

Québec français



Le récit de rêve

Porte d'entrée de la pensée inconsciente chez Nerval et Milosz

Marylène Cossette

Number 136, Winter 2005

Psychanalyse et littérature

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/55512ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (print)

1923-5119 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Cossette, M. (2005). Le récit de rêve : porte d'entrée de la pensée inconsciente chez Nerval et Milosz. *Québec français*, (136), 77–80.



Le récit de rêve

Porte d'entrée de la pensée inconsciente chez Nerval et Milosz

Kees van Dongen, *Tango*, 1923-35, Palais Masséna, Nice.

>>> MARYLÈNE COSSETTE*

Les développements entourant la psychocritique ont ouvert la voie à une tout autre façon d'interroger le texte littéraire. Cette méthode de critique littéraire est basée, entre autres, sur les découvertes de Freud et le postulat de l'existence d'un inconscient.

Charles Mauron, fondateur de cette méthode d'investigation, pense que si l'inconscient s'exprime dans les songes et les rêveries diurnes, il doit se manifester aussi dans les œuvres littéraires. Mais qu'en est-il lorsque le rêve est inscrit dans le texte même ? En fait, la récurrence de certains motifs dans les récits de rêve permet d'établir des réseaux mettant en évidence le « mythe personnel » de chaque écrivain. Il s'agit donc ici d'étudier l'expression de la personnalité inconsciente d'un auteur en repérant des éléments qui définissent son champ de forces inconscientes,

forces qui orientent tout son travail d'écriture. Deux écrivains, étant sous bien des aspects fort semblables, font du récit de rêve une richesse inouïe quant à la structuration de la pensée inconsciente : Gérard de Nerval (1808-1855) et Oscar Vladislav de Lubicz-Milosz (1877-1939). En privilégiant une œuvre de chacun d'entre eux, soit respectivement *Aurélia* (1855) et *L'amoureuse initiation* (1910), il est possible d'observer en quoi justement le rêve dans les textes permet d'établir des ponts avec l'inconscient de leur auteur.



[...] à quelques reprises au cours de la lecture des deux récits, il arrive que les personnages rêvent, mais qu'ils ne comprennent pas le sens de ces productions oniriques. Ils se questionnent et cherchent la signification de leur rêve, sans toutefois pouvoir y parvenir.

Les catégories de rêves

Les études réalisées par Freud au sujet du processus onirique semblent incontournables eu égard aux nombreux récits de rêve insérés dans les œuvres littéraires sélectionnées. Les notions théoriques élaborées par le père de la psychanalyse permettent de comprendre la portée des rêves, car c'est seulement « quand un discours s'organise autour du sens [d'une] production onirique que l'imaginaire et l'inconscient se rencontrent, et que se produisent ces quelques éclairs et étincelles fugitives qui ouvrent le sujet à une connaissance de son inconscient¹ ». Selon Freud, le processus onirique se structure à partir d'un travail d'élaboration

et de déchiffrement du désir inconscient. Les paroles du narrateur d'*Aurélia*, lorsqu'il stipule que son « rêve fatal n'est que le reflet de [sa] fatale journée² », permettent de poser l'hypothèse que ce rêve tient de la réalisation de ses désirs non satisfaits pendant la journée. En effet, Freud a noté qu'une catégorie de rêves, soit les rêves *sensés* et intelligibles, sont susceptibles de se laisser « intégrer à notre vie psychique sans nous heurter » (N, p. 63). Ils sont « des accomplissements de désir voilés, c'est-à-dire que la situation onirique figure en eux, comme accompli, un désir connu de la conscience, laissé de côté par la vie diurne » (N, p. 117). Voilà pourquoi ce dont le narrateur rêve durant la nuit n'est que le miroir des événements de sa journée. Également, à quelques reprises au cours de la lecture des deux récits, il arrive que les personnages rêvent, mais qu'ils ne comprennent pas le sens de ces productions oniriques. Ils se questionnent et cherchent la signification de leur rêve, sans

toutefois pouvoir y parvenir. Freud s'est intéressé à ces rêves qu'il caractérise comme étant *obscur* ou *confus*. La situation onirique présente alors comme accompli un désir qui se dégage invariablement des pensées du rêve, mais sa figuration est méconnaissable ; « elle ne peut s'expliquer que par rétrogression dans l'analyse, et le désir est soit lui-même refoulé, étranger à la conscience, soit en liaison très intime avec les pensées refoulées³ ». Les rêves obscurs se distinguent par une nature abstraite, inexplicable, sans logique, sans rapport à la vie consciente. Ils sont donc intimement liés à des désirs refoulés. Enfin, dans un autre rêve, le narrateur d'*Aurélia* décrit la sensation désagréable qu'il a ressentie juste avant son réveil : « Le cri de douleur et de rage que je poussai en ce moment me réveilla tout haletant » (N, p. 290). Dans un tel cas, Freud a observé que les rêves *déconcertants* – qui englobent les cauchemars – exprimeraient toujours des désirs inconscients et refoulés, mais ne seraient pas suffisamment déguisés par l'intervention de la censure, d'où les sensations de déplaisir et d'anxiété qu'ils génèrent. Il faut comprendre ici que le « vrai cauchemar nervalien est à la fois terrible, sanglant, et confus : le mal est associé à une dérobade consternante de toute signification⁴ ». Un tel rêve déconcertant est également présent dans l'œuvre de Milosz, alors que le personnage, tourmenté, sent l'anxiété grandir

en lui : « Un cri – et ce fut le réveil. Horrible, horrible réveil ! Depuis cette nuit-là, chevalier, la simple vue d'une clôture de cimetière m'emplit de crainte et de dégoût⁵ ».

Les mécanismes du travail du rêve

Le fonctionnement du processus onirique serait régi, selon Freud, par quatre mécanismes. Dans un premier temps, Freud s'est intéressé au travail de *condensation* du rêve, c'est-à-dire à l'organisation de plusieurs éléments latents fondus en un même point du rêve manifeste. La condensation peut donner lieu à la création d'une *personne collective* qui réunit à elle seule les traits de plusieurs personnes différentes, comme dans *Aurélia*, alors que trois femmes représentent, sans leur ressembler absolument, des parentes et amies de la jeunesse du héros. Il semblait « que chacune eût les traits de plusieurs de ces personnes. [...] Quelque chose de l'une passait dans l'autre ; le sourire, la voix, [...] les gestes familiers s'échangeaient comme si elles eussent vécu de la même vie, et chacune était ainsi un composé de toutes » (N, p. 267). Outre la condensation, le *déplacement* survient lorsque l'intensité d'une représentation passe à d'autres représentations reliées à la première par une chaîne associative. Comme les étapes du parcours des deux héros, les images oniriques, toujours sous l'effet du déplacement, sont toutes interreliées les unes aux autres. Également, Freud fait intervenir la notion de *figurabilité*. Les pensées du rêve subissent un tri et une modification qui permettent leur figuration à l'aide d'images sensorielles. Le travail du rêve consiste ici en un « arrangement visuel du matériel psychique⁶ ». Ce qui était en premier lieu une « expression abstraite et décolorée des pensées du rêve fait place à une expression imagée et concrète⁷ ». En dernier lieu, un quatrième procédé est essentiel à la formation des rêves : l'*élaboration secondaire*. Cette dernière réside en une réorganisation du rêve ayant pour but de le transformer en un scénario relativement sensé et rationnel qui garantit des « considérations d'intelligibilité⁸ ».

En fait, cette partie du travail du rêve enlève à celui-ci « son apparence d'absurdité et d'incohérence et finit par en faire une sorte d'événement compréhensible⁹ ». Les rêves relatés dans les deux récits relèvent, pour la plupart, de cette volonté d'harmoniser les scénarios oniriques. Toutefois, cette démarche aboutit souvent à des résultats inégaux. Quelquefois, les rêves se déroulent selon un raisonnement irréprochable et partent d'une situation qui paraît possible, sans absurdité ; d'autres fois, le remaniement de l'élaboration secondaire ne s'effectue que partiellement. Après un début de rêve cohérent suit un passage inintelligible, lui-même suivi parfois d'un passage présentant une certaine logique. Les pensées troubles du héros de Milosz lors d'un de ses rêves en témoignent : « J'étais oppressé par l'étrange sentiment qu'une chose affreuse, un être sans nom, un monstre inconnu me surveillait de quelque cachette et n'attendait qu'un mouvement de ce cher marquis pour m'apparaître dans son horreur » (M, p. 143). Enfin, il arrive que l'élaboration échoue complètement et que nous nous heurtions « à un amas incohérent de fragments¹⁰ ». Cela donne lieu, dans *Aurélia*, à un sentiment d'effroi : « Le sommeil m'apporta des rêves terribles. Je n'en ai conservé qu'un souvenir confus » (N, p. 239).



Jean Auguste Dominique, *La source*, 1856, Musée d'Orsay, Paris.

Si le rêve est une fabrication avec des procédures et des techniques qui lui sont propres, le résultat littéraire qui s'en dégage révèle néanmoins le désir de Nerval de s'auto-analyser...

Les frontières entre le songe et la réalité chez Nerval

Chez Nerval, la force des processus inconscients et leur expression par le rêve ou le délire sont manifestes. Michel Crouzet s'est penché plus particulièrement sur la rhétorique du rêve dans *Aurélia*. Il y perçoit en effet le rêve comme étant un « effet d'étrangeté ou d'aliénation¹¹ ». Nerval semble, dans ses extases de rêveur éveillé, vouloir faire vivre un autre monde à partir du nôtre, ce que Crouzet qualifie de « naturellement extraordinaire » : « Pour ce Narcisse-Prométhée qu'est Nerval, le rêve est inséparable d'un exercice du pouvoir : pouvoir sur l'au-delà amené à se révéler, pouvoir sur l'être reconquis dans son état idéal, ou premier ou parfait, reconquête de l'origine, et du Modèle absolu, pouvoir dans le rêve, dans l'acte du rêveur, qui double la réalité d'une autre réalité, qui la crée disponible et malléable, qui fait du récit du rêve une évocation du réel, une perpétuelle genèse à partir du Sujet rêveur¹² ».

Si le rêve est une fabrication avec des procédures et des techniques qui lui sont propres, le résultat littéraire qui s'en dégage révèle néanmoins le désir de Nerval de s'autoanalyser, comme le Dr Blanche l'incitera à le faire. Dans *Aurélia*, le caractère flou du rêve crée un effet de fluidité ; les souvenirs, les pressentiments, les apparitions, les hallucinations, les contemplations et les extases s'enchevêtrent confusément pour créer une transgression onirique qui tantôt procède d'un retour à la vie consciente, tantôt est causée par un déversement du songe dans l'état de veille, tantôt est provoquée par un plongeon dans l'univers du sommeil inconscient. Ces allées et venues génèrent l'impression que le songe s'épanche dans le réel et vice versa : « Quand sont liés le monde du rêve et celui de la veille, quand par un effet miraculeux, et toujours inexplicable, qui suggère le mystère absolu, le fait du rêve se retrouve ici et persiste au-delà des limites du songe et du sommeil ; alors au passé étrange du rêve est associé le présent pur, le présent du rêveur, de l'écrivain, le présent absolu de l'univers réel, qui a pour définition d'être toujours présent¹³ ».

En fait, il faut comprendre que le rêve « obéit à la veille et en continue sans interruption les effets visionnaires, avec le seul gain d'une plus grande précision de l'image¹⁴ ». Le rêve est raisonnable dans *Aurélia*, au point où la bizarrerie et les chimères, même si elles sont soumises à un non-sens de prime abord, sont sous la gouverne de la logique. L'onirisme nervalien « est singulièrement modéré et mesuré, [et] loin d'explorer délibérément la bizarrerie du rêve, il tend à la retenir et à la régler. [...] Le rêve dans *Aurélia* est incomparablement raisonnable¹⁵ ». Il entretient des rapports extrêmement étroits avec la réalité. C'est ainsi que, dans *Aurélia*, le rêve en vient à sublimer tout souvenir, orchestrant du même coup une véritable polyphonie existentielle qui brouille définitivement les frontières de la réalité. Le narrateur erre en lui-même, cherchant la clé d'une identité fragmentaire, fusionnant l'insaisissable et cimentant le tout non pas dans une simple rêverie, mais dans une complexe rêverie. Cette quête d'identité qui l'anime n'est certainement pas étrangère au fait que Nerval lui-même a subi la perte de son premier objet de désir, c'est-à-dire sa mère –



Henry Fuseli, *Le cauchemar*, 1781.

qu'il n'a d'ailleurs jamais connue. Une révélation du narrateur d'*Aurélia* témoigne de la souffrance de cet événement : « Je n'ai jamais connu ma mère [...] ; elle mourut de fièvre et de fatigue » (N, p. 292). Il est permis de penser que la douleur liée à la disparition de sa mère s'est transmutée en ressentiment devant l'abandon qu'il a vécu.

Les méditations somnambuliennes chez Milosz : l'enfance, la femme et le divin

Pour sa part, le parcours miloszien tient à la fois du théâtre du rêve et de celui de l'extase. bercé par le sommeil, le héros expérimente les vertus calmantes des demi-veilles. Non sans faire part au lecteur des eaux profondes et douces-amères du souvenir, Pinamonte se hisse vers les hauteurs de la jouissance pour aussitôt être pris de vertige, irrésistiblement attiré par le gouffre, l'appel du Néant. Ainsi l'univers du rêve provoque-t-il un glissement de l'âme vers des abîmes sans fond. Les méditations du personnage sont livrées parfois dans un état quasi somnambulique. L'espace du rêve permet, en quelque sorte, la réceptivité d'un « autre » monde. Ce fait est particulièrement intéressant si l'on se rapporte à la vie de Milosz, qui croyait fermement que Dieu l'avait choisi pour être porteur d'un nouveau message, pour être le Moïse de demain qui réveillerait la conscience de l'humanité. Plusieurs critiques remarquent en effet que du statut d'écrivain-philosophe, Milosz passe à celui d'écrivain-prophète. Par ailleurs, la somnolence qui s'empare du héros du roman, Pinamonte, le fait plonger dans le dédale du temps dans lequel l'Oubli le guette. En fait, le récit de rêve, chez Milosz, est intrinsèquement rattaché à l'archétype de l'enfance. Milosz, en recréant dans son œuvre le jardin et les ruines qui constituaient le décor de son enfance, laisse place à l'émerveillement nostalgique. Certains éléments biographiques permettent de voir en cette mise en scène de l'enfance bien plus qu'un simple souvenir ; Milosz sera effectivement hanté par une mélancolie sans bornes, par les fantômes de son passé, ce qui transparaît incontestablement



La pluralité d'espaces – que ceux-ci soient évoqués ou rêvés – qui caractérise *L'amoureuse* initiation a pourtant un lieu d'action bien précis : Venise. La ville italienne, galante et vétuste, possède un pouvoir de sortilège qui n'est pas sans rappeler la figure de la femme qui demeure, faut-il le rappeler, plus rêvée que décrite dans l'œuvre miloszienne.

dans ses écrits. Ne connaissant aucune affection charnelle de la part de ses parents, le petit Milosz souffre d'isolement et de solitude. L'enfance martyre du poète se définit par un sentiment d'abandon et de rejet de la part de sa mère, c'est-à-dire par la privation de l'objet aimé. Impuissant devant cette situation, il n'aura de cesse de vouloir retrouver ce qui lui a toujours manqué. Milosz souffre certes d'une dépendance à sa mère, mais cela est renforcé par des forces de destruction qui agissent à l'intérieur de lui et par la menace constante d'extinction qui le tenaille. L'image de la mère passe alors à celle de la femme. Tout s'organise autour de l'ambivalence de ses relations avec la femme et autour des désillusionnements que cela occasionne. Cette dernière suscite en lui des pulsions inconscientes de vengeance, si bien que ses relations avec la femme deviennent peu à peu destructrices. Cette pulsion de destruction crée une impossibilité de trouver le juste milieu entre la femme et lui. Peut-être n'en faut-il pas davantage pour voir dans cette image d'agressivité le moi morcelé de Pinamonte, celui par lequel il découvre son double – le Sosie qui se divise, se multiplie et ne cesse de le hanter tout au long du récit. Quoi qu'il en soit, la cruauté de l'enfance de l'écrivain semble paradoxalement ce qui la rend parfaite pour lui. Comme dans une bulle, les rêves du petit Milosz n'ont été troublés par nul contact humain, d'où leur plein épanouissement. Voilà pourquoi l'enfance constitue la première étape de l'ascension spirituelle chez Milosz. Le rôle de l'enfance magique dans l'œuvre du poète, de même que la reconquête de ses pouvoirs, semblent déterminants. Pour l'écrivain, l'enfance est un trésor de lucidité dans lequel d'obscurs secrets ont été volés à un autre monde. Toute sa vie durant, il sera à la recherche de ce paradis perdu. Devenu adulte, il restera à jamais inconsolable de ne pouvoir retrouver cette clairvoyance qui caractérisait si bien son enfance. Est ainsi décrite la nostalgie d'un homme qui voulait être ailleurs, jamais ici, jamais dans le temps présent. Son œuvre écrite est particulièrement empreinte de cette impression de temps dilaté, éclaté, disloqué. Les événements semblent décalés, les pensées des personnages, chaotiques. Tout, chez Milosz, provient d'un réel multiple et fragmenté. La pluralité d'espaces – que ceux-ci soient évoqués ou rêvés – qui caractérise *L'amoureuse initiation* a pourtant un lieu d'action bien précis : Venise. La ville italienne, galante et vétuste, possède un pouvoir de sortilège qui n'est pas sans rappeler la figure de la femme qui demeure, faut-il le rappeler, plus rêvée que décrite dans l'œuvre miloszienne. À la fois femme et cité, Venise ouvre la porte à un univers fantasmagorique. L'archétype de la femme revêt, dès lors, un caractère sacré. En fait, la rencontre de Pinamonte et d'Annalena est bien plus qu'un coup de foudre ; c'est une Illumination qui apportera la Révélation tant espérée par le héros. Le quêteur désespéré de l'amour, conscient de la distance impossible à combler entre lui et la femme réelle devant lui, se tourne vers l'amour absolu de Dieu. Le couple érotique s'efface devant la magnificence du divin. La femme peut ainsi devenir un moyen de transcender la réalité matérielle pour aller vers l'amour de Dieu. L'idéalisme passionné d'une telle pensée n'est pas étranger à la croyance magique en la toute-puissance de l'amour, en son pouvoir de transmutation. La

construction d'un tel système de délire et de désillusions aide le héros à se sortir de sa dépression. Grâce aux rêves et aux méditations, il parvient à accéder à une autre compréhension de l'univers qui l'entoure. La femme, en étant un instrument d'initiation aux grands mystères de la vie et de la mort, est un point clef sur l'itinéraire qui mène vers Dieu. Ce même Dieu, en comblant la faille creusée dans l'être par l'autre, objet du désir perdu, remplit une fonction de sauveur. Ainsi le poids de la condition humaine, chez Milosz, est-il pleinement assumé grâce à la Révélation apportée par l'esprit divin.

En conclusion

Nerval et Milosz ont tous deux su mettre à profit les multiples possibilités du récit de rêve. Alors que les frontières entre le songe et la réalité sont embrouillées chez Nerval, l'atmosphère onirique du récit miloszien favorise l'émergence du divin. La juxtaposition du rêve et du texte littéraire permet ainsi, dans une certaine mesure, d'observer les lueurs fugaces des pensées inconscientes des deux auteurs, lesquelles sont souvent corroborées par des éléments biographiques. S'intéresser à la littérature comme véhicule des manifestations de l'inconscient, c'est savoir percer à jour ce qui, autrement, demeurerait dans l'ombre. Après tout, le récit de rêve peut être considéré comme étant un point extrême de l'aventure littéraire. Il a « pour finalité l'effet de rêve : ce n'est pas son authenticité qui compte, mais son résultat littéraire¹⁶ ».

* Doctorante en littérature, Université Laval.

Note

- 1 Gilbert Maurey, *Le rêve-éveillé en psychanalyse : de l'imaginaire à l'inconscient*, Paris, ESF, 1995, p. 38.
- 2 Gérard de Nerval, *Aurélia*, Paris, Flammarion, 1990, p. 290 [pagination désormais entre parenthèses dans le texte, précédée de N pour Nerval].
- 3 Sigmund Freud, *Sur le rêve*, Paris, Gallimard, Folio/Essais, 1999, p. 118.
- 4 Michel Crouzet et al., « La rhétorique du rêve dans *Aurélia* », dans Nerval. *Une poétique du rêve*, Actes du Colloque de Bâle, Mulhouse et Fribourg des 10, 11 et 12 novembre 1986, organisé par Jacques Huré, Joseph Jurt et Robert Kopp, Paris, Champion, 1989, p. 189.
- 5 Oscar Vladislav de Lubicz Milosz, *L'amoureuse initiation*, Paris, Éditions André Silvalre, 1991, p. 145 [pagination désormais entre parenthèses dans le texte précédé de M pour Milosz].
- 6 Freud, *Sur le rêve*, p. 103.
- 7 Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves*, Paris, Presses universitaires de France, 1967, p. 292.
- 8 Freud, *Sur le rêve*, p. 104.
- 9 Freud, *L'interprétation des rêves*, p. 18.
- 10 Loc. cit.
- 11 Crouzet, p. 183.
- 12 Ibid., p. 204.
- 13 Ibid., p. 203-204.
- 14 Ibid., p. 187.
- 15 Ibid., p. 188.
- 16 Crouzet, p. 185.