n'est pas accordée à Nerval.

Ainsi, bien que l'expérience de l'aberration mentale ouvre de nouvelles perspectives pour Nerval, ce nouveau point de vue ne se reflète pas dans sa technique verbale : pour la plus grande part, *Aurélia* présente des rêves et cauchemars d'une nature acceptable, même conventionnelle. Par exemple, la créature du premier rêve, décrite en

détail, n'a rien de surnaturel : « Un être d'une grandeur démesurée, — homme ou femme, je ne sais, — voltigeait péniblement au-dessus de l'espace et semblait se débattre parmi des nuages épais » (294-295). L'apparition de l'être donne au narrateur l'impression d'une révélation imminente qu'il tâche de déchiffrer dans le sommeil. L'être voltigeant, que le narrateur associe à un ange messager, lui signale que sa prémonition n'était pas fausse. Toutefois, l'ange tombe et avec sa chute la révélation semble être perdue ou, au moins, incapable de sortir du rêve, de l'inconscient. Tout n'est pourtant pas perdu, car cet épisode indique l'établissement des rapports entre le rêve et la veille, et la recherche du sens de la révélation en dehors de l'état de veille. En même temps, l'ange déchu du premier rêve d'*Aurélia* rappelle l'*ange pâle* du texte 1 de *Poisson soluble*, qui fait surgir des « mouettes du paradis perdu. » Le rapport entre les deux êtres est établi par l'intermédiaire de la couleur blanche et par les connotations qui lient la chute de l'ange au paradis *perdu*. L'ange nervalien est abordé d'une façon encore plus explicite dans le texte 3, illustrant de nouveau l'influence de l'œuvre nervalienne sur l'art de Breton :

> je m'aperçus que le Génie de la place, d'ordinaire fort éveillé, semblait pris de vertige et sur le point de se laisser choir sur les passants. Ce ne pouvait être de ma part qu'une hallucination due à la grande chaleur : le soleil me gênait d'ailleurs pour conclure à une soudaine transmission des pouvoirs naturels car il était pareil à une longue feuille de tremble et je n'avais qu'à fermer les yeux pour entendre chanter les poussières.

Les parallélismes sont évidents : le *Génie de la place* est pris de vertige et menace de tomber sur les passants ; le narrateur pense qu'il est en proie aux hallucinations provoquées par la chaleur, ce qui lui suggère que la force du soleil permet la « transmission des pouvoirs naturels. » Une certaine révélation est donc devenue possible par l'établissement des correspondances mystiques. À ce point, le récit apparemment normal perd sa cohérence narrative conventionnelle, ce qui signalerait le début d'une

hallucination chez Nerval. Cependant, dans le texte surréaliste, cela n'indique que la reprise du flot automatique d'images inconscientes.

Les exemples cités plus haut illustrent l'aspect traditionnel du langage de Nerval qui cherche à maîtriser ses visions par l'usage d'une technique verbale conventionnelle. Ils mettent également en évidence que Proust se sert d'un langage différent pour exprimer des faits au-delà de la conscience, d'un langage qui se rapproche de celui du rêve nocturne sans en emprunter son incohérence et sa nature absurde. Finalement, les surréalistes tâchent de représenter la réalité authentique telle qu'elle se produit dans l'inconscient humain grâce à la technique automatique qui reflète sa nature irrationnelle au moyen d'un nouveau langage dont les éléments s'organisent suivant la dictée de l'inconscient. Selon Breton, ce langage renouvelé est capable de mener non seulement à la libération de l'individu, mais aussi à la transformation du monde par le moyen de l'automatisme, en accord avec les théories freudiennes que Breton présente comme la clé de la libération de l'imagination sous l'oppression de la logique, du rationalisme, du positivisme et, en même temps, la clé de la maîtrise des forces de l'inconscient à travers la conscience.

Ainsi, les œuvres examinées montrent le vif intérêt que Nerval, Proust et Breton portent à la problématique du rêve nocturne et littéraire. Nerval et Proust l'abordent d'un point de vue essentiellement littéraire, tandis que la démarche de Breton est plus scientifique : outre des considérations artistiques, son étude du phénomène du rêve combine certains aspects de la dialectique hégélienne et marxiste, des théories du rêve de Freud et la méthode de leur interprétation, des principes de la psychiatrie française du

dix-neuvième siècle et ceux de l'ésotérisme. Malgré l'écart entre leurs approches, l'objectif des trois auteurs est similaire : ils tâchent de redéfinir le monde à partir de l'être humain à travers l'exploration de l'esprit et la descente en soi. Ils pensent que l'examen des profondeurs de l'inconscient, négligé à cause de son caractère irrationnel, est nécessaire pour retrouver le chemin de la connaissance de la « réalité suprasensible » : ce n'est qu'en dégageant la vérité de l'être humain dans sa totalité que l'on peut se rendre compte, comme le note Breton dans *Les Vases communicants*, du « progrès accompli dans la connaissance de nous-mêmes et par suite, concurremment dans celle de l'univers » (116). L'exploration du subjectif est donc une nécessité pour ces trois auteurs, mais elle ne constitue pas pour les surréalistes l'aboutissement de la quête : une fois la découverte du subjectif finie, il faut combiner ses essences avec les connaissances objectives de la réalité afin de transformer cette réalité. Ce n'est qu'à l'aide de leur fusionnement qu'on saurait rétablir son état premier, ce qui révélerait la totalité de l'être humain en le réintégrant à son univers originel. Ainsi, Breton évoque la vision de l'être humain en harmonie avec lui-même et son univers, en possession de tous ses pouvoirs qui lui permettent de dépasser les limitations de l'esprit et du monde physique. Cette réintégration n'est possible que par la connaissance combinée de la subjectivité de l'esprit humain et de l'objectivité du monde extérieur, utilisées pour changer les conditions humaines par la transformation du monde.

Or, la tâche se définit pour ces écrivains comme le rétablissement des rapports avec le réel authentique par la redécouverte de ses sensibilités latentes, et l'accès de l'esprit à un état clairvoyant qui le laisserait deviner des révélations. Nerval les cherche dans les rêves et visions hallucinantes, Proust les trouve dans les *moments bienheureux*,

Breton les atteint au moyen du rêve nocturne, du rêve éveillé et de l'écriture automatique. L'acte de communiquer sur le plan affectif est donc une tâche importante, mais, on l'a vu, le sujet de cette communication n'est pas nécessairement une autre personne : des auteurs traités dans cette étude, Nerval a pratiqué une sorte d'écriture thérapeutique au cours de laquelle il a décrit ses expériences, similaires aux rêves, pour gagner une maîtrise de soi ; Proust a guetté son rêve en vue de recouvrir l'essence humaine en des moments parfaits, intemporels ; et Breton a vu la valeur du rêve dans sa capacité à révéler la vérité humaine, cachée dans l'inconscient, inaccessible par d'autres moyens. Pour ces écrivains, la connaissance de soi, la communication avec soi à travers le rêve était d'une importance primordiale — ils ont tous exploré leurs rêves pour connaître mieux leur propre être en particulier et, par extension, l'être humain et l'univers en général.

En même temps, le placement du subjectif au premier plan entraîne la réévaluation du problème de la réalité : chez Nerval, le rêve et la veille sont initialement présentés comme deux mondes séparés en raison de la difficulté du héros à faire la distinction entre l'extérieur et l'intérieur. Dans *La Recherche*, le narrateur est maître de ces deux réalités dont il a conscience en tous moments. Pour sa part, Breton a tendance à réduire la contradiction entre ces réalités différentes et à montrer le caractère fictif de leur séparation. Dans l'univers surréaliste où le réel et l'imaginaire se lient par de nombreux rapports grâce au mélange de l'ésotérique et du quotidien, les perceptions nous mettent en communication avec l'occulte. L'inspiration, le rapport de l'esprit humain avec le monde sensoriel, sont donc poussés au premier plan chez les trois auteurs — à l'aide du mysticisme et de la religion chez Nerval, par des expériences de rêve et de mémoire

involontaire dans *La Recherche*, et au moyen de l'automatisme, sans avoir recours à la foi ni à la transcendance dans le cas de Breton.

La remise en question de la notion courante du réel ouvre de nouvelles perspectives pour les trois auteurs : elle promet le dépassement des limites du monde extérieur, la découverte de la « vraie vie, » celle d'une réalité plus profonde et l'accès à l'inconscient, une partie inhérente de l'esprit. La foi dans la réalité des phénomènes illusoires permet donc la transformation de l'imaginaire en réel. Selon Breton, ce changement est censé se produire à travers un langage renouvelé : les textes surréalistes introduisent donc des descriptions imaginaires inconnues, organisées par une logique irrationnelle. Ce concept est étranger à Nerval qui, malgré son projet déclaré de transformer des visions en réalité quotidienne, ne change pas son langage pour refléter cet effort, car il respecte la logique rationnelle, ce qui est illustré par l'usage d'un réalisme qui produit des représentations dictées par la vie quotidienne. Quant à Proust, il cherche à exprimer la réalité authentique par l'usage du langage du récit de rêve, apte à refléter les nuances du réel qui font défaut dans le langage quotidien. Tandis que l'objectif de Nerval est d'éliminer les contradictions, celui de Breton est leur multiplication. Ainsi, à la technique verbale traditionnelle de Nerval s'oppose la technique novatrice de Breton, qui brise le code linguistique pour créer un nouveau langage, capable d'exprimer la nouvelle réalité de son époque.

Le langage qui jaillit grâce à l'assoupissement de la conscience attire l'attention de Breton parce que, d'une part, il y découvre une multitude d'images extraordinaires qui l'étonnent par leur qualité littéraire prenant sa source en dehors de la littérature, d'autre part, ce nouveau langage permet le développement d'un discours libre d'où se dégage

l'essence de l'être humain, libéré par le renouvellement du langage. Toutefois, la création de ce langage n'est pas un but, mais un moyen par lequel on cherche à découvrir des réalités inconnues, ce qui permettrait à l'individu de se connaître mieux, de se libérer de ses contraintes et même de créer une nouvelle réalité. On a vu que l'objectif de Nerval et de Proust est moins ambitieux, car ils tâchent de décrire leur réalité par l'usage d'un langage spécifique, mais non pas à créer une nouvelle réalité par ce langage. Ainsi, les trois auteurs cherchent à exprimer les contenus de l'inconscient : Nerval avec des outils langagiers traditionnels, Proust en modifiant le langage conventionnel du récit et Breton par la transformation radicale du langage.

Breton trouve que les phrases involontaires illustrent les parallèles entre la création poétique et le rêve nocturne, lui donnant l'idée d'un mode d'écriture qui combine le volontaire et le spontané, le conscient et l'inconscient. Ce nouveau mode représente la volonté de saisir la pensée inconsciente en vue de créer un langage libre, capable d'exprimer l'essence de l'être humain et de l'univers dans sa totalité. Une des préoccupations principales de Breton est donc le problème du langage : son rapport à la réalité, son usage habituel qui le vide de sens, la révision du rapport entre le langage et la pensée, la tentative d'émanciper le langage par l'attaque des conventions langagières, afin de restituer l'énergie originelle de l'expression, de retrouver le sens originel des mots et de créer l'expression d'une nouvelle réalité. Ce nouveau langage, traité comme le véhicule de l'expression de l'inconscient, évoque la vision du langage originel qui permettrait l'établissement d'une communication immédiate sans compréhension cognitive entre l'individu et l'univers. Selon Breton, la reproduction de ce langage sans réflexion par l'enregistrement incontrôlé des propos de l'inconscient offre un accès direct

à une réalité authentique et immédiate, il compte donc sur « l'efficacité poétique » de ce langage aux dépens de l'expression consciente. Le surréalisme remet donc en question la fonction représentative de la littérature et n'hésite pas à sacrifier la représentation à l'expression afin de résoudre le problème de la réalité. Cette tendance illustre le fait que le texte surréaliste déborde la littérature pour communiquer avec toute la vie, modifiant une fois pour toutes le rapport de l'individu avec la vie par l'altération de ses sensibilités. Le dernier paragraphe des *Vases communicants* résume en un mot l'entreprise surréaliste par une vision utopique et invinciblement optimiste où le poète et, par extension, tous les êtres humains se rassemblent, réconciliés, pour voir la vérité « lorsqu'elle viendra secouer sa chevelure ruisselante de lumière à leur fenêtre noire » (209).

Conclusion

Au cours des pages qui précèdent, j'ai proposé l'hypothèse que c'est au dix-neuvième siècle que commence le processus qui bouleversera toute opinion formée aux siècles précédents sur la signification, le rôle et le statut du rêve nocturne et littéraire. La nouvelle conception du rêve, issue du romantisme allemand, établit l'équivalence entre le sommeil et la veille, situant le rêve sur le plan de la réalité. Ainsi, il n'est plus considéré comme le produit dangereux de l'imagination, mais devient un moyen de connaissance. Cette notion constitue un point de départ pour les auteurs traités dans cette étude, qui considèrent le rêve comme un processus psychique élémentaire et se proposent donc de l'examiner comme les autres manifestations non conscientes de l'esprit humain, dans le but d'accéder à des connaissances inaccessibles à la conscience et de réconcilier le rêve à la réalité objective. Partant de ces principes, l'étude comparative de textes sélectionnés chez Nerval, Proust et Breton a révélé un développement significatif du rêve littéraire dans la littérature française moderne. On a vu que ces trois auteurs représentent chacun une époque de transition caractérisée par une crise de conscience accompagnée d'une crise personnelle, ce qui les incite, pour des raisons différentes, à se tourner vers le phénomène du rêve afin de résoudre ces problèmes.

Dans *Aurélia* de Nerval, on a constaté que le rêve dit réel apparaît comme le thème principal du récit : la majorité du texte est constituée des récits de rêves qui décrivent des expériences hallucinatoires, présentées par le narrateur comme si elles faisaient partie de la réalité quotidienne. Comme le projet fondamental du récit — faire accepter que ces visions sont du même ordre que la réalité — contredit la logique du

lecteur, le narrateur tâche d'établir l'authenticité de ses assertions à travers le strict maintient de la forme de son récit : dans *Aurélia*, les limites narratives, rhétoriques, spatiales des récits de rêves sont, pour la plus grande part, nettement définies. Par la rigueur formelle de son récit, le narrateur vise à persuader le lecteur de la réalité des visions en établissant d'abord la légitimité du rêve comme élément constitutif de la réalité quotidienne, puis en authentifiant les expériences du héros (son moi ancien) par rapport à cette réalité. C'est-à-dire que, chez Nerval, le rêve apparaît comme un moyen de saisissement de soi en ce sens que l'évolution de la personne du narrateur n'est possible qu'à travers ses rêves. Cependant, le rêve et la veille sont présentés comme des états séparés, car leur mélange est censé constituer une menace constante de la perte de soi.

Dans *À la recherche du temps perdu* de Proust, comme chez Nerval, les récits de rêve sont clairement définis au niveau de la narration. Toutefois, dans le texte proustien, l'établissement de l'authenticité de l'expérience du narrateur n'est pas une priorité, ce qui permet des expérimentations formelles dans le récit. Par conséquent, en dépit du grand nombre de récits de rêve et de réflexions sur le phénomène du rêve nocturne, on a remarqué une différence considérable par rapport au texte nervalien en ce sens que le texte entier de *La Recherche* semble suivre la logique du rêve nocturne au lieu de celle de la réalité physique quotidienne. Ainsi, chez Proust, le rêve fonctionne comme une technique façonnant le récit, par conséquent rapprochant l'écriture et la réalité du domaine du rêve.

La troisième étape de l'évolution présentée dans cette thèse est constituée par l'œuvre de Breton, qui développe à son extrême l'idée de la narration fonctionnant comme un rêve en instituant l'usage de l'écriture automatique — une forme d'expression

verbale spontanée qui fait surgir des images de l'inconscient. Grâce à cette technique qui rejette les limites rigides de la réalité quotidienne, non seulement le récit lui-même semble se changer en rêve, mais l'abandon à la « voix intérieure » encourage aussi l'expérimentation avec l'écriture dans un état libéré de la raison et des pensées conscientes — pratique qui permet d'établir le rêve comme récit légitime et crée une narration novatrice, libre des contraintes de la logique rationnelle.

Cependant, si l'activité surréaliste suggère la réhabilitation complète du rêve nocturne et littéraire au vingtième siècle, la théorie du rêve de Breton emprunte bon nombre de concepts aux romantiques, comme l'hypothèse selon laquelle le rêve n'est pas séparé du monde concret mais fait partie de la réalité de la veille. Cette notion entraîne la valorisation de l'imagination comme processus créateur et la volonté de prouver la réalité de l'imaginaire, sans pourtant avoir recours au mysticisme dans le cas de Breton. D'où l'intérêt surréaliste pour les produits de l'inconscient en général et le phénomène onirique en particulier, ce qui incite Breton à tâcher de mener à bien l'expérience psychologique et littéraire initiée par Nerval dans *Aurélia*, c'est-à-dire à effacer toutes limites entre le rêve et la veille. Conformément à la déclaration de Breton selon laquelle le surréalisme représente à la fois la réalisation et la continuation du romantisme, le moi gagne un nouveau sens dans le contexte du mouvement : au lieu de perpétuer l'isolation volontaire du poète romantique, Breton anticipe le moment où l'esprit surréaliste va inspirer « tout homme, » car, selon lui, la méthode surréaliste permet à chacun d'accéder aux contenus de son propre inconscient, contenus que Breton qualifie de poésie pure, naturelle.

En même temps, mettant à part le mysticisme des romantiques, Breton (à la suite de Freud) base sa théorie du rêve sur la compréhension scientifique des mécanismes

inconscients, suivant le même fil de pensée que les romantiques, mais rationalisant les processus examinés. Si ces parallèles soulignent la continuité profonde entre le romantisme et le surréalisme, le rêve surréaliste n'est pas la continuation directe de celui des romantiques, car Breton n'adopte pas les explications spirites du rêve, mais insiste au contraire sur son origine endogène ; il n'accepte pas non plus l'interprétation religieuse ou métaphysique du rêve (favorisée dans *Aurélia* de Nerval) ni l'idée de la fausseté du récit de rêve.

Quant à la réalité du récit de rêve, on a vu que, chez Nerval, les connaissances acquises au moyen du rêve (délire) sont rattachées aux mythes et croyances des Anciens, dans le but de les faire entrer dans le domaine du réel. Pour sa part, Proust se rapporte au mythe non pour légitimer les connaissances obtenues en rêve, mais pour se servir de la métaphore de la descente en soi par l'intermédiaire du rêve. Pour lui, (comme pour Freud par la suite) le mythe n'est qu'un point de départ, non pas un élément constitutif de la théorie du rêve, comme chez Nerval, qui se remet sur les traces d'Homère et de Virgile en se basant son récit sur leurs textes pour retrouver la situation où les rêves relient les vivants au monde des morts. Par contre, on ne trouve plus de réalité ou de croyances d'autrefois chez Proust, mais des connaissances contemporaines pertinentes à son temps et à sa réalité, car la théorie du rêve nocturne de son époque accorde une légitimité au rêve dans la réalité quotidienne, qui n'existait pas au temps de Nerval. Pour Nerval, il s'agissait d'introduire une nouvelle conception du rêve qui était censée le placer dans le registre du réel — notion que Proust va modifier en tâchant d'élargir les limites du réel par l'exploration de la réalité objective du point de vue du rêve. Breton cherche à créer un mythe collectif à partir de la puissance créatrice de l'imagination (y compris les

manifestations de l'esprit inconscient) — mythe qui permettrait à l'individu de dépasser ses limites par le fusionnement de l'objectif et du subjectif, dans le but de transformer l'univers humain. Le nouveau mythe est censé exercer une influence non seulement sur la création artistique, mais aussi sur toute la vie, sous forme d'expressions libératrices.

Dans les textes examinés, je me suis proposée donc d'analyser les fonctions, caractéristiques, processus, structure et statut du rêve dans le récit, c'est-à-dire de comparer les structures narratives et rhétoriques du récit avec celles du rêve. Au moyen d'analyses textuelles détaillées, j'ai étudié non seulement le but artistique qui dicte l'usage du rêve dans les œuvres choisies, mais aussi les processus et instruments concrets qui servent à atteindre ce but. Ces investigations m'ont permis de discerner un développement significatif dans le domaine du langage littéraire. J'ai démontré des changements dans la manière d'utiliser le langage comme instrument littéraire chez les trois auteurs : Nerval cherche à unir le rêve et la réalité par l'usage d'un langage contrôlé, traditionnel, il utilise donc le langage sans le modifier dans le but de prouver qu'il est capable de contrôler le contenu de son récit. Pour sa part, Proust se sert du langage du récit de rêve pour former sa narration en vue d'échapper au contrôle du rationnel. Par contre, Breton fait un effort conscient pour fusionner les deux fonctions du rêve (le but et l'instrument) en vue de transférer les contenus bruts de l'inconscient à la conscience sans les modifier. Il transforme donc les instruments langagiers préexistants ou en crée de nouveaux pour les faire se conformer à son but : l'accès conscient à un état d'âme proche du rêve nocturne. Chez lui, il s'agit de recréer radicalement le langage sans pourtant créer de nouveaux mots. On a vu que la question du langage est un sujet extrêmement important du point de vue de la littérature, car le langage détermine la nature de la

communication humaine. Comme il limite l'expression exacte des pensées et sentiments humains (en un sens, il façonne même les pensées par la disponibilité limitée des mots), il faut le développer, le modifier, l'élargir pour permettre la transmission précise des pensées et sentiments de l'individu et de l'époque donnés. Les trois auteurs se reconnaissent facilement d'après le langage unique, littéraire en même temps que personnel, qu'ils ont créé pour exprimer leur réalité, objective et subjective.

Basant mon argument sur l'examen historique, narratologique, rhétorique et structurel des textes choisis, j'ai également tracé le développement significatif du statut du rêve littéraire en fonction de sa présence dans le corps du récit : dans *Aurélia*, le rêve est inhérent au récit, il est, dans la plupart des cas, identifié comme tel par des moyens narratifs et typographiques. Chez Proust, on trouve encore des récits de rêves traditionnels, mais, de plus en plus, le récit lui-même semble être déguisé en rêve, le mouvement du texte ressemble au rêve ; le rêve représente donc toute la réalité du récit, dans le but d'atteindre une expression plus précise de la réalité authentique. Chez Breton, le rêve devient le seul objet d'analyse du texte, il n'est plus une partie du récit, mais le récit lui-même. Les œuvres surréalistes ne sont donc pas des récits de rêve à proprement parler, mais des textes qui évoquent l'état de rêve par un nouveau code linguistique, dépourvu de la logique de l'état de veille. Les associations inconscientes assurent l'originalité de ces comptes rendus et la libération de l'individu vis-à-vis des limites du monde objectif.

Pour sa part, Breton examine le rêve nocturne en vue de connaître tous les éléments constitutifs de l'individu, subjectifs et objectifs, ce qui entraine la reclassification du rêve comme une part inhérente à la totalité de l'individu. Il s'agit non

seulement de démontrer l'équivalence de l'état de rêve à celui de veille, mais aussi de réaliser leur fusion, car, selon Breton, c'est la séparation de ces deux états qui produit l'aliénation de l'individu vis-à-vis de lui-même et des autres. Il cherche donc à surmonter l'écart entre l'action et le rêve, à désaliéner l'être humain et à libérer sa conscience de ses contraintes par la route de l'inconscient. La tentative de transformer le moi et le monde par l'intermédiaire de l'inconscient met en relief le projet surréaliste d'aller au-delà des limites esthétiques traditionnelles dans le but de démanteler ou même de détruire le cadre lui-même — action qui se conforme à la volonté d'explorer l'univers humain dans l'absence de limites esthétiques, sociales et culturelles.

Ainsi, les auteurs examinés représentent trois étapes essentielles, trois manifestations distinctes du rêve littéraire, qui dictent l'évolution du récit littéraire en fonction de la sensibilité moderne en devenir, qui va déterminer la nature et le rôle de la narration dans la littérature contemporaine. Désormais, elle fait plus que se concentrer sur le contenu, car elle finit par accomplir ce qu'il raconte — le récit de Proust « se rêve » — pour devenir le modèle d'un nouveau type de sensibilité artistique avec le surréalisme.

Quant à l'approche théorique du rêve nocturne, mon analyse a permis de découvrir des différences considérables entre les auteurs traités. Nerval dans *Aurélia* et Proust dans *La Recherche* développent des idées philosophiques, même théoriques du rêve nocturne, sans pour autant former une théorie scientifique proprement dite qui soit comparable à celle de Breton. Si l'on considère la problématique du rêve du point de vue scientifique, l'œuvre de Nerval semble être la plus éloignée de l'objectivité : son approche du rêve est philosophique, même mythique, encline au mysticisme, nourrie de plusieurs sources populaires depuis l'Antiquité. Nerval considère le rêve comme un mode

particulier de l'activité psychique par lequel il espère accéder à un niveau supérieur, profitant de la faculté du rêve de libérer l'esprit du monde extérieur en le détachant du sensoriel, en le transportant hors du commun.

Plus d'un demi-siècle plus tard, la démarche de Proust est différente dans *La recherche* : son engagement est moins personnel, son point de vue est donc moins subjectif, reflétant aussi des changements dans la pensée scientifique, surtout ceux de Bergson et de la psychiatrie française. Toutefois, si ses commentaires et analyses du rêve sont plus objectifs que ceux de Nerval, ils ne constituent toujours pas une théorie cohérente du phénomène du rêve nocturne, car son intérêt véritable n'est pas l'étude de ce phénomène de l'esprit humain : il utilise le rêve à des fins littéraires, comme élément constitutif de la structure narrative et comme moyen technique qui influence la forme du récit.

Par contre, la pensée de Breton a été profondément influencée par les hypothèses freudiennes sur le rêve nocturne : il traite de ce sujet dans plusieurs de ses œuvres théoriques et en offre une théorie détaillée dans *Les Vases communicants*. À la différence de Proust et de Nerval, Breton crée tout un système théorique et scientifique du phénomène onirique d'après une étude approfondie des processus du rêve nocturne. Puisant largement dans *L'Interprétation des rêves* de Freud, Breton y ajoute certaines hypothèses de la dialectique hégéliano-marxiste. Les recherches de Freud établissent le rêve nocturne comme révélateur de l'inconscient, ce qui en fait le rend, pour Breton, un moyen privilégié de libérer l'individu des contraintes idéologiques de la vie éveillée et d'atteindre des vérités inaccessibles à la conscience par la découverte systématique de l'inconscient. Ainsi, l'examen des profondeurs de l'inconscient est un des moyens qui

aide les surréalistes à composer une nouvelle définition du monde à partir de l'être humain.

L'orientation de Breton est donc scientifique en ce sens qu'il prétend à l'examen méthodique de la pensée onirique à l'aide de la psychanalyse de Freud et de la dialectique hégéliano-marxiste, révélant une foi absolue dans l'automatisme comme outil et dans la dialectique comme idéologie pour la résolution des antinomies qui accablent l'individu. Ces deux démarches lui permettent d'examiner l'univers de l'être humain de plusieurs perspectives : de l'intérieur, par l'exploration du psychisme humain à partir des théories de Freud, puis de l'extérieur, par l'incorporation dans sa doctrine des pensées de Hegel, Marx et Engels sur la présence tangible du monde concret. Ces pensées suscitent la reconnaissance de la nécessité d'un échange constant entre les mondes extérieur et intérieur, de leur rapport dynamique et réciproque, ce qui souligne l'effort de découvrir la totalité de la vie, y compris l'interrogation sur la place de l'être humain dans le devenir incessant.

On a vu que Breton met en pratique des théories psychanalytiques et philosophiques au moyen de l'écriture automatique — un mode d'exploration de l'inconscient modelé sur le rêve nocturne et la méthode d'interprétation freudienne —, qui sert à révéler le fonctionnement du psychisme humain. Sa pratique mène à la découverte d'un langage sans préméditation qui saurait mieux rendre compte de la vérité de l'être humain, permettant la découverte de soi par des moyens qui vont au-delà des apparences de la réalité physique. Malgré les difficultés posées par la définition et la technique de l'écriture automatique elle-même, Breton garde la foi dans l'efficacité de cette méthode de connaissance, à l'aide de laquelle il prétend supprimer les

contradictions qui anéantissent l'être humain et opérer sa libération totale. L'écriture automatique, en tant qu'interpénétration du rêve et de la réalité, exprime l'essence du projet surréaliste, à la fois quête de soi et de l'existence, qui vise à trouver le sens de la vie et à atteindre la plénitude de la vraie vie en entrant en rapport avec toute l'existence par la découverte de la psyché humaine — le but ultime également chez Nerval et Proust.

L'étude des textes choisis a aussi montré que l'éclaircissement de la part intangible de l'individu produit des changements dans sa relation à la vie. Autrement dit, la découverte du rêve modifie le rapport à trois volets entre le narrateur, le rêve et la réalité, révélant un développement du rêve subi vers le rêve volontaire : du narrateur d'*Aurélia*, qui est assujetti à l'expérience du rêve sans pouvoir la contrôler, au narrateur de *La Recherche*, qui représente un état de transition entre Nerval et Breton en ce sens qu'il cherche à faire surgir ses moments privilégiés pour accéder à l'essence humaine, mais il n'est pas consumé par eux ; et finalement à Breton, qui tâche de provoquer ses rêves par des moyens surréalistes pour les transférer, à l'état brut, à la conscience. J'ai soutenu l'idée que les caractéristiques de ces étapes dictent le rapport du narrateur au rêve et à la réalité : le narrateur de Nerval vise à contrôler le rêve de l'extérieur pour rester en contact avec la réalité objective, qu'il n'a pas l'intention de modifier, même s'il reste isolé du rêve et de la réalité en raison de son approche. Le narrateur de Proust s'efforce de saisir la réalité authentique à travers le rêve et la mémoire involontaire pour l'éterniser en dehors du temps. Cependant, après avoir tenté de façonner la réalité objective selon ses désirs, il arrive à la conclusion qu'il n'a pas besoin de la changer, car il suffit de modifier son propre point de vue des choses pour atteindre la réalité authentique. Par contre, chez Breton, le narrateur, le rêve et la réalité semblent fusionner en ce sens que le

narrateur agit sur le rêve et la réalité en même temps que le rêve et la réalité agissent sur lui. Cet effet réciproque est censé modifier l'individu et la société, mettant en relief la volonté de transformer la réalité par l'activité surréaliste, de convertir « l'imaginé au vécu. » La transformation du monde effectuée au moyen du langage suscite, chez les surréalistes, le désir de lier l'effort d'interpréter et de changer le monde qui les entoure.

Au cours de cette étude, j'ai également constaté que les connaissances acquises au moyen du rêve affectent aussi le concept de la réalité chez les trois auteurs : tandis que le narrateur de Nerval cherche à faire accepter la réalité subjective personnelle du héros comme une réalité commune, le narrateur de Proust s'efforce de cristalliser la réalité subjective des personnages de *La Recherche* pour la transformer en une réalité objective universelle, collective. Pour sa part, Breton pense que les réalités objective et subjective ne sont pas séparées par des cloisons étanches, car, selon le projet surréaliste, l'examen approfondi du subjectif est censé mener à la connaissance véritable de la réalité objective. Dans les textes examinés, le rapport au rêve détermine donc le rapport à la réalité en même temps qu'il dicte la création du texte littéraire.

L'évaluation de la relation entre le rêve et la réalité (dont la remise en question radicale est effectuée, entre autres, au moyen du rêve dès le dix-neuvième siècle) rapproche cette étude du domaine de la philosophie, en particulier de celui de l'ontologie et de l'épistémologie. Cette problématique, qui remonte à Descartes, sinon à Platon, deviendra extrêmement compliquée dans la littérature moderne, comme l'illustre les œuvres de Raymond Queneau, de Boris Vian, de Michel Butor, d'Antoine Volodine, etc. Ces auteurs utilisent la narration comme lieu d'expérimentation littéraire et parfois scientifique (pensons aux activités de l'Oulipo, qui rassemble des écrivains et des

mathématiciens ou au post-exotisme de Volodine, à la fois genre littéraire et univers de pensée, qui se caractérise par l'indistinction entre le rêve et la réalité). Étant donné qu'il s'agit de dépasser les conditions de l'existence humaine au moyen d'activités oniriques, les œuvres de ces auteurs de la deuxième moitié du vingtième siècle pourraient constituer le sujet d'une étude future du rêve littéraire moderne.

Comme on l'a remarqué, le développement de la science exerce aussi une influence profonde sur la philosophie et les arts en général, et la littérature en particulier. Du point de vue de cette étude, l'influence la plus importante est celle de la psychanalyse de Freud, qui affirme que le rêve peut être l'objet d'une observation rationnelle et méthodique, et qu'il n'est pas un message envoyé de l'extérieur du rêveur, mais bien issu de son propre inconscient. Cette notion place l'étude de l'esprit humain sous un nouvel angle, menant à l'approfondissement exceptionnel de sa connaissance. La méthode freudienne, qui effectue le passage de la description à l'interprétation du rêve, inspire l'intégration de la psychanalyse à la création artistique, tout d'abord par l'activité des surréalistes français qui réhabilitent le rêve à travers la pratique modifiée de la méthode d'interprétation de Freud. L'usage du rêve dans le traitement psychanalytique entraîne également la revalorisation du phénomène onirique comme moyen de connaissance.

Ces dernières années, les chercheurs modernes du rêve nocturne ont produit des découvertes révolutionnaires qui vont passer bien au-delà de l'œuvre novatrice de Freud. Leurs recherches apportent une contribution importante non seulement à la psychologie contemporaine, mais aussi aux investigations philosophiques, littéraires, herméneutiques, interdisciplinaires et transculturelles. La découverte du sommeil paradoxal, par exemple, a ouvert une nouvelle perspective du rêve dans de multiples domaines par la

reconnaissance du rêve comme un état de conscience à part. Grâce à ces recherches, on ne s'occupe plus d'éclaircir les sens du rêve, mais on cherche à comprendre le fait même de rêver. En même temps, on est encore loin de déchiffrer la nature des phénomènes complexes qui provoquent le rêve nocturne. Il faut donc se contenter, pour le moment, de ne pas pouvoir le réduire à des éléments compréhensibles, en réalité comme en littérature. En fait, le secret du rêve (et du texte littéraire) est peut-être ce noyau « d'incompris » irréductible, qui perpétue l'attention inlassable que l'on lui prête depuis des temps immémoriaux.

La popularité ininterrompue du rêve comme thème, technique et structure littéraires ou artistiques, ainsi que les recherches neurobiologiques du cerveau endormi, mettent donc en évidence que le rêve nocturne continue à susciter de vifs débats même aujourd'hui dans des domaines multiples : scientifique, philosophique, artistique, etc. L'activité des chercheurs neuroscientifiques, qui tâchent de déchiffrer la nature et les mécanismes de la conscience au moyen du rêve, indique que le rêve est un objet d'étude qui se recrée apparemment à l'infini, au fur et à mesure qu'on l'étudie sous un nouvel angle et par de nouveaux moyens à chaque époque. Les investigations pourraient être prolongées dans d'autres directions, car, de nos jours, le phénomène onirique constitue le sujet de diverses disciplines en dehors de la littérature, comme la biologie, la neurophysiologie, l'éthologie, la psychanalyse, la philosophie, la théologie, etc. Cependant, aucune d'entre elles n'a encore offert de réponses définitives au mystère du rêve. Ainsi, ce vaste domaine continue à défier l'explication définitive et, par conséquent, à inciter l'imagination humaine, ce qui explique son statut élevé dans la création artistique dès l'origine.

Or, l'exploration du rêve dans la modernité littéraire pousse au premier plan le sujet de l'influence considérable du rêve sur d'autres domaines artistiques, par exemple sur les représentations du rêve dans les arts plastiques ou la musique. Les mouvements littéraires comme le romantisme et le surréalisme ont inspiré des exemples bien connus dans ces domaines (comme l'imagerie mythologique et mystique des tableaux de Marc Chagall, *Le Cauchemar* de Henry Fuseli, la peinture d'inspiration onirique de Richard Dadd, *Le Rêve* par Picasso et par Henri Rousseau, la mélodie « Après un rêve » de Gabriel Fauré, le ballet *Casse-noisette* de Tchaïkovski, la *Symphonie fantastique* de Berlioz, *De Rêve* de Debussy, le *Rêve d'enfant* d'Eugène Ysaÿe, *Le piano comme dans un rêve* d'Erik Satie, etc.), mais une investigation approfondie des arts contemporains pourrait révéler au contraire des tendances radicalement différentes. De même, la découverte des étapes majeures du développement de la représentation du rêve dans les beaux-arts, mises en parallèle avec celles de la littérature, pourrait produire des résultats intéressants. Le rêve étant une métaphore pour la création artistique en général, toute l'évolution culturelle se dessine, en un sens, dans l'histoire de la représentation artistique du rêve nocturne. La peinture, la musique, la sculpture, le cinéma, même des genres « à part » comme la bande dessinée, sont tous influencés par le rêve littéraire, et tendent même à « imiter » son évolution historique en ce sens que l'on y passe souvent de l'expression d'une réalité alternative à la représentation d'une atmosphère onirique qui envahit toute l'œuvre. Il s'agit donc d'imiter, de raconter, de recréer ou d'inventer le rêve, suivant les principes du genre donné. Bien que fascinante, cette problématique dépasse les objectifs de cette étude, mais ces notions pourraient offrir des points d'ouverture vers l'étude future du rêve littéraire moderne.

Bibliographie

Alexandrian, Sarane. *Le surréalisme et le rêve*. Paris : Gallimard, 1974.

Alquié, Ferdinand. « Le Surréalisme et l'art. » *Les Études philosophiques* 2, 1975.

Apollinaire, Guillaume. « L'Esprit nouveau. » *Mercure de France* (1er décembre 1918) : 385-396.

Aragon, Louis. *Le Paysan de Paris*. Paris : Gallimard, 1926.

---. *Traité du style*. Paris : Gallimard, 1928.

Balakian, Anna. *Literary Origins of Surrealism. A New Mysticism in French Poetry*. NY : New York UP, 1947, 1966.

Baudelaire, Charles. *Petits poèmes en prose (Spleen de Paris)*. Paris : Garnier-Flammarion, 1967.

Béguin, Albert. *L'Âme romantique et le rêve*. Paris : José Corti, 1939.

Béhar, Henri et Michel Carassou. *Le Surréalisme*. Paris : Le Livre de Poche, 1984.

Bergson, Henri. « Le Rêve. » *Œuvres*. Édition du Centenaire. Paris : PUF, 1959.

Bonnet, Marguerite. *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste*. Paris : José Corti, 1975.

Boulet-Sautel, Marguerite. « Le rêve et le droit. » *Revue des Sciences Humaines* 82 (juillet-septembre 1988) : 115-119.

Brée, Germaine. *Du temps perdu au temps retrouvé : Introduction à l'œuvre de Marcel Proust*. Paris : Société d'Édition « Les Belles Lettres, » 1950.

Breton, André. *Œuvres complètes*. Éd. Marguerite Bonnet. 3 vols. Paris : Gallimard, 1988-1999.

---. *Perspective cavalière*. Éd. Marguerite Bonnet. Paris : Gallimard, 1970.

---. *Signe ascendant*. Paris : Gallimard, 1968.

---. *Le Surréalisme et la peinture*. Paris : Gallimard, 1965.

---. « Du surréalisme en ses œuvres vives. » *Manifestes du surréalisme*. Paris : Pauvert, 1962 : 353-363.

Campion, Pierre. *Nerval. Une crise dans la pensée*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 1998. <http://freenet-homepage.de/autres-espaces/campion1.htm>

Carrouges, Michel. *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*. Paris : Gallimard, 1950.

Chambers, Ross. « Récits d'aliénés, récits aliénés. Nerval et John Perceval. » *Poétique* 53 (février 1983) : 72-90.

Crocker, Lester G. « L'analyse des rêves au XVIII^{e} siècle. » *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* XXIII (1963) : 271-310.

Couty, Daniel. « *Aurélia* : De l'impuissance narrative au pouvoir des mots. » *Cahiers Gérard de Nerval* 3 (1980) : 15-17.

Desson, André. « La Psychanalyse, caractère général de la poésie et de la psychologie d'aujourd'hui. » *Le Disque Vert*, numéro spécial : *Freud et la psychanalyse* (1924) : 158-168.

Dulaey, Martine. *Le rêve dans la vie et la pensée de Saint Augustin*. Paris : Études augustiniennes, 1973.

Éluard, Paul. *Donner à voir*. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, 1968.

Forestier, Georges. « Le rêve littéraire du baroque au classicisme : réflexes typologiques et enjeux esthétiques. » *Revue des Sciences Humaines* 82 (juillet-septembre 1988) : 213-235.

Freud, Sigmund. *Cinq leçons sur la psychanalyse*. Paris : Payot, 1966.

---. « La création littéraire et le rêve éveillé. » <http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_psychanalyse_appliquee/04_creation_litteraire/creation_litteraire.html>.

---. *L'Interprétation des rêves*. Tr. I. Meyerson. Paris : Alcan, 1926, édition révisée par Denise Berger, Paris : PUF, 1996.

---. *Psychopathologie de la vie quotidienne*. < http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/psychopathologie_vie_quotid/psychopathologie.html>

---. *Le trait d'esprit et ses relations avec l'inconscient*. <http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/le_mot_d_esprit/freud_le_mot_d_esprit.doc>.

---. *Totem et tabou*. Paris : Payot, 1947.

Gérard, Francis. « L'État d'un surréaliste. » *La Révolution Surréaliste* 1 (décembre 1924).

Gracq, Julien. « Spectre du *Poisson soluble*. » *André Breton : Essais et témoignages*. Éd. Marc Eigeldinger. Neuchâtel : Éditions de la Baconnière, 1970 : 207-220.

Gwynn, William. « Le rêve dans quelques chansons de geste. » *Chimères : A Journal of French Literature* (automne 1976 – printemps 1977) : 7-15.

Hegel, Friedrich. *Philosophie de l'esprit*. Tr. Augusto Vera. 2 vols. Paris : Germer-Baillière, 1867-1869.

Joukovsky, Françoise. *Songes de la Renaissance*. Paris : Christian Bourgois Éditeur, 1991.

Kruger, Steven F. *Dreaming in the Middle Ages*. Cambridge : Cambridge UP, 1992.

Lyotard, Jean-François. « Le travail du rêve ne pense pas. » *Discours, figure*. Paris : Klincksieck, 1971.

Morel, Jean-Pierre. « Aurélia, Gradiva, X : Psychanalyse et poésie dans *Les Vases communicants*. » *Revue de littérature comparée* 46 (1972) : 68-89.

Nadeau, Maurice. *Michel Leiris et la Quadrature du cercle*. Dossier des « Lettres Nouvelles. » Paris : Julliard, 1963.

Nerval, Gérard de. *Les Filles du feu* suivi d'Aurélia. Paris : Gallimard, 1972, 1997.

Porter, Laurence. « The Dream : Framing and Function in French Literature. » *Dreams in French Literature : The Persistent Voice*. Éd. Tom Conner. Amsterdam – Atlanta, GA : Rodopi, 1995 : 105-122.

Poulet, Georges. *Études sur le temps humain*. Paris : Librairie Plon, 1949.

Proust, Marcel. *Contre Sainte-Beuve*. Paris : Gallimard, 1971.

---. *Correspondance générale*. Paris : Plon, 1970-1993.

---. *Essais et articles*. Paris : Gallimard, 1971.

---. *À la recherche du temps perdu*. Éd. Jean-Yves Tadié. 4 vols. Paris : Gallimard, 1987-1989.

Queffelec, Christine. « Les modalisateurs de doute dans *Aurélia*. » *Hommage à Claude Digeon*. Éd. Claude Faisant. Paris : Belles Lettres, 1987 : 279-289.

Raymond, Marcel. *De Baudelaire au surréalisme*. Paris : Librairie José Corti, 1940, 1985.

Rimbaud, Arthur. « Lettre à Paul Demeny. » *Œuvres*. Éd. Suzanne Bernard. Paris : Garnier Frères, 1960 : 344-350.

Riffaterre, Michaël. *La Production du texte*. Paris : Seuil, 1979.

Rivière, Jacques. « Reconnaissance à Dada. » *Nouvelle Revue Française* XV (1er août 1920).

Robert, Bernard-Paul. *Antécédents du surréalisme*. Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1988.

Schreier Rupprecht, Carol. « Divinity, Insanity, Creativity : A Renaissance Contribution to the History and Theory of Dream/Text(s). » *The Dream and the Text : Essays on Literature and Language*. Éd. Schreier Rupprecht. Albany : State University of New York Press, 1993 : 112-132.

Starobinski, Jean. « Freud, Breton, Myers. » *André Breton : Essais et témoignages*. Éd. Marc Eigeldinger. Neuchâtel : Éditions de la Baconnière, 1970 : 153-171.

Valéry, Paul. *Entretiens avec Frédéric Lefèvre*. Paris : Le Livre, 1926.

Virgile. *Énéide*. Tr. Jacques Perret. Paris : Société d'Édition « Les Belles Lettres, » 1982.

Warehime, Marja. « Beginning and Ending: The Utility of Dreams in *Les Vases communicants*. » *French Forum* 6/2 (mai 1981) : 163-171.

Wright, Terrence D. « Le cadre du rêve dans le *Roman de La Rose*. » *Chimères : A Journal of French Literature* (printemps 1982) : 43-53.

Curriculum Vitae

Monika Varsanyi

1987-1992	Attended Janus Pannonius University, School of Humanities; Pécs, Hungary.
1990	Attended summer semester at the Free University of Brussels; Brussels, Belgium.
1991	Attended fall semester at the University of Aix-en-Provence; Aix-en-Provence, France.
1992	Obtained M.A. in French and Russian languages and literature from Janus Pannonius University; Pécs, Hungary.
1993-2009	Attended Rutgers, The State University of New Jersey; New Brunswick, New Jersey.
1993-2000	Teaching Assistant and Recipient of Graduate Fellowship, Department of French; New Brunswick, New Jersey.
1996	Taught Rutgers *Cours d'été* in Tours, France.
2009	Obtained Ph.D. in French from Rutgers, The State University of New Jersey; New Brunswick, New Jersey.