



Université de Montréal

En marge du surréalisme : poétique du rêve chez Leiris et Queneau

Par  
Andréanne Beaudry

Département des littératures de langue française  
Faculté des Arts et Sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de Maître ès Arts  
en Littératures de langue française

Mars 2009

©, Andréanne Beaudry, 2009

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

En marge du surréalisme : poétique du rêve chez Leiris et Queneau

présenté par :

Andréanne Beaudry

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Andréa Oberhuber

.....  
président-rapporteur

Lucie Bourassa

.....  
directeur de recherche

Francis Gingras

.....  
Membre du jury

## Résumé

Ce mémoire consiste en une étude du récit de rêve chez deux auteurs qui ont fait partie du mouvement surréaliste dans leur jeunesse littéraire : Michel Leiris et Raymond Queneau. Dans ce travail, on tente d'une part de décrire la poétique du rêve chez Leiris et Queneau, par diverses analyses qui empruntent surtout à la narratologie et à la linguistique textuelle. D'autre part, nous mesurons la part d'influence du surréalisme dans la conception du rêve de chacun des deux auteurs. Le premier chapitre présente la conception surréaliste du rêve, plus particulièrement celle d'André Breton, telle qu'elle est exposée dans le premier *Manifeste du surréalisme* et dans *les Vases communicants*. Cette synthèse est suivie de l'analyse de quelques récits de rêve de Breton issus du recueil *Clair de terre*, et du périodique *la Révolution surréaliste*. Les deuxième et troisième chapitres abordent l'écriture du rêve chez Leiris et Queneau. On étudie d'abord les récits de rêve écrits alors que ces auteurs appartenaient au mouvement surréaliste (1924-1929). Ces textes se trouvent dans leurs journaux intimes et dans la revue *la Révolution surréaliste*. Sont ensuite étudiées certaines œuvres écrites après la période surréaliste qui contiennent des récits de rêve ou qui exploitent le rêve comme structure narrative. Par ces analyses, ce mémoire tente de montrer la contribution du travail sur le rêve à l'élaboration de la poétique personnelle des auteurs Leiris et Queneau.

**Mots clefs :** récit de rêve, Michel Leiris, Raymond Queneau, surréalisme, littérature française.

## Abstract

This memoir consists in a study of dream narratives made by two authors who belonged to the surrealist movement in their youth : Michel Leiris and Raymond Queneau. For one, we will describe the dream poetics by Leiris and Queneau, with different analyses on narrative styles and textual linguistics. Secondly, we will determine how much the surrealism influenced each author in his conception of the dream. The first chapter presents the surrealist conception of the dream, particularly with André Breton, as detailed in the first *Manifeste du Surréalisme* and in *Les Vases Communicants*. This synthesis is followed by the analysis of some dream narratives by Breton from *Clair de Terre* and from *La Révolution Surréaliste*. The second and third chapters are devoted to Leiris and Queneau's writing of dreams. We will first study their dream narratives as they were part of the surrealist movement (1924-1929). These texts are found in their personal journals and in the publication *La Révolution Surréaliste*. After, we go through and compare some texts written after the surrealist period that contain dream narratives or use the dream as a narrative structure. With these analyses, this memoir tries to demonstrate the contribution of the dreams and the elaboration of the poetics styles of Leiris and Queneau.

**Key words** : dream narrative, Michel Leiris, Raymond Queneau, surrealism, french literature.

## Table des matières

Remerciements .....	i
Introduction .....	1
Chapitre 1 – Le surréalisme au service du rêve .....	8
1. La conception surréaliste du rêve .....	8
1.1 Le rêve selon le <i>Manifeste</i> .....	9
1.2 La part de Freud.....	14
1.3 Le rêve comme nouveau genre littéraire.....	17
2. Les récits de rêve de Breton.....	22
Chapitre 2 – Michel Leiris : À la poursuite du rêveur.....	42
1. Entre deux <i>Manifestes</i> .....	43
2. Le rêve selon Leiris : l'état de la question.....	46
3. Les récits de rêve surréalistes.....	49
3.1 Des rêves en marge du surréalisme.....	50
3.2 Le Je comme alter ego.....	54
4. Les récits de rêve postsurréalistes.....	61
4.1 Des rêves et des souvenirs .....	63
4.2 La réécriture de soi.....	67
Chapitre 3 – Raymond Queneau : D'un rêve à l'autre.....	75
1. Entre deux <i>Manifestes</i> .....	76
2. Sur le rêve.....	79
3. Les récits de rêve surréalistes.....	86
3.1 Queneau : rêveur ou farceur?.....	86
3.2 L'extériorisation du Je.....	91
4. Les rêves postsurréalistes.....	104
Conclusion.....	116
Annexe I : Annexe au chapitre sur le rêve.....	125
Annexe II : Annexe au chapitre sur Leiris.....	131
Annexe III : Annexe au chapitre sur Queneau.....	139
Bibliographie.....	151

## Remerciements

Jusqu'à maintenant, écrire un mémoire fut certainement un des exercices les plus difficiles auxquels je me suis prêtée. Heureusement, j'ai pu bénéficier de l'aide précieuse et du soutien de quelques personnes; sans celles-ci, j'ignore si ce travail aurait vu le jour.

Je tiens d'abord à souligner le travail exceptionnel de ma directrice de recherche, Madame Lucie Bourassa, pour son dévouement et son souci de l'exactitude. Ses nombreux conseils et ses multiples lectures ont grandement contribué à mon apprentissage et m'ont permis de présenter un travail dont je suis très fière.

Mes parents méritent aussi une mention spéciale pour leur soutien. À plusieurs moments, leurs encouragements furent une grande source de motivation. Je tiens également à souligner la présence d'Émilie Sarah, qui me gratifie de son amitié depuis plusieurs années, et celle d'Alexandre, dont la disponibilité et la compréhension ont ensoleillé la période de rédaction de ce mémoire.

## Introduction

Le rêve, sûrement en raison de son caractère énigmatique, demeure encore au XXI<sup>e</sup> siècle un phénomène incertain, mystérieux, difficile à expliquer de façon rationnelle. Notre conception du rêve a certes beaucoup évolué au cours de l'histoire et nos connaissances sur cette activité psychique se sont considérablement accrues. Mais même si nous n'adhérons plus à la visée prophétique du rêve, ses origines, son sens et la raison de sa présence demeurent hypothétiques. Cet aura de mystère qui enveloppe le rêve justifie d'une certaine façon sa présence dans la littérature depuis des milliers d'années. Chaque siècle littéraire l'a doté d'une valeur particulière (prophétique ou véhicule des préoccupations de la vie quotidienne).

Pourtant, ce n'est qu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, avec l'avènement du mouvement surréaliste, qu'on attribuera au rêve une valeur supérieure à celle de la réalité. Si plusieurs caractéristiques du rêve nous échappent encore, nous devons par contre reconnaître qu'il s'agit avant tout de l'œuvre d'une seconde réalité où le temps, la situation, les personnages et les événements ont des fonctions différentes de celles qu'ils occupent dans la réalité diurne, mais qui méritent autant notre attention. André Breton, le chef du mouvement surréaliste, trouvait intéressante la façon dont la théorie psychanalytique de Freud envisageait le rêve, et adapta cette théorie à ses fins. Il conçut alors le rêve comme le moyen d'une nouvelle liberté de pensée et d'expression. La notation des rêves, démarche similaire à celle de l'écriture

automatique, devait, comme cette dernière, permettre aux surréalistes de sonder les profondeurs de leur inconscient et aussi de cerner l'origine de l'activité créatrice.

Est-ce le surréalisme qui alimenta la ferveur onirique au XX<sup>e</sup> siècle? On peut difficilement répondre à une telle question; cependant, il est facile de reconnaître que le récit de rêve fut abondamment pratiqué au cours du dernier siècle. Des auteurs tels Marguerite Yourcenar, Jack Kerouac, Georges Pérec ont recueilli leurs rêves et les ont publiés, et d'autres, comme Julien Green et Eugène Ionesco, les ont parfois insérés dans leurs œuvres.

C'est entre autres en raison de cette effervescence du rêve dans la littérature du XX<sup>e</sup> siècle et de la nouvelle conception que l'on se fait du phénomène – issue de la théorie freudienne – que nous nous attarderons à deux auteurs qui ont un lien direct avec le surréalisme. Comme la conception du rêve des surréalistes – plus particulièrement, celle de Breton – a déjà fait l'objet d'études, nous nous arrêterons dans ce travail aux auteurs Michel Leiris et Raymond Queneau. L'analyse de leurs œuvres est d'autant plus pertinente qu'ils ont fait partie du mouvement surréaliste dans la même période – de 1924 à 1929 – et ont pratiqué assidûment l'écriture du rêve même après leur séparation d'avec le mouvement. Toutefois, nous verrons qu'ils n'ont pas tardé à s'éloigner du simple compte rendu et que leurs rêves sont devenus progressivement des récits où s'est mise en forme une nouvelle poétique. Même s'il s'agit d'auteurs qui se sont illustrés dans des styles littéraires très différents au cours de leur carrière littéraire, ils y ont toujours utilisé le rêve, qui leur a servi de structure narrative, thématique ou poétique.

Le présent travail de recherche s'appuie en grande partie sur une approche comparative. Il s'agit de montrer en quoi la conception du rêve chez Leiris et Queneau s'éloigne du « modèle » surréaliste typique, tel que présenté par Breton dans le premier *Manifeste du surréalisme* et pratiqué par celui-ci dans divers textes, entre autres dans son recueil *Clair de terre*. Pour répondre à cette première question, nous nous sommes basée sur les récits de rêves contenus dans le *Journal* des deux auteurs et datant de la période de 1924 à 1929. Ces journaux nous permettent d'accéder à un très large inventaire des récits de rêve, recueillis par Leiris et Queneau pendant toute la période où ils ont tenu un journal. De plus, comme le mentionne Jean-Daniel Gollut:

Le récit de rêve est par nature une production autobiographique qui suppose par définition sa mise en œuvre par celui-là même qui a rêvé. Cette évidence, la pratique du journal aura pu contribuer à la faire mieux reconnaître.<sup>1</sup>

Nous avons également inclus dans notre corpus d'étude les recueils *Nuits sans nuit et quelques jours sans jour*, de Leiris, et *Contes et propos*, de Queneau. Il s'agit d'œuvres plus tardives, publiées bien après la séparation des auteurs d'avec le mouvement surréaliste, qui contiennent également des récits de rêve. Pour l'analyse de ce corpus, nous avons emprunté à la linguistique textuelle, à la poétique, à la narratologie ainsi qu'à divers travaux sur le récit de rêve, où ont été étudiés divers aspects de la mise en discours du rêve. Par contre, les récits de rêve, même s'ils sont souvent sujets à interprétation, ne seront pas analysés dans ce travail sous un angle

---

<sup>1</sup> Jean-Daniel Gollut, *Conter les rêves*, Paris, José Corti, 1993, p. 33. Ce livre est une étude très complète sur le récit de rêve moderne.

phénoménologique, herméneutique ou psychanalytique. Comme ils sont souvent présentés de façon isolée, dépourvus de tout contexte et que l'objectif principal de ce travail est d'étudier la poétique du récit de rêve, il s'agit d'une dimension sur laquelle nous ne nous attarderons pas. De plus, il semble que l'interprétation des rêves en l'absence du rêveur soit un exercice très hasardeux. Comme le mentionne Marguerite Bonnet :

Cette réticence devant le principe même d'une analyse actuelle des rêves rapportés par Breton [...], nous paraît trouver un sûr répondant en Freud lui-même : à la demande d'une contribution originale au recueil *Trajectoire du rêve* que lui adressait Breton, il répondait le 8 décembre 1937 : « Un recueil de rêves sans associations jointes, sans connaissance des circonstances dans lesquelles on a rêvé, ne me dit rien, et je peux avec peine me représenter ce qu'il peut dire à d'autres. »<sup>2</sup>

Le présent travail s'organise dans une suite de trois chapitres, portant chacun sur une conception particulière du rêve et qui est propre à un auteur. Le premier chapitre, « Le surréalisme au service du rêve », présente une définition de la conception du rêve chez Breton au début du mouvement surréaliste. Même si ce travail s'efforcera dans les chapitres suivants de déterminer les particularités de l'écriture du rêve chez les auteurs Michel Leiris et Raymond Queneau, nous croyons qu'il est primordial de présenter avant tout celui qui les a influencés au début de leur carrière d'écrivain lorsqu'ils ont adhéré au mouvement surréaliste. C'est pourquoi nous étudierons la conception bretonienne du rêve telle qu'elle est présentée dans le premier *Manifeste du surréalisme*, la part de l'influence freudienne qu'elle contient

---

<sup>2</sup> Marguerite Bonnet, « Notes et variantes » à *Clair de terre* dans André Breton, *Œuvres complètes, tome 1*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 1192.

ainsi que l'approche littéraire qui en découle, celle du récit de rêve. Finalement, à l'aide d'analyses de récits de rêve de Breton issus du recueil *Clair de terre* et de *la Révolution surréaliste*, nous pourrons en décrire la poétique, observer leur structure narrative ainsi que divers éléments contribuant à leur style, tels la description et les voix énonciatives. La dernière partie du premier chapitre nous permettra également de vérifier si les récits de rêve de Breton correspondent à sa propre conception du rêve. De cette façon, nous pourrons non seulement découvrir en quoi Leiris et Queneau se distinguent du surréalisme, mais aussi comment Breton, le « Pape » de ce mouvement<sup>3</sup>, s'est lui-même éloigné à quelques occasions de ses propres principes.

Le deuxième chapitre, « Michel Leiris : À la poursuite du rêveur », présente l'évolution de la poétique et de la conception du rêve de Leiris en deux temps. Il traite d'abord de la période surréaliste (de 1924 à 1929) et, plus spécifiquement, des récits de rêves que contiennent son *Journal* et *la Révolution surréaliste*. Il se concentre ensuite sur une seconde période allant de sa séparation du surréalisme jusqu'à sa mort. Nous essaierons également de voir si ce travail d'écriture du rêve a été d'une quelconque utilité dans le projet autobiographique de Leiris, projet qui a meublé presque toute sa carrière d'écrivain. Ainsi, nous pourrons observer l'interaction entre le rêve et les autres projets littéraires de l'auteur et suivre l'évolution de l'écriture du rêve chez Leiris. Par exemple, nous tenterons de déterminer si l'influence du surréalisme se fait plus discrète au fil des années ou, au contraire, si elle est refusée

---

<sup>3</sup> Qualificatif souvent attribué à Breton en raison de sa très grande influence sur les autres membres et parce qu'il est le fondateur du surréalisme.

catégoriquement dès la séparation d'avec Breton et retrouvée lors de la maturité littéraire de l'auteur.

Le troisième chapitre, « Raymond Queneau : D'un rêve à l'autre », suit sensiblement la même méthodologie que le précédent. Encore une fois, la poétique et la conception du rêve de l'auteur sont étudiées en deux temps, soit pendant et après la période surréaliste. Nous nous attarderons également aux multiples fonctions du rêve, qui a occupé une place préminente dans l'œuvre de Queneau, et au rapport qu'a entretenu l'écrivain avec celui-ci. Comme les rapports entre Breton et Queneau furent assez houleux, il sera intéressant de voir si ces divergences d'opinions alimentèrent la conception du rêve de ce dernier. Cependant, l'aspect biographique, quoiqu'il soit mentionné à quelques reprises dans le travail, n'est pas un critère d'analyse, et ce, même si Queneau et Leiris étaient de proches amis.

Finalement, la conclusion réunit les résultats issus des diverses analyses nous permettant ainsi d'établir la comparaison présentée antérieurement entre les conceptions du rêve des auteurs, Leiris et Queneau, et le mouvement surréaliste. Ce sera l'occasion de mesurer la véritable part d'influence du surréalisme dans les poétiques de deux auteurs et de voir comment, malgré des personnalités et des conceptions du rêve très différentes, trois écrivains si singuliers – Leiris, Queneau et Breton – sont parvenus à se rejoindre dans l'écriture du rêve même.

Dans l'ensemble, l'apport de cette étude consiste à éclairer un aspect plutôt méconnu des œuvres de Leiris et Queneau, soit l'importance du travail sur le rêve

dans l'élaboration de leurs projets littéraires respectifs, et ainsi à contribuer à une meilleure connaissance du récit de rêve surréaliste.

## Chapitre 1

### Le surréalisme au service du rêve

*We are such stuff as dream are made of,  
and our little life is rounded with a sleep*  
– Shakespeare

#### 1. La conception surréaliste du rêve

Les surréalistes, particulièrement Breton, se sont beaucoup intéressés au phénomène onirique, et ce, sous tous ses aspects. Comme beaucoup d'auteurs avant eux, ils ont décidé d'intégrer le rêve à leur littérature. Si les manières de comprendre le rêve ont varié selon les époques, elles se subordonnent à deux grandes conceptions générales. La première conception présente le rêve comme un phénomène extérieur à l'être humain et qui lui est transcendant. Le rêve prend son sens en vertu du futur parce qu'il possède une valeur prémonitoire. Il s'agit de la conception antique du rêve, qui fut largement partagée jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ensuite, à l'aube du XIX<sup>e</sup> siècle, est apparue dans les consciences une deuxième conception qui, à l'inverse de la première, postule que l'individu est créateur de ses rêves et que ces derniers prennent leur signification selon le passé du rêveur. Il s'agit de la conception moderne du rêve, qui agit encore aujourd'hui à titre de référence. Comme courant littéraire adhérant à cette conception, il y a bien sûr le surréalisme, et avant, le romantisme. Les romantiques – allemands et français – se situent, d'un point de vue historique, juste avant les surréalistes et c'est contre le romantisme – et son utilisation du rêve – que s'affirme le surréalisme. Les romantiques attribuaient au rêve une

dimension métaphysique, que les surréalistes ont vivement rejetée, et travaillaient surtout l'esthétisme du récit de rêve.

On s'en doute fort, les surréalistes, ayant refusé en partie la vision romantique du rêve, utiliseront celui-ci à d'autres fins. En réalité, l'intérêt de Breton pour le rêve s'est manifesté bien avant la création du surréalisme. C'est pendant la Première Guerre, alors qu'il professait en tant que médecin auxiliaire et qu'il venait d'être affecté au centre psychiatrique de la II<sup>e</sup> armée à Saint-Dizier, que les rêves ont eu une grande influence sur l'orientation de sa pensée. Comme il le mentionne lui-même dans ses *Entretiens* :

C'est là [à Saint-Dizier] – bien que ce fut encore très loin d'avoir cours – que j'ai pu expérimenter sur les malades les procédés d'investigations 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.<sup>1</sup>

### 1.1 Le rêve selon le *Manifeste*

Par souci de donner une définition claire et fidèle de la conception du rêve de Breton, nous allons nous en tenir à ce qui est mentionné dans le premier *Manifeste du surréalisme*. Dès les premières lignes, Breton présente d'emblée l'homme moderne comme un « rêveur définitif<sup>2</sup> », qui malheureusement, tend à vivre plutôt l'esprit enlisé dans la raison et la logique, si bien qu'il se voit privé de liberté intellectuelle. Breton critique avec véhémence le fait qu'il soit impossible à l'homme de s'écarter

---

<sup>1</sup> André Breton, *Entretiens*, Paris, Gallimard, 1952, p. 29.

<sup>2</sup> André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », c1979, p. 13.

du mode de pensée prescrit par les normes sociales et qu'il doive subir quotidiennement une aliénation d'ordre moral, qui l'empêche de suivre sa propre voie :

Sous couleur de civilisation, sous prétexte de progrès, on est parvenu à bannir de l'esprit tout ce qui peut se 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.<sup>3</sup>

Il est donc logique que Breton approuve les travaux de Freud sur l'étude des rêves comme une solution permettant à l'homme de recouvrer une certaine liberté d'esprit. Il faut voir dans cet intérêt pour l'exploration psychique, un enthousiasme face à un sujet d'étude – le rêve – qui avait été, jusqu'à maintenant, négligé et même, méprisé :

C'est par le plus grand hasard, en apparence, qu'a été récemment rendue à la lumière une partie du monde intellectuel, et à mon sens de beaucoup la plus importante, dont on affectait de ne plus se soucier. Il faut en rendre grâce aux découvertes de Freud. Sur la foi de ces découvertes, un courant d'opinion se dessine enfin, à la faveur duquel l'explorateur humain pourra pousser plus loin ses investigations, autorisé qu'il sera à ne plus seulement tenir compte des réalités sommaires.<sup>4</sup>

Breton perçoit donc le rêve – ainsi que son étude – comme une sorte de fenêtre sur ce qui avait alors été toujours camouflé à l'individu sur la véritable réalité psychique. Il s'indigne également du fait que « cette part considérable de l'activité psychique [...] ait encore si peu retenu l'attention<sup>5</sup> »; l'esprit ne cesse pas de fonctionner pendant que nous dormons, alors pourquoi négligerions-nous le produit de cette activité nocturne? Breton conçoit donc le rêve comme une activité de l'esprit.

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 21.

Dans le premier *Manifeste*, Breton présente aux lecteurs cette nouvelle conception, qui annonce déjà l'importance que le rêve aura au sein de l'activité surréaliste. Pour appuyer sa thèse, il présente d'abord le rêve comme une suite d'événements, continue et organisée au même titre que peut l'être le déroulement d'une journée. En refusant le caractère irréel et fragmentaire qu'on attribue habituellement au rêve, Breton s'attarde sur les filiations qui existent entre le rêve et la réalité diurne. Selon lui, cette apparence de discontinuité que nous laisse un rêve au réveil n'est qu'une conséquence de la défaillance de la mémoire; la qualité de la restitution d'un rêve ne dépend que de l'homme éveillé :

De même, nous n'avons à tout instant des réalités qu'une figuration distincte, dont la coordination est affaire de volonté. Ce qu'il importe de remarquer, c'est que rien ne nous permet d'induire à une plus grande dissipation des éléments constitutifs du rêve.<sup>6</sup>

Et poussant davantage la réflexion, Breton émet l'hypothèse selon laquelle rien n'empêche que le rêve ne soit une suite de ce qui fut rêvé la nuit précédente. Si le déroulement d'une journée s'organise selon la veille, pourquoi faudrait-il qu'il en soit autrement pour les rêves?

Breton propose également une nouvelle hypothèse, aussi surprenante que la précédente. Il stipule que, si le contenu du rêve est fortement influencé par les événements de la veille, logiquement, le contraire est également possible, c'est-à-dire que les émotions et attitudes adoptées pendant l'état de veille dépendent du rêve fait la nuit précédente. Même si cette observation semble exagérée, elle est très bien

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 21-22.

justifiée par Breton lorsqu'il fait état de la pauvreté des explications aux événements de l'état de veille. Selon lui, tout ce qui ne peut être rationnellement justifié lors de l'état de veille devient automatiquement une conséquence du hasard, ce qui constitue en effet une explication fort mince et limitative :

Si bien conditionné qu'il soit, son équilibre est relatif. Il ose à peine s'exprimer et, s'il le fait, c'est pour se borner à constater que telle idée, telle femme *lui fait de l'effet*. Quel effet, il serait bien incapable de le dire, il donne par là la mesure de son subjectivisme, et rien de plus. [...] En désespoir de cause, il invoque alors le hasard, divinité plus obscure que les autres, à qui il attribue tous ses égarements.<sup>7</sup>

Cette réflexion ajoute une nouvelle dimension à la conception surréaliste du rêve. Alors que l'homme attribue au hasard tous les phénomènes de l'état de veille qu'il ne peut expliquer, il change totalement d'attitude lorsqu'il rêve. L'esprit, si étroit lors de l'état de veille, s'élargit soudainement et accepte sans sourciller tous les phénomènes qui sembleraient incongrus s'il était éveillé. L'homme, une fois endormi, peut enfin goûter la liberté d'agir comme il l'entend puisqu'il « se satisfait pleinement de ce qui lui arrive<sup>8</sup> » et peut enfin se laisser aller à accomplir tout ce qui ne serait pas acceptable s'il était éveillé. À ce sujet, Breton ne cache pas son étonnement face à son constat :

Quelle raison, je le demande, raison tellement plus large que l'autre, confère au rêve cette allure naturelle, me fait accueillir sans réserves une foule d'épisodes dont l'étrangeté à l'heure où j'écris me foudroierait?<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 23-24.

Le moment est arrivé où l'homme prend ainsi conscience que ses rêves, auxquels il ne s'était jamais intéressé, lui offrent toute la liberté dont il a été privé depuis qu'il est devenu un adulte.

Pour remédier à cette fâcheuse condition d'aliénation, Breton propose donc une solution qui lui semble évidente : renouer le rêve à la réalité diurne. Conscient de la nature utopique de cette idée, il n'en demeure pas moins très enthousiaste en ce qui concerne sa concrétisation :

Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de *surréalité*, si l'on peut ainsi dire. C'est à sa conquête que je vais, certain de n'y pas parvenir mais trop insoucieux de ma mort pour ne pas supporter un peu les joies d'une telle possession.<sup>10</sup>

Pour adhérer à cette conception qui peut d'abord sembler saugrenue, il faut tenir compte du fait que Breton considère la vie du dormeur aussi importante, sinon plus, que celle de l'éveillé. Négliger ses rêves est quelque chose d'inadmissible dans sa mentalité tout simplement parce que l'esprit ne cesse pas ses activités pendant le sommeil. À juste titre, il mentionne l'exemple de Saint-Pol-Roux dans le *Manifeste*, poète qui fut d'une grande influence pour les surréalistes, lequel plaçait un écriteau sur la porte d'entrée de son manoir avant d'aller se coucher où on pouvait y lire : LE POÈTE TRAVAILLE. Fait anodin dont Breton ne pourrait lui-même authentifier la source, mais qui légitime en partie sa théorie sur l'importance des rêves<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>11</sup> Cette anecdote est mentionnée dans le premier *Manifeste du surréalisme* et Breton précise qu'il ne connaît pas la source de cette rumeur. (André Breton, *Manifestes du surréalisme, op .cit.*, p. 24.)

## 1.2 La part de Freud

Breton s'interroge également à savoir pourquoi « le rêve ne peut-il [pas] être appliqué, lui aussi, à la résolution des questions fondamentales de la vie? »<sup>12</sup> Et c'est également ce qui le rattache en partie à Freud. Pourtant, même si la conception onirique de Breton est grandement influencée par celle de Freud, plusieurs aspects les éloignent et font en sorte qu'ils ont des conceptions différentes.

D'abord, le rêve constitue pour Breton « une réalité inhérente au bon fonctionnement du psychisme à toute occasion de la vie<sup>13</sup> ». Pour saisir clairement en quoi se distinguent les conceptions bretonienne et freudienne du rêve, nous nous baserons en majeure partie sur *les Vases communicants* (paru en 1932). Même si *les Vases* ne fait pas partie de la période appartenant à notre corpus d'étude, son contenu est très pertinent pour notre étude. En plus de présenter une critique complète des études antérieures sur le rêve, Breton décrit les limites qu'il a décelées dans la théorie freudienne sur l'interprétation des rêves.

Dès le début des *Vases*, Breton s'insurge contre des théoriciens antérieurs du rêve :

Rien de plus choquant, je tiens à le déclarer sans autre ambage, rien de plus choquant pour l'esprit que de voir à quelles vicissitudes a été condamné l'examen du problème du rêve, de l'Antiquité à nos jours. [...] C'est sans espoir qu'on cherche à découvrir, dans les œuvres des philosophes les moins tarés des temps modernes, quelque chose qui ressemble à une appréciation critique, morale, de l'activité psychique telle qu'elle s'exerce sans la directive de la raison.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> André Breton, *Manifestes du surréalisme*, op. cit., p. 22.

<sup>13</sup> Sarane Alexandrian, *le Surréalisme et le rêve*, Paris, Gallimard, 1974, p. 9.

<sup>14</sup> André Breton, *les Vases communicants*, Paris, Gallimard, coll. « idées », 1955, p. 13.

C'est ainsi que la plupart des hommes qui ont osé publier recherches et réflexions sur le rêve sont rejetés par Breton. Il s'agit : « [d]es adeptes plus ou moins conscients du matérialisme primaire, [...] les divers esprits d'inclination positiviste [et], en dehors des mystiques purs, les idéalistes<sup>15</sup> », sans oublier Kant, Hegel, les psychologues et les médecins. Il leur reproche entre autres leur manque de netteté, de précision, « de tourner au plus crétinissant mystère religieux<sup>16</sup> » et surtout l'absence totale de prise de position quant à la nature et l'utilité du rêve. Même Freud le déçoit, car il semble n'apporter rien de nouveau sur la question et seulement paraphraser les idées d'un certain Volkelt<sup>17</sup>.

Breton s'oppose à Freud entre autres lorsqu'il prétend que « la nature intime de l'inconscient [essentielle réalité du psychique] nous est aussi inconnue que la réalité du monde extérieur<sup>18</sup> ». On peut facilement deviner la stupeur de Breton face à cette affirmation puisqu'il s'efforce justement de percer le mystère de l'inconscient. De plus, Breton n'était pas d'accord avec le propos de Freud disant que « la réalité psychique est une forme d'existence particulière *qu'il ne faut pas confondre* avec la réalité matérielle<sup>19</sup> ». En quelque sorte, c'est dire que le rêve et la réalité sont des principes tout à fait contradictoires.

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>17</sup> Auteur et théoricien dont Freud, selon Breton, se serait largement inspiré (André Breton, *les Vases communicants*, *op. cit.*, p. 18.)

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 20.

On constate déjà l'ampleur du fossé qui se creuse entre les visions de Breton et de Freud sur le rêve. Même s'il peut sembler s'agir seulement de détails, les éléments divergents reposent en réalité sur des principes fondateurs des théories et en révèlent l'orientation. Voici un autre exemple où Breton est en désaccord avec Freud et qui permet de déceler leur divergence d'opinion fondamentale :

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.<sup>20</sup>

Breton a en effet toujours reproché à Freud de se limiter à l'analyse du passé du rêveur parce que lui désirait surtout comprendre ce que devenait le temps, l'espace et le principe de causalité à l'intérieur du rêve.

Pour Breton, l'utilité du rêve est incontestable et d'une importance capitale. Même si cette utilité n'est pas encore officiellement reconnue, Breton est persuadé de son existence. Pour cette raison, il est donc très reconnaissant à l'égard de la méthode d'interprétation de Freud puisqu'elle justifie la nécessité du rêve et parce qu'elle rivalise avec les théories « indignes » publiées antérieurement. Voici ce qu'il en dit :

c'est de beaucoup la trouvaille la plus originale que cet auteur ait faite, les théories scientifiques du rêve n'ayant laissé, avant lui, aucune place au problème de cette interprétation; c'est là par excellence ce qu'il a rapporté de son exploration quotidienne dans le domaine des troubles mentaux, je veux dire ce qu'il doit avant tout à l'observation minutieuse des manifestations extérieures de ces troubles; enfin, c'est là de sa part une proposition de caractère exclusivement pratique, à la faveur de laquelle, il est impossible de nous faire passer sans contrôle telle ou telle opinion suspecte ou mal vérifiée.<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 28.

Cependant, ce commentaire dithyrambique n'exclut pas les reproches déjà mentionnés. Breton reproche aussi à Freud de manifester de la pudeur dans sa transcription des rêves et de s'en justifier. Enfin, il critique surtout son choix de rêveurs, en l'occurrence les malades mentaux :

Or, le second obstacle sur lequel vient buter la psychanalyse est précisément le fait que ces derniers rêves sont en général des rêves de malades, qui plus est : « d'hystériques », c'est-à-dire de gens tout particulièrement suggestionnables et susceptibles, en outre, de fabulation, on ne peut plus complaisante dans ce domaine [la sexualité]. Loin de moi l'intention de réduire par ces propos l'importance de la sexualité dans la vie inconsciente, que je tiens, à beaucoup près, pour l'acquisition la plus importante de la psychanalyse. Je reproche, au contraire, à Freud d'avoir sacrifié le parti qu'il pouvait tirer, en ce qui le concerne, de cette acquisition à des mobiles intéressés fort quelconques.<sup>22</sup>

Même si Freud favorise les rêves de malades mentaux parce que sa technique d'interprétation a une visée thérapeutique, ce n'est pas une excuse satisfaisante pour Breton. Selon lui, la science des rêves devrait servir tout le monde.

Ainsi, nous sommes en mesure de reconnaître que, certes, il y a une influence directe de Freud dans la conception du rêve chez Breton et que ce dernier s'est grandement approprié les résultats des études et la technique d'interprétation. Cependant, on ne peut pas ignorer toutes les critiques que Breton adresse à Freud, parce que ces critiques montrent que c'est davantage l'utilisation du rêve qui les sépare que la conception du rêve comme tel. On peut dire que Breton a adapté la théorie psychanalytique de Freud à des fins littéraires et que le rêve est, dans son cas,

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p.29-30.

« considéré en tant que générateur d'énergie dans une perspective autre que la perspective freudienne<sup>23</sup> ».

### 1.3 Le rêve comme nouveau genre littéraire

Nous aborderons maintenant le récit de rêve comme genre littéraire, c'est-à-dire la manière dont Breton s'y est pris pour l'adapter à la littérature. Même si l'objectif principal de Breton en notant ses rêves n'était pas de faire de la poésie, on ne peut nier aujourd'hui qu'une certaine qualité littéraire émerge des récits de rêve surréalistes.

La quête de l'objectivité la plus pure et d'une source de la création sont deux éléments majeurs qui motiveront Breton à persévérer dans ses recherches sur l'inconscient pendant toutes ces années. Il faut vraiment considérer le rêve comme un outil de recherche essentiel dans les travaux de Breton qui lui permettra d'approfondir sa poésie. De plus, si les surréalistes furent les premiers à réfuter la scission entre les mondes diurnes et nocturnes, ils seront aussi les inventeurs d'une nouvelle écriture du rêve. C'est principalement cette conception plus moderne proposée par Breton qui supportera cette écriture.

C'est donc une sorte de révolution du récit qui s'instaure avec le surréalisme. On verra dans les analyses des textes de Breton que l'intérêt d'écrire le rêve ne réside pas tant dans la transposition des images que dans les mécanismes mêmes de l'activité onirique dans le récit. Ainsi, « le récit surréaliste, comme le rêve, brouille

---

<sup>23</sup> Marguerite Bonnet, « Notice » au premier *Manifeste du surréalisme* dans André Breton, *Œuvres complètes, tome I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 1338.

avec une totale aisance [...] les catégories de l'espace et du temps<sup>24</sup> » et c'est peut-être en partie pour cela que Breton s'est tant efforcé de comprendre dans son étude *les Vases communicants* ce que devenaient justement ces éléments dans le rêve. En adaptant le rêve à la littérature, les surréalistes introduisent une nouvelle structure narrative : les lois conventionnelles suivant lesquelles le récit est construit selon une solide linéarité et progresse selon des étapes essentielles à son développement seront balayées. La seule syntaxe, l'unique loi du récit devient celle du rêve et de sa structure illogique :

Le récit ne se soucie plus guère de la logique des actions; sa logique interne est celle-là même – irréfutable et absurde – qui régit le rêve, indifférente à la contradiction et à la vraisemblance. Tout peut arriver. Tout arrive. Les signes de démarcation entre rêve et réalité sont presque toujours effacés.<sup>25</sup>

Par ailleurs, comme le mentionne Alexandrian, le rêve est aujourd'hui un moyen qui permet aux lecteurs de saisir les mécanismes de la pensée surréaliste et surtout du fonctionnement de la poésie bretonnienne pour que tous puissent l'apprécier : « les surréalistes ne se sacrifiaient donc pas à une mode en notant leurs rêves, ils fournissaient en tout état de cause au public un matériel psychique qui permettait de mieux les comprendre<sup>26</sup> ». Rappelons que le rêve, au même titre que l'écriture automatique, était une sorte d'initiation à la pratique de la poésie. Même s'il n'existe pas de règles écrites sur la manière de noter le rêve, on peut croire que celle-ci doit avoir quelques ressemblances avec la méthode d'écriture automatique. Dans

---

<sup>24</sup> Pascaline Mourier-Casile, *De la chimère à la merveille*, Lausanne, l'Âge d'homme, 1986, p. 211.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 211.

<sup>26</sup> Sarane Alexandrian, *le Surréalisme et le rêve*, *op. cit.*, p. 256.

les deux cas, le but de l'exercice était justement de libérer l'esprit des diverses formes de contraintes de la raison telle la censure. À la seule différence que, lors de la notation des récits de rêve, l'auteur devait se limiter à raconter ce qu'il venait de rêver, c'est-à-dire à décrire les événements du rêve tels qu'ils se sont déroulés. Parce qu'ils devaient être écrits dès le réveil et assez rapidement pour éviter que le rêveur n'oublie totalement les événements, les récits de rêve prenaient l'allure d'une série de notations. Cet exercice d'écriture était donc dépourvu de préméditation et de recherche stylistique. L'auteur n'avait pas le loisir de penser à la métaphore qu'il pourrait insérer ou à la formulation de ses phrases.

Dans le premier *Manifeste*, Breton dévoile ses « Secrets de l'art magique surréaliste : composition écrite, ou premier et dernier jet », sur l'art de l'écriture automatique et non revue. Il s'agit en quelque sorte d'un mode d'emploi humoristique qui s'adresse à quiconque désire écrire de façon spontanée. Il faut voir dans ces techniques d'écriture moins des règles

[qu'] une invite à chercher plus loin derrière le texte, à y lire un jeu de langage qui est loin d'être compris dans la complexité de ses règles et qui porte son sens dans sa mobilité, en-deçà et au-delà de toute formulation théorique.<sup>27</sup>

En voici deux d'entre elles :

- 1- «Écrivez vite sans sujet préconçu, assez vite pour ne pas retenir et ne pas être tenté de vous relire »;
- 2- « 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 ».<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Laurent Jenny, « La surréalité et ses signes narratifs », *Poétique*, n° 16, 1973, p. 500.

<sup>28</sup> André Breton, *Manifestes du surréalisme*, op. cit., p. 41-42.

Même si ces petits conseils concernent d’abord les textes automatiques, ils pourraient être appliqués au récit de rêve puisque, d’une part, Breton refusait la distinction en genre des récits de rêve, poèmes et textes surréalistes; d’autre part, le rêve est une forme de pensée qui donne accès à l’inconscient, au même titre que l’écriture automatique pendant l’état de veille. Ainsi le fait d’écrire rapidement, en se limitant à noter le rêve – sans le rédiger – tout en faisant fi des autres règles du discours vise à restituer le rêve le plus fidèlement possible. On dit du récit de rêve surréaliste qu’il est justement

[un] « modèle » constitué par les rêves « sténographiés » de Breton, conçu lui-même en référence à l’objectivité clinique et à l’authenticité réclamée par l’investigation psychanalytique.<sup>29</sup>

Les récits de rêve s’avaient également un objet d’échanges intellectuels et d’auto-analyse, puisque les auteurs avaient l’habitude de les communiquer à leurs pairs. Les surréalistes se rencontraient au minimum une fois par semaine pour mettre en commun des textes littéraires produits dans les jours précédents. Les récits de rêve étaient partagés et on jugeait de leur valeur poétique. C’est ainsi que la plupart des membres commencèrent à noter assidûment leurs rêves. Certains, comme Leiris, et également Queneau, ont tenu scrupuleusement un journal tout au long de leur vie où se côtoyaient événements rêvés et diurnes. Même si le rêve n’a pas bénéficié d’une égale importance au sein de l’activité littéraire de tous les auteurs surréalistes, on remarque malgré tout que plusieurs d’entre eux n’ont pas hésité à publier leurs récits de rêves sous plusieurs formes : journal, recueil de poèmes, romans, essais, etc.

---

<sup>29</sup> Jean-Daniel Gollut, *Contes des rêves*, Paris, José Corti, 1993, p. 36.

Quant à Breton, à défaut d'avoir trouvé un journal contenant ses rêves, on se doute fortement qu'il a dû les réunir dans des cahiers qui furent éparpillés ou volontairement négligés. Par contre, on ne peut éviter de remarquer dans l'ensemble de son œuvre une certaine tendance onirique. À ce sujet, Marguerite Bonnet précise :

Breton donnera d'autres récits de rêve dans *la Révolution surréaliste*, *les Vases communicants* (1932), *Trajectoires de rêve* (1938). Il continuera à divers moments de sa vie, à en noter quelques-uns; nous avons trouvé dans ses archives un certain nombre de ces indications, mais leur caractère de simples notes, souvent fragmentaires et parfois difficilement compréhensibles, nous a généralement retenus de les publier dans cette édition [*Œuvres complètes, tome I*]. L'existence de cette « matière première » n'en est pas moins à signaler, car elle permet de mesurer la constance de son intérêt pour le phénomène du rêve.<sup>30</sup>

Quant à nous, les récits de rêve qui susciteront notre intérêt sont ceux qui sont issus du recueil de poèmes *Clair de terre* (1923) et de *la Révolution surréaliste* (1925). Ce choix se justifie d'abord pour des raisons d'ordre factuel, puisque dans les deux publications (le recueil et le périodique) les récits de rêve sont regroupés sous l'appellation « Rêves » et ne sont pas présentés avec les poèmes. Les récits de rêve sont considérés comme un genre différent et particulier. Ensuite, pour des raisons d'ordre pratique, nous avons choisi ce corpus pour la place qu'occupent les récits de rêves dans les publications dès les premières pages :

La place des premiers récits de rêve en tête du recueil s'explique par la volonté quelque peu provocatrice de déjouer la littérature, si souvent affirmée à cette époque, comme par l'importance que Breton attache et ne cessera d'attacher à l'activité onirique de l'esprit.<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> Marguerite Bonnet, « Notes et variantes » à *Clair de terre* dans André Breton, *Œuvres complètes, tome I, op. cit.*, p. 1191.

<sup>31</sup> Marguerite Bonnet, « Notice » à *Clair de terre* dans André Breton, *Œuvres complètes, tome I, op. cit.*, p. 1185.

## 2. Les récits de rêve de Breton

Alors que le récit de rêve romanesque, qu'il relève de la conception ancienne ou moderne, est habituellement imbriqué dans un récit-cadre, ceux de Breton et de la majorité des auteurs surréalistes sont présentés comme des récits indépendants. Il n'existe donc pas de frontières narratives qui délimitent le rêve de la réalité. Canovas définit ceci comme une tentative d'éliminer toute forme de distinction entre le récit diégétique et le récit méta-diégétique<sup>32</sup>. Comme le récit de rêve surréaliste n'est relié à aucun autre récit, on remarque une absence de signes lexicosémantiques, tels une introduction au rêve, l'utilisation du verbe « rêver » ou encore un changement de temps verbal, qui annoncent au lecteur son entrée dans l'univers onirique de l'auteur. En réalité, seul le titre de ces récits de rêve permet de les identifier comme tels. Ainsi, dans *la Révolution surréaliste*, les rêves sont regroupés sous forme de rubrique intitulée « Rêves » et ceux de Breton dans *Clair de terre* sont présentés dans une partie intitulée « Cinq rêves ».

Il est donc impossible dans ce cas-ci de décrire le rêve comme s'il s'agissait d'un monde parallèle à la réalité vigile. Il est vrai que le caractère d'in vraisemblance du récit de rêve permet de deviner sa nature, mais « la quantité des données irréalistes n'est pas un facteur déterminant pour dire qu'il s'agit d'un rêve<sup>33</sup> ». Il devient alors impératif de trouver d'autres indications permettant de confirmer la nature du récit de rêve. Outre le titre – ou l'appellation que les surréalistes lui donnent –, le récit de rêve

---

<sup>32</sup> Frédéric Canovas, *l'Écriture rêvée*, Paris, l'Harmattan, 2000, p. 52.

<sup>33</sup> Jean-Daniel Gollut, *Conter les rêves*, *op. cit.*, p. 94.

contient des éléments qui sont nécessaires à sa mise en récit et qui permettent de le reconnaître.

Le récit de rêve est avant tout le produit d'une énonciation où on tente de traduire par les signes de notre discours ce qui s'est déroulé pendant le sommeil. Comme tout autre type de récit, celui du rêve possède ses particularités. Entre autres, il ne connaît aucune contradiction :

La manière dont le rêve exprime les catégories de l'opposition et de la contradiction est particulièrement frappante : il ne les exprime pas, il paraît ignorer le non. Il excelle à réunir les contraires.<sup>34</sup>

Par contre, le discours ne peut pas ignorer ces contradictions. Même s'il assume l'irréalité du propos, il lui est obligatoire de lui octroyer un sens. C'est pourquoi, dans la majorité des rêves, on retrouve des signes dont la principale fonction est de combler cette lacune. Ainsi, le récit est pourvu de procédures correctives ou de connecteurs pour remédier au non-sens des propos. Pourtant, une des caractéristiques principales des récits de rêve de Breton est justement d'assumer et d'intégrer au récit les nombreuses contradictions rencontrées lors de la remémoration du rêve, comme dans les exemples suivants :

J'étais assis dans le métropolitain en face d'une femme que je n'avais pas autrement remarquée, lorsqu'à l'arrêt du train elle se leva et dit en me regardant : « Vie végétative ». J'hésitai un instant, on était à la station Trocadéro, puis je me levai, décidé à la suivre.<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> Sigmund Freud, *l'Interprétation des rêves*, Paris, P.U.F., 1973, p. 274.

<sup>35</sup> André Breton, « Rêve II » dans *Clair de terre*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1966, p. 39.

Je suis tenté de l'emporter [appareil métallique] mais, l'ayant pris en mains, je m'aperçois qu'il est étiqueté 9 fr. 90. Il disparaît d'ailleurs à ce moment et est remplacé par Philippe Soupault [...]<sup>36</sup>

On remarque dans ces exemples l'absence d'étonnement face à l'étrangeté des événements. Si le rêveur – en l'occurrence, Breton – a ressenti quelques émotions lors de ces rêves et à ces moments précis, il n'en fait aucunement mention. Par conséquent, cette forme d'acceptation de ce qui se retrouve en dehors de la normalité est tout à fait conforme aux visées surréalistes. Leur objectif étant d'accroître leur connaissance intérieure, ils se doivent de ne pas tenter de justifier ce qui se produit pendant leurs rêves et c'est exactement ce à quoi s'exerce Breton dans ses récits. Il est par ailleurs possible de trouver quelques formulations qui démontrent une intention de réparer l'incohérence du récit :

À mesure qu'ils approchaient, j'observai que ces animaux n'étaient nullement des oiseaux *comme je l'avais cru tout d'abord*, mais bien plutôt *des sortes de vaches ou de chevaux*.

[...]

C'est alors que M. Roger Lefébure qui, *je ne sais pourquoi*, se trouvait parmi nous, s'empara de l'œil phosphorescent et le prit pour un monocle.<sup>37</sup>

Ce type de formulation est rarissime dans les récits de rêve de Breton, tandis que très présent dans les récits de rêve romantiques.

Les différences entre le récit de rêve surréaliste et son parent plus traditionnel se perçoivent également au niveau de la description, telle qu'analysée par Genette :

---

<sup>36</sup> « Rêve V », *op. cit.*, p. 43.

<sup>37</sup> « Rêve III », *op. cit.*, p. 40.

Tout récit comporte, quoique intimement mêlés et en proportion très variable, d'une part des représentations d'actions ou d'événements, qui constituent la narration proprement dite, et d'autre part des représentations d'objets ou de personnages, qui sont le fait de ce que l'on nomme aujourd'hui *la description*.<sup>38</sup>

La description dans le récit de rêve surréaliste est très laconique et souvent négligée. On serait pourtant porté à croire que celle-ci foisonne dans les récits de rêve comme elle le fait dans les récits de science-fiction pour permettre la présentation d'un univers à la fois inconnu et difficile à saisir. Comme pour les récits de science-fiction, « il s'agit [dans le récit de rêve] de créer des mondes inédits qui [sont] en rupture avec notre expérience quotidienne<sup>39</sup> ». Par contre, l'économie de l'écriture dans le récit de rêve et son contenu très laconique ne permet pas l'insertion d'une description trop longue et fastidieuse. La proportion dont parle Genette entre l'enchaînement des actions et la représentation du décor n'est donc pas respectée. Dans le récit de rêve surréaliste, l'accent est mis davantage sur les événements que sur la description de ce théâtre où se déroule le rêve.

En revanche, cela ne signifie pas que la description soit absente et dépourvue de détails. Au contraire, les récits de rêve multiplient des détails parfois si innocents qu'ils passent généralement inaperçus. En réalité, la description semble se concentrer davantage sur ce qui paraît non pertinent et banal, comme un objet quelconque. Il s'agit d'un véritable renversement des valeurs d'avec le récit conventionnel, où la description s'organise habituellement selon un principe hiérarchique et de causalité.

---

<sup>38</sup> Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 56.

<sup>39</sup> Jean-Michel Adam et André Petitjean, *le Texte descriptif*, Paris, Nathan, 1989. p. 36.

Dans le récit de rêve, c'est tout le contraire qui se produit. Ce phénomène est en fait la conséquence de ce que Freud nomme le processus de déplacement et qui constitue une des parties les plus importantes du rêve. À ce moment, un transfert des intensités psychiques se programme naturellement et entraîne un déplacement des intérêts. C'est pourquoi, lorsqu'on tente de se remémorer un rêve, on retient davantage des détails secondaires plutôt que l'organisation des lieux, du temps et de l'espace. Breton ne fait pas exception à la règle, mais comme il s'applique à noter ses rêves dès son réveil, il parvient à déjouer sensiblement sa mémoire et à transcrire beaucoup plus de détails que s'il avait attendu quelques heures. On retrouve donc dans ses récits de rêve à la fois des descriptions d'objets banals... :

[...] je m'occupe que du troisième objet, un appareil métallique de construction très simple, que je vois pour la première fois et dont j'ignore l'usage, mais qui est extrêmement brillant.<sup>40</sup>

[...] je n'ai souvenir que des planches figurant invariablement un personnage ecclésiastique ou mythologique au milieu d'une salle cirée immense qui ressemblait à la galerie d'Apollon.<sup>41</sup>

...et de lieux, de périodes de la journée ainsi que d'autres éléments qui contribuent au déroulement narratif :

Au haut de l'escalier nous étions dans une immense prairie sur laquelle tombait un jour verdâtre, extrêmement dur, de fin d'après-midi.

[...] un personnage très inquiétant, d'allure athlétique et coiffé d'une casquette, vint à sa rencontre.<sup>42</sup>

Je passe le soir dans une rue déserte du quartier des Grands-Augustins quand mon attention est arrêtée par un écriteau au-dessus de la porte d'une maison.<sup>43</sup>

---

<sup>40</sup> « Rêve V », *op. cit.*, p. 43.

<sup>41</sup> « Rêve IV », *op. cit.*, p. 41.

<sup>42</sup> « Rêve II », *op. cit.*, p. 39.

<sup>43</sup> « Rêve I », *op. cit.*, p. 37.

Malgré la bonne volonté de Breton de noter le plus fidèlement possible le contenu du rêve et d'assumer l'incohérence de son déroulement, il arrive parfois que le rêve demeure indescriptible. Ce dernier est de nature si insaisissable et inédite, qu'on ne peut que rester perplexe lorsque vient le temps de noter son souvenir. Pour parvenir à surmonter ce problème narratif, il faut procéder à une opération d'assimilation, « qui consiste à rapprocher les faisceaux d'aspects de deux objets *a priori* étrangers l'un de l'autre<sup>44</sup> ». Ainsi, on remarquera la présence de plusieurs comparants descriptifs dont :

– les rapports d'analogies;

J'arrive enfin sur le quai d'une ville *qui est un peu Nantes et pas tout à fait Versailles*, mais où je ne suis plus du tout dépaysé.<sup>45</sup>

– la comparaison, qui permet de modifier l'image;

[...] J'observai que ces animaux n'étaient nullement des oiseaux comme je l'avais cru tout d'abord, *mais bien plutôt des sortes de vaches ou de chevaux*.<sup>46</sup>

C'est d'ailleurs moins un avion qu'un gros wagon noir.<sup>47</sup>

– la métaphore, qui permet de créer des images illustrant les choses rêvées;

[...] nous étions dans une immense prairie sur laquelle tombait *un jour verdâtre*, extrêmement dur, de fin d'après-midi.<sup>48</sup>

Dans la première salle, de beaucoup plus petite, où pénètre seulement le jour d'un soupirail incompréhensif [...] <sup>49</sup>

---

<sup>44</sup> Jean-Michel Adam et André Petitjean, *le Texte descriptif*, *op. cit.*, p. 128.

<sup>45</sup> « Rêve V », *op. cit.*, p. 45.

<sup>46</sup> « Rêve III », *op. cit.*, p. 40.

<sup>47</sup> « Rêve V », *op. cit.*, p. 45.

<sup>48</sup> « Rêve II », *op. cit.*, p. 39.

– et la répétition;

Il disparaît d'ailleurs à ce moment et est remplacé par Philippe Soupault, en grand pardessus de voyage blanc, chapeau blanc, souliers blancs, etc.<sup>50</sup>

Breton use également d'un autre moyen pour décrire ce qu'il peine à mettre en mots. Il valorise l'image comme procédé descriptif. Celle-ci doit être capable en quelques mots de porter tout le poids de la représentation. C'est un des piliers centraux de la poétique surréaliste et elle se définit comme « une mise en relation de deux réalités éloignées »<sup>51</sup>. Il s'agit d'une conception très différente de celle de la tradition, de la conception aristotélicienne de l'image, qui préconise au contraire le rapprochement de réalités qui ont une certaine ressemblance. Il s'agit d'une image où l'on perçoit de subtiles ressemblances entre les éléments du monde. L'image surréaliste au contraire provient d'une association spontanée d'éléments disparates. Breton la définissait comme suit : « Plus les rapports de deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance et de réalité poétique<sup>52</sup> ». Ainsi, on tente de lier des éléments entre lesquels il n'existe pas de rapport apparent :

Nous étions dans une immense prairie sur laquelle tombait un *jour verdâtre*, extrêmement dur, de fin d'après-midi.<sup>53</sup>

---

<sup>49</sup> « Rêve I », *op. cit.*, p. 38.

<sup>50</sup> « Rêve V », *op. cit.*, p. 43.

<sup>51</sup> Gérard Dessons, *Introduction à l'analyse du poème*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 71.

<sup>52</sup> Définition reprise par Breton à Reverdy (*Nord-Sud* 1918).

<sup>53</sup> « Rêve II », *op. cit.*, 1966, p. 39.

Cependant, l'image est davantage utilisée dans les textes automatiques ou poèmes issus de différentes œuvres telles *Nadja* (« J'ai vu ses yeux de fougère s'ouvrir le matin<sup>54</sup> »), *Poisson soluble* (« Un pli qu'il faisait sur le bord du lit ouvrait des écluses brusques de lait ou de fleurs<sup>55</sup> ») et même dans d'autres sections de *Clair de terre* (« Le papillon philosophique<sup>56</sup> ») que dans les récits de rêve.

Outre l'image, il est primordial de considérer, dans l'analyse du récit de rêve, les multiples points de vue qui le produisent. Le sujet énonciateur y est très particulier puisque, en réalité, il ne s'agit pas d'un vrai sujet. Si on considère que la personne dort au moment de son rêve, elle ne peut logiquement pas en être l'auteur. Ainsi, le récit de rêve contient deux temps : le présent historique (celui de l'histoire) qui correspond au temps du rêveur et le présent d'énonciation à celui du narrateur. Dans ce cas-ci, c'est le Je éveillé, et non le rêveur, qui devient le narrateur du rêve. Cette particularité entraîne plusieurs conséquences, dont la fragile filiation entre le Je rêveur (personnage du rêve) et le Je éveillé (narrateur du rêve). Habituellement, les individus ont peine à s'identifier au sujet de leurs rêves, comme si ce Je rêveur leur était étranger. Comme justification de ce phénomène, Freud a désigné la pudeur qui est éprouvée lors du dévoilement des rêves :

On éprouve une pudeur bien compréhensible à dévoiler tant de faits intimes de sa vie personnelle et on craint l'interprétation malveillante des étrangers.<sup>57</sup>

---

<sup>54</sup> André Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, coll. « folio », c1964, p. 130.

<sup>55</sup> André Breton, *Poisson soluble*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », c1996, p. 90.

<sup>56</sup> André Breton, « Le revolver à cheveux blancs » dans *Clair de terre*, *op. cit.*, p. 117.

<sup>57</sup> Sigmund Freud, *l'Interprétation des rêves*, *op. cit.*, p. 98.

Mais ce ne sont pas tous les auteurs qui ont éprouvé une réticence à publier leurs rêves. Breton et Leiris, entre autres, y voyaient une nécessité et tenaient compte de leurs rêves au sein de la vie quotidienne. Comme le mentionne Alexandrian :

Une caractéristique des rêves de Breton fut leur tendance à dénouer un problème affectant le mouvement surréaliste. Fréquemment, dans un débat collectif, il citait un événement qu'il avait rêvé, à l'appui d'une proposition [...] il estimait simplement qu'on devait en tenir compte aussi sérieusement que d'une idée venue dans l'état de veille.<sup>58</sup>

Dans son étude, *les Vases communicants*, Breton a reproché à Freud de s'être laissé vaincre par sa pudeur et d'avoir délibérément omis d'analyser ses propres rêves dans *la Science des Rêves*. Freud a alors tenté de se justifier dans une correspondance ayant suivi la publication de l'ouvrage de Breton. Cependant, Breton a maintenu son accusation envers ce dernier dans une lettre finale adressée aux lecteurs et incluse dans l'appendice :

Le lecteur jugera si, d'autre part, il convient de passer outre aux réticences paradoxales de l'auto-analyse dans *la Science des Rêves*, et au contraste frappant qu'offre, au point de vue du contenu sexuel, l'interprétation des rêves de l'auteur et celle des autres rêves qu'il se fait conter. Il continue à me sembler qu'en pareil domaine la crainte de l'exhibitionnisme n'est pas une excuse suffisante et que la recherche pour elle-même de la vérité objective commande certains sacrifices.<sup>59</sup>

Ainsi, on constate qu'il est difficile pour certains auteurs de s'identifier à l'acteur principal de leurs rêves. Par conséquent, cela doit être certainement plus aisé lorsqu'il s'agit d'un récit de rêve romanesque puisque la voix narrative est souvent associée à un narrateur extradiégétique (celui du récit-cadre) et ne fait pas référence à

---

<sup>58</sup> Sarane Alexandrian, *le Surréalisme et le rêve*, op. cit., p. 244.

<sup>59</sup> André Breton, *les Vases communicants*, op. cit., p. 180.

l'auteur. Cependant, lorsque la saisie du rêve est immédiate, il n'existe qu'un très faible relâchement identitaire entre le Je rêveur et le Je éveillé; c'est-à-dire que les deux voix que ces « Je » représentent semblent ne faire qu'une. Les narrateurs vigiles utiliseront à ce moment des auxiliaires modaux, qui leur permettront de traduire une certaine réserve quant aux événements survenus et aux sentiments éprouvés lors du rêve. Cette forme de modalisation du récit s'inscrit en général par la formule, « je crois », ou par d'autres dérivés. L'utilisation de ces formules modalisantes est présente dans quelques récits de rêve de Breton:

[...] et *l'on put croire* que l'un d'eux avait été blessé.<sup>60</sup>

*Je crus* avoir trouvé ensuite ce qui m'était nécessaire à : rongeur.<sup>61</sup>

*Il me semble* qu'on veut m'unir dans la mort au faisan doré et à la belle chanteuse.<sup>62</sup>

Il était question, *je crois*, de venir les reprendre plus tard.<sup>63</sup>

L'usage de cette formule est assez particulier puisque la restitution se fait du point de vue de l'éveillé, c'est-à-dire d'un narrateur vigile. La connaissance du rêve est donc incomplète chez ce dernier puisque l'éveil marque le retour de la conscience et de la raison.

La présence de certains adverbes est aussi un signe de la modalisation du récit. Ceux-ci marquent habituellement un refus d'affirmation ou une incertitude quant à ce qui est présenté dans le rêve (ex. : peut-être, probablement, étonnamment, etc.). Sans

---

<sup>60</sup> « Rêve III » dans *Clair de terre*, *op. cit.*, p. 40.

<sup>61</sup> « Rêve IV », *op. cit.*, p. 42.

<sup>62</sup> « Rêve V », *op. cit.*, p. 45.

<sup>63</sup> « Rêve IV », *op. cit.*, p. 43.

être un adepte de ce genre d'adverbes, Breton en emploie tout de même quelques-uns :

[...] je me trouve dans *une sorte de* hall divisé en trois parties.<sup>64</sup>

[...] il s'agissait maintenant de chercher dans le dictionnaire un mot qui était *probablement* le mot : souris.<sup>65</sup>

Pour faire un contrepoids à ces énoncés, on retrouve également un usage assez important de l'énoncé, « en effet ». La présence de cette formulation traduit une certaine acceptation de ce qui se déroule dans le rêve, voire même une évidence :

J'y trouvai *en effet* ce que je cherchais [...] Devant le piano, en face de moi, se tenait *en effet* M. Charles Baron [...]<sup>66</sup>

Ils tombèrent *en effet* assez loin du rivage [...]<sup>67</sup>

Les formules de modalisation s'avèrent donc un excellent atout pour traduire l'incertitude éprouvée par le narrateur éveillé. Par contre, elles ne sont pas infaillibles, car celui-ci fait face à des obstacles que seule une pratique rigoureuse de notation quotidienne des rêves pourrait atténuer quelque peu.

Dans ces obstacles, on compte l'oubli qui est un des ennemis principaux de quiconque désire noter ses rêves. Il existe une loi phénoménologique concernant la désintégration immédiate du rêve. Celui-ci est voué à l'oubli, à la dissipation dans la vie diurne parce que ses structures oniriques sont tout à fait incompatibles avec celles de la réalité :

Le récit de rêve est d'abord un récit menacé, anémié, continuellement poursuivi par le risque de son extinction.<sup>68</sup>

---

<sup>64</sup> « Rêve I », *op. cit.*, p. 38.

<sup>65</sup> « Rêve IV », *op. cit.*, p. 42.

<sup>66</sup> « Rêve IV », *op. cit.*, p. 42-43.

<sup>67</sup> « Rêve III », *op. cit.*, p. 40.

C'est généralement pour cette raison – celle de l'oubli – que les récits de rêves sont davantage présentés et intitulés comme des fragments ou des parties. Par ailleurs, c'est justement contre cette nomination faisant du rêve un objet avorté que les surréalistes ont pris position. Que ce soit dans *la Révolution surréaliste* ou dans des recueils tels *Clair de terre*, le récit de rêve fut toujours considéré et présenté comme un récit indépendant. Cependant, les grammaires narratives ne le conçoivent toujours pas comme un récit complet. En réalité, le récit de rêve est considéré comme une « histoire structurellement incomplète<sup>69</sup> » et « par l'annonce de son incomplétude *essentielle* [il] établit sa singularité<sup>70</sup> ».

L'histoire est le fruit d'une rétrospection, qui ne comporte ni situation initiale ni situation finale. Le récit débute par une situation de départ qui correspond à son ouverture et il n'établit aucun lien de causalité entre les événements. Tout s'enchaîne de façon aléatoire, ce qui attribue au rêve son caractère étrange et met en place une certaine cohésion onirique. Le schéma narratif suivant, tiré de la grammaire narrative de Guy Laflèche, résume les principales propriétés du rêve :

$$R_r \text{ (récit de rêve)} :: H_r \text{ (histoire rêvée)} = [S_i] + E_x + E_y + E_z \dots + E_i \text{ (aléatoire)} + [S_f] \text{ (éveil)}^{71}$$

On remarque en premier lieu que les situations initiale et finale sont mises entre crochets puisqu'elles n'existent pas vraiment. Ce sont le début et la fin du sommeil

---

<sup>68</sup> Jean-Daniel Gollut, *Conter les rêves*, *op. cit.*, p. 169.

<sup>69</sup> Guy Laflèche, *Matériaux pour une grammaire narrative*, Laval, Éditions du Singulier, 2007, p. 134.

<sup>70</sup> Jean-Daniel Gollut, *Conter les rêves*, *op. cit.*, p. 173.

<sup>71</sup> Guy Laflèche, *Matériaux pour une grammaire narrative*, *op. cit.*, p. 138.

qui marquent les frontières du rêve. La série de « E » qui suit fait référence aux événements qui se déroulent pendant le rêve. Le dernier E correspond à l'événement final, celui qui marque la fin du rêve. On le qualifie d'arbitraire puisque l'histoire du rêve n'est pas finie, elle ne fait que s'arrêter. Ainsi, contrairement à tout autre forme de récit comme la fable ou le récit d'aventures, les événements dans le rêve ne possèdent pas de lien entre eux et ils pourraient facilement être disposés dans un autre ordre sans que l'histoire ne soit dépourvue de sens. Comme le mentionne Guy Laflèche à ce propos :

La structure particulière de l'histoire rêvée est en fait une réalisation d'histoires intégrées en acte. Elle obéit à la structure suivante (que je peux représenter tout aussi efficacement comme une suite de séquence, Sq1, Sq2, etc.) aboutissant au nombre i d'histoires, soit :

$$\begin{aligned} H_1 &= E_1 \\ H_2 &= E_1 + E_2 \\ H_3 &= E_1 + E_2 + E_3 \\ &\dots\dots\dots \\ H_i &= E_1 + E_2 + E_3 \dots + E_i \end{aligned}$$

Contrairement aux épisodes d'une histoire, l'histoire rêvée se réorganise avec chaque nouvel événement et devient ainsi chaque fois une nouvelle histoire.<sup>72</sup>

Nous avons donc procédé au découpage événementiel du « Rêve III » de Breton issu du premier numéro de *la Révolution surréaliste* (1924)<sup>73</sup>. Grâce à ce découpage, on peut mettre en relief les séquences principales et les résumer comme suit :

1. Le rêveur rencontre Picasso dans son salon.
2. Le rêveur et l'ombre d'Apollinaire font une promenade.

---

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>73</sup> Le récit de rêve ainsi que le découpage événementiel se retrouvent à l'annexe I (I, 1 et 2).

3. Ils se dirigent vers une maison qui est familière au rêveur.
4. Ils entrent dans un bordel avant d'atteindre la maison.
5. Le rêveur se retrouve dans un train vers une destination inconnue.

Ces séquences sont indépendantes les unes des autres et le récit se construit au fur et à mesure qu'il se déroule :

Le « récit de rêve », comme son nom le suggère, implique que la narration fait partie intégrante de l'histoire rêvée : non seulement le rêve n'existerait pas sans son récit (comme n'importe quelle histoire), mais il ne lui préexiste pas non plus, (pour le rappel du rêve). Il a été rêvé tel, comme si le rêveur ne se souvenait pas d'une histoire qui pourrait être racontée autrement, alors que tel est bien le cas ! C'est-à-dire qu'elle a été produite avec son récit, ce récit-là!<sup>74</sup>

Ce découpage événementiel nous permet aussi de dégager certaines caractéristiques du récit de rêve pratiqué par Breton. On remarque entre autres dans le « Rêve III » une profusion d'événements qui se succèdent rapidement. Cette cascade d'événements sans lien distinct entre eux accentue le rythme du récit de rêve de Breton et pourrait également être le reflet de la vitesse d'écriture.

À la lueur de ce découpage, on se demande si c'est vraiment l'oubli qui est la cause de l'incomplétude dans le récit. Comme le mentionne Breton :

Dans les limites où il s'exerce (passe pour s'exercer), selon toute apparence le rêve est continu et porte trace d'organisation. Seule la mémoire s'arroge le droit d'y faire des coupures, de ne pas tenir compte des transitions et de nous représenter plutôt une série de rêves que *le rêve*.<sup>75</sup>

Breton accepte donc le récit de rêve tel qu'il est et ne cherche pas à le compléter.

Certes, l'oubli est un obstacle inévitable qu'il s'est efforcé de surmonter, mais il a

---

<sup>74</sup> Guy Lafèche, *Matériaux pour une grammaire narrative*, op. cit., p. 138.

<sup>75</sup> André Breton, *Manifestes du surréalisme*, op. cit., p. 21.

démontré qu'il était possible malgré tout de faire du rêve un objet poétique à la valeur incontestable.

Cependant, il y avait encore plusieurs difficultés qui demandaient d'être résolues. Le récit de rêve est le produit d'une énonciation où l'on tente de traduire par les signes du discours ce qui s'est passé. La question de la langue pose donc un problème aux auteurs. D'après la définition qu'en donne Benveniste :

La langue est un instrument servant à annoncer le monde et la société, elle s'applique à un monde considéré *comme réel et reflète un monde réel*.<sup>76</sup>

Si l'on s'en tient à la définition que donne Breton de la réalité, le problème ne se pose pas puisqu'il intègre le rêve à celle-ci. Par contre, le monde réel auquel Benveniste fait référence correspond à celui de la réalité de veille, le rêve n'en faisant pas partie. La grande difficulté à laquelle on fait face lors de la notation des rêves est donc de trouver les mots justes et qui reflètent le plus fidèlement possible l'expérience onirique. Aragon, dans son *Traité du style*, exprime bien l'impuissance ressentie face à la faiblesse des mots :

Rien ne peut me prouver que ce récit que je me fais répond à ce qui a eu lieu. Tout au plus pourrais-je prétendre, et l'insuffisance affective des mots à rendre compte des sensations qui accompagnent des péripéties rêvées en est mille fois la preuve, que ce récit, que ma mémoire rêve éveillée, est une simple traduction dans le langage de la veille de faits peut-être entièrement différents.<sup>77</sup>

La façon de remédier à ce problème de taille, puisqu'il met en cause une partie essentielle du discours, est loin d'être évidente. On ne peut quand même pas inventer

---

<sup>76</sup> Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale, tome I*, Paris, Gallimard, 1973, p. 82.

<sup>77</sup> Louis Aragon, *Traité du style*, Paris, Gallimard, coll. « l'Imaginaire », 1980, p. 185-186.

une langue seulement pour l'écriture du rêve, ce serait tout à fait insensé! Pour parvenir à surmonter ce problème, les surréalistes ont employé des formules modalisantes, mais ont aussi retravaillé leurs textes pour ainsi revitaliser la langue.

Nous avons choisi de présenter les versions originale et officielle du « Rêve IV » de Breton qui se trouve dans le recueil *Clair de terre*<sup>78</sup>. Ceci nous permettra de comparer la qualité de la langue et aussi de montrer le travail considérable apporté au texte au niveau narratif. Tout d'abord, la première version de ce récit de rêve porte vraiment les signes d'un premier jet, et ce, pour plusieurs raisons. Premièrement, on peut déduire que l'écriture manuscrite est très rapide, comme le précise Marguerite Bonnet dans la présentation de ce document. Même si la copie que nous possédons est dactylographiée, la dizaine d'abréviations que contient le texte ainsi que la mention d'un mot illisible ne permet pas d'entretenir de doute sur la rapidité de l'écriture. Sans omettre la présence de cette phrase où il manque un coordonnant essentiel à la logique syntaxique : « Aragon et moi nous allons déposer des cadres [et] ns montons rapidement une avenue vers l'Étoile ».

On remarque également dans ce premier jet d'écriture une utilisation particulière de la ponctuation qui semble davantage servir la description des événements du rêve que la syntaxe. Notons entre autres cette présence des tirets qui font office de parenthèses pour retenir un mot clé tel « énigmat. [ique] » ou la description d'un lieu qui ne fait pas partie de l'énumération des événements (« évêque Galerie d'Apollon »). Breton utilise également les deux points pour marquer le début

---

<sup>78</sup> Les deux versions de ce récit de rêve se trouvent à l'annexe I (I, 3, a, b).

de son rêve qu'il parvient à résumer en quelques mots : « Ma journée s'est passée de cette manière : », phrase qu'on pourrait aisément remplacer par « Rêve : ». De plus, on remarque une division en courts paragraphes qui semblent séparer les parties principales du rêve où surviennent des coupures dans le temps et l'espace. Alors que le premier paragraphe se déroule en fin d'après-midi, le deuxième relate les événements qui se sont déroulés en matinée, à Paris, et ce, en présence d'Aragon.

Même si ce renversement peut sembler surprenant, il ne l'est point dans le contexte onirique et Breton n'a pas à tenter de réparer les bévues que commet son esprit pendant qu'il est endormi. Cependant, ce qui attire notre attention, c'est l'ampleur des modifications qui furent apportées à ce récit de rêve dans une deuxième version. Non seulement Breton réduit les paragraphes de la première version à un seul, il va même jusqu'à réorganiser totalement le déroulement des événements en modifiant délibérément leur ordre et modifiant leur contenu. Ces corrections majeures démontrent une interruption de la dictée intérieure et « soulève le problème de la part d'automatisme<sup>79</sup> ». Pour donner une meilleure vue d'ensemble de ces modifications, nous avons décidé de présenter les découpages événementiels des deux versions de ce rêve qui se trouvent à l'annexe I<sup>80</sup>.

À la lumière de ces deux découpages, les différences au point de vue narratif ressortent clairement. On remarque entre autres que la version officielle est beaucoup plus détaillée puisqu'elle contient une séquence événementielle de plus que la version

---

<sup>79</sup> Marguerite Bonnet, « Notice » à *Clair de terre* dans André Breton, *Œuvres complètes, tome 1, op. cit.*, p. 1188-1189.

<sup>80</sup> annexe I (I, 4, a, b).

antérieure (séquence 3 : L'étrange image) et aussi une réorganisation partielle de l'ordre des événements. Même si les deux versions débutent par la séquence intitulée « Le livre inconnu », la situation de départ du récit n'est pas la même. Dans la première version, le récit débute par l'écriture d'un article en fin d'après-midi et, dans la seconde, le rêveur est en train de conjuguer le nouveau temps du verbe « être ». Cependant, la première version présentait une incohérence temporelle puisque l'écriture de l'article (dans l'après-midi) précédait la conjugaison du verbe (en matinée). Est-ce donc pour réparer cette incohérence que Breton a décidé de changer l'ordre des événements? On constate aussi que la séquence ajoutée à la deuxième version (l'étrange image) n'est pas intégrée au récit de rêve dans la première version. Et même si elle l'avait été, elle aurait normalement dû faire partie de la première séquence puisque, dans la première version, l'astérisque qui marque le rappel se situe à la mention de la Galerie d'Apollon.

Il est difficile d'interpréter les décisions de Breton quant à ces différences majeures entre les deux versions. Mais, comme notre objectif était seulement de montrer que Breton aussi se permettait de retravailler ses récits de rêve, nous allons maintenant tenter de définir les traits principaux du récit de rêve surréaliste, ou plutôt, du récit de rêve pratiqué par Breton.

Les analyses qui précèdent nous permettent de décrire sommairement le rêve comme un récit où les incohérences logiques et les difficultés de formulation sont intégrées et acceptées. Cette poétique onirique surréaliste s'articule justement autour de cette « imperfection » dans le but de présenter au public le rêve tel quel, comme il

fut rêvé. Au niveau de la description, on remarque qu'elle porte souvent sur des détails anodins et qu'elle se veut très laconique sur ce qui pourrait avoir de l'intérêt aux yeux d'un lecteur. Cependant, malgré une économie de l'écriture et des récits plutôt courts, on retrouve beaucoup de rapports d'analogies, propres à la poésie surréaliste, telles l'image, la métaphore ainsi que la comparaison. Quant au double point de vue – le Je rêveur et le Je éveillé – on remarque chez Breton une très faible distance entre eux et ils semblent se fondre en un seul à certains endroits. On remarque tout de même la présence de certains auxiliaires modaux (« je crois », « je pense ») et d'adverbes (« probablement ») qui visent justement à souligner l'incertitude du narrateur éveillé et qui ont comme conséquence d'approfondir le fossé entre les deux instances énonciatives. Mais, ce qui caractérise surtout les récits de rêve de Breton, c'est la présence prépondérante du connecteur « en effet » qui traduit l'adhérence du rêveur à son rêve, comme s'il n'était pas étonné du déroulement des événements. On peut aussi ajouter que Breton considère le récit de rêve comme étant complet, malgré ce qu'en disent les grammaires narratives. Au même titre qu'un poème, le récit de rêve présenté dans son état brut est beau et unique, aux yeux des surréalistes.

## Chapitre 2

### Michel Leiris : À la poursuite du rêveur

*Ce furent des rêves;  
ce sont des signes de poésie*  
– Maurice Blanchot

Au cours de ce deuxième chapitre, nous étudierons la fonction du rêve dans l'œuvre de Michel Leiris, plus particulièrement pendant et après la période d'appartenance de l'auteur au surréalisme, qui s'étend de 1924 à 1929. Après avoir fait une synthèse de ce que la critique a dit du rêve chez Leiris, nous analyserons dans un premier temps, certaines œuvres de « Leiris, le surréaliste », soit les années 1923 à 1926 du *Journal 1922-1989* puisqu'il s'agit d'une source considérable de récits de rêve ainsi que quelques rêves issus de *la Révolution surréaliste*. Ces premières observations, présentées sous forme d'analyses, nous renseigneront sur la poétique du rêve de l'auteur. Nous comparerons alors les récits de rêve de Leiris à ceux de Breton. Nous essaierons de définir dans quelle mesure le traitement que fait Leiris du rêve est conforme à l'idéologie surréaliste, telle que la défendait Breton à l'époque.

Dans un deuxième temps, nous porterons notre attention sur « Leiris, le dissident du surréalisme ». Nous étudierons des œuvres écrites et publiées après que Leiris eut quitté le mouvement surréaliste. Même si le rêve n'est pas toujours exposé sous les feux de la rampe dans l'œuvre de Leiris, il est pourvu d'une très grande richesse à ses yeux. Alors que l'auteur se tourne vers l'écriture de soi et qu'il tente par ce moyen de saisir la réalité, il accorde tout de même une présence constante à ses rêves au sein de ses œuvres (*l'Afrique fantôme, l'Âge d'homme, la Règle du jeu, etc.*)

et réutilise même des anciens récits de rêve datant de sa période surréaliste à des fins différentes. Pour étudier la poétique du rêve ultérieure au surréalisme, nous nous baserons sur le recueil *Nuits sans nuit et quelques jours sans jour* qui reprend plusieurs récits de rêve du *Journal*.

L'objectif de ce deuxième chapitre est de déterminer jusqu'à quel point le surréalisme fut influent dans la démarche créatrice de l'auteur qui, même après avoir quitté ce mouvement depuis près de soixante ans, se considérait toujours comme surréaliste<sup>1</sup> et continuait d'accorder au rêve un intérêt reconnu.

### 1. Entre deux *Manifestes*

Michel Leiris n'était pas destiné à devenir écrivain. C'est sa rencontre avec Max Jacob en 1921 qui marquera le début d'une série d'événements qui le mènera au surréalisme. On croit que c'est Max Jacob qui a fait découvrir à Leiris des récits de rêve et des poèmes issus de la revue *Littérature*, signés entre autres par Aragon et Breton. Ce dernier et Leiris seront présentés officiellement le 2 février 1924, lors de la première exposition de Masson chez Kahnweiler. Cependant, Leiris ne succombera pas à la fièvre surréaliste dès sa rencontre avec Breton. Ce n'est donc pas au sein du mouvement qu'il publiera ses premiers poèmes. Ceux-ci paraîtront dans le n° 21 de la revue *Intentions* (janvier/février 1924) et son premier recueil, *Simulacre* (1923), ne se

---

<sup>1</sup> Propos de Leiris lors d'une entrevue accordée au *Nouvel Observateur*. À la question : « Vous considérez-vous toujours comme surréaliste? », Leiris avait répondu : « Bien sûr. » (n° 1228, mai 1988, p. 63).

trouve pas sous l'influence du surréalisme en raison de la conception qu'il a alors de la poésie et qui ne correspond pas à celle du surréalisme<sup>2</sup>.

Malgré quelques protestations de ses amis, Leiris plonge dans l'aventure surréaliste en novembre 1924. Son adhésion au mouvement se situe juste après la parution du premier *Manifeste du surréalisme* (octobre 1924). Même s'il n'est pas demeuré un grand nombre d'années au sein du mouvement, il fut un membre très actif. Sa présence aux réunions était très assidue, il agissait régulièrement à titre de secrétaire et signait tous les textes collectifs, dont *la Révolution d'abord et toujours!*.

Cependant, même si dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* on mentionne que la période d'appartenance de Leiris au mouvement se situe entre les années 1924 et 1929, c'est davantage en l'an 1927 que s'amorce la fin de sa carrière surréaliste. Leiris n'a d'autres choix que de reconnaître sa piètre qualité de révolutionnaire et son manque de militantisme politique. Il ne parvient donc pas très bien à répondre aux exigences du surréalisme qui est reconnu comme un mouvement très politisé et axé sur l'action révolutionnaire. La raison officielle de son départ sera également de nature politique. En 1928, déjà, il ne participe plus aux activités collectives et ne possède aucune publication à son actif. La scission d'avec le surréalisme est presque terminée.

Pourtant, malgré la quasi-absence de liens amicaux entre Breton et Leiris, le second n'hésite pas à reconnaître l'immense talent du premier et à faire les louanges du recueil *Clair de terre*. À l'âge de 87 ans, dans un entretien accordé à la revue *le*

---

<sup>2</sup> Un extrait de son journal sur sa définition de la poésie se trouve à l'annexe II (I, 1).

*Nouvel Observateur*, Leiris souligne que la perception qu'il avait de Breton dans les années 1920 demeure encore la même au moment de l'entretien:

Pour moi, paradoxalement, Breton est un méconnu. On connaît le créateur, l'âme du surréaliste, le magnifique prosateur, le théoricien, mais on a toujours tendance à oublier trop le poète. Breton est un des plus grands poètes surréalistes.<sup>3</sup>

On peut déduire que cette influence à laquelle fut soumis Leiris pendant qu'il faisait partie du mouvement surréaliste ne provenait pas essentiellement de Breton, l'homme, avec lequel il partageait peu d'affinités, mais plutôt de Breton, le poète, à qui il vouait une très grande admiration.

En février 1929, Leiris s'exclut lui-même du surréalisme par une lettre, marquant ainsi sa rupture officielle d'avec le mouvement. C'est lors d'un colloque sur le cas Trotsky<sup>4</sup>, où il est question d'organiser une nouvelle action politique, que Leiris réalise que la politisation du surréalisme est exagérée et qu'il ne désire pas prêter allégeance comme le requiert Breton pour servir une action commune. D'autres amis et membres du surréalisme suivront son exemple et quitteront le mouvement pour des raisons similaires ou différentes. Ainsi, l'année 1929 ne compte pas seulement le départ de Leiris, mais entre autres celui d'Antonin Artaud, de Georges Limbour et d'André Masson, faisant tous partie du groupe de la rue Blomet. Quelques mois plus tard, c'est le tour de Raymond Queneau, Max Morise et Robert

---

<sup>3</sup> Catherine David et Claude Roy, « Un entretien avec Leiris : Breton, le patron » dans *le Nouvel Observateur*, *op. cit.*, p. 62-63.

<sup>4</sup> Leon Trotsky, homme révolutionnaire russe, faisant partie du Parti ouvrier social-démocrate de Russie, s'est fait bannir du pays en 1929 après s'être opposé à Staline.

Desnos (pour ne nommer que ceux-là) de s'affranchir du surréalisme après avoir été attaqués par Breton dans le *Second manifeste*.

## 2. Le rêve selon Leiris : l'état de la question

Comme le montrent les études déjà publiées sur le sujet<sup>5</sup>, Leiris s'intéressait au rêve bien avant de faire partie du mouvement surréaliste. Le fait d'y adhérer ne lui aurait permis que de l'exploiter. Les critiques disent de lui qu'il est le « maître moderne du rêve<sup>6</sup> » ou encore « l'un des scribes les plus attentifs de l'expérience onirique<sup>7</sup> » justement parce qu'il a su respecter l'usage qu'en faisaient les surréalistes tout en lui attribuant des fonctions personnelles et particulières. Comme les surréalistes, Leiris s'est prêté à une notation assidue de ses rêves et leur a accordé une grande importance au sein de son œuvre. Cependant, l'intérêt dramatique que leur porte Leiris et la grande influence qu'exerce sur lui Gérard de Nerval le distinguent des autres membres. Alors que les surréalistes étudient le rêve pour approfondir leur connaissance de l'inconscient et que Breton n'accorde aucune faculté surnaturelle au rêve, Leiris a une approche ésotérique. Il croit que le rêve correspond à « une seconde vie<sup>8</sup> » et revêt un caractère sacré, tout comme le disait Nerval. Son attirance pour les phénomènes occultes et la mort n'est pas étrangère à cette conception personnelle du rêve.

---

<sup>5</sup> Dans cette partie, nous nous appuyons sur trois études en particulier : Sarane Alexandrian, « Les nuits et les jours de Leiris » dans *le Surréalisme et le rêve*, Paris, Gallimard, 1974, p. 346-366 ; Catherine Maubon, *Michel Leiris en marge de l'autobiographie*, Paris, José Corti, 1994, 315 p. et Philippe Lejeune, *Lire Leiris*, Paris, Éditions Klincksieck, 1975, 190 p.

<sup>6</sup> Sarane Alexandrian, *le Surréalisme et le rêve*, *op. cit.*, p. 346.

<sup>7</sup> Jean-Daniel Gollut, *Conter les rêves*, *op. cit.*, p. 35-36.

<sup>8</sup> Première phrase du roman *Aurélia* de Gérard de Nerval.

À la différence des surréalistes, Leiris considère aussi le rêve comme un outil lui permettant d'approfondir sa connaissance de la vie et de lui-même. C'est en quelque sorte cette conception qui l'orientera plus tard vers une écriture autobiographique, où l'on est toujours à la recherche de soi-même et de la vérité. Les rêves deviennent alors des événements aussi éloquents et révélateurs sur sa propre nature que les événements diurnes. En réalité, Leiris n'étudie pas le rêve à proprement parler, il l'utilise dans toutes les sphères de sa vie, même dans la rédaction d'articles ethnographiques. Pour Leiris, « le rêve est l'acte fondamental d'une gnoséologie intime, le moyen d'une connaissance intrinsèque de soi-même et de l'univers<sup>9</sup> ».

Au niveau de l'écriture onirique, Leiris se situe également en marge de la technique de Breton même si ce dernier constitue une source de référence inépuisable pour lui. Voyons d'abord par quels moyens Leiris parvient à revendiquer en quelque sorte son propre genre. Il utilise des techniques de composition qui ne correspondent pas à celles employées par Breton. Au lieu d'adopter la méthode d'écriture rapide et directe de ce dernier, Leiris s'adonne à une reconstitution méticuleuse des événements et s'impose une précision désarmante. Ses récits de rêve sont soumis à un examen très sévère et n'ont rien à voir avec le caractère de notation que leur donne Breton et dont le but n'est que de restituer le contenu. Comme dit Alexandrian :

---

<sup>9</sup> Sarane Alexandrian, *le Surréalisme et le rêve*, op. cit., p. 349.

La manière dont Leiris a fait ses propres procès-verbaux diffère de la manière directe de Breton [...]. Il procède à une reconstitution comme dans une affaire criminelle.<sup>10</sup>

Leiris est obsédé par la recherche du style et de la poésie. En réalité, ce n'est pas tant l'appareil psychique qui l'intéresse dans le rêve, que tout ce qui concerne les émotions et la pratique du langage. Sa quête poétique l'amène entre autres à ne pas noter ses rêves dès son réveil. Il va plutôt les soumettre à plusieurs comptes rendus au cours de la journée, multipliant les versions avant de s'arrêter à une en particulier, ce qui lui donne l'occasion de considérer le rêve sous toutes ses facettes. Les rêves de Leiris sont donc pourvus d'un « souci compositionnel<sup>11</sup> » et se différencient des « matériaux bruts (ou qui se veulent comme tels)<sup>12</sup> » de ses camarades.

Pendant son appartenance au surréalisme, Leiris éprouve envers ses rêves ce que Lejeune appelle un désir de fixation<sup>13</sup>, c'est-à-dire que sa démarche vise à les conserver en vue de les utiliser plus tard (comme dans *Nuits sans nuit*). En notant scrupuleusement ses rêves et en se les remémorant avant de les écrire, il fait un travail de sélection. Leiris choisit ce qu'il note et on verra lors des analyses qu'il n'hésite pas à élaguer des parties dans le rêve qui lui semblent moins pertinentes. La notation quotidienne des rêves a uniquement comme fonction la stylisation, contrairement à Breton qui cherche à les interpréter dans *les Vases communicants*. Même si Leiris

---

<sup>10</sup> Sarane Alexandrian, *le Surréalisme et le rêve, op .cit.*, p. 348.

<sup>11</sup> Catherine Maubon, *Michel Leiris en marge de l'autobiographie, op. cit.*, p. 29.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>13</sup> Philippe Lejeune, *Lire Leiris, op. cit.*, p. 96-97.

était en mesure d'analyser ses rêves, il tenait avant tout à les présenter comme des poèmes :

Il connaît, d'autre part, parfaitement la psychanalyse; il connaît sa mythologie, ses ruses, son interminable curiosité; mieux que tout autre, il pourrait donc défaire ses rêves et les lire comme des documents. C'est ce que précisément il s'interdit, et s'il les publie, ce n'est pas davantage pour nous laisser le plaisir de les déchiffrer, mais pour que nous fassions preuve de la même discrétion, les accueillant tels qu'ils sont, dans la lumière qui leur est propre et apprenant à ressaisir en eux les traces d'une affirmation littéraire, mais non pas psychanalytique ou autobiographique. Ce furent des rêves; ce sont des signes de poésie.<sup>14</sup>

Effectivement, la quête autobiographique viendra plus tard et la fonction des rêves se modifiera pour servir d'autres fins. Mais, ce qui nous importe, c'est que le rêve était pour Leiris irréfutablement lié à l'acte poétique et « essentiellement poésie<sup>15</sup> ».

### 3. Les récits de rêve surréalistes

Lorsqu'il commence à noter ses rêves dans son *Journal* en 1923, Leiris ne fait alors pas partie du mouvement surréaliste et ses rêves ne correspondent pas du tout au modèle de la poétique qu'il élaborera dès 1924. Les premiers rêves de Leiris sont donc une sorte d'initiation au genre, un exercice un peu à l'aveuglette comme si l'écrivain lui-même ne savait pas encore à quoi lui servirait ce matériel. Ces premiers récits de rêve, qui s'étendent du 16 mars 1923 au 23 août 1924 sont, premièrement, tous rédigés au passé. De plus, ils emploient abondamment des phrases avec subordonnée, ce qu'on ne retrouve que rarement dans les rêves de Breton :

<sup>14</sup> Maurice Blanchot, « Rêver, écrire » dans *la Nouvelle Revue française*, n° 102, 1961, p. 1089.

<sup>15</sup> Michel Leiris, « Prière d'insérer » dans *Nuits sans nuit*, Paris, Fontaine, 1945. Ce passage est cité dans Catherine Maubon, *Michel Leiris en marge de l'autobiographie, op. cit.*, à la note de bas de page n° 31, p. 57.

Cette nuit j'ai rêvé que je me promenais le long d'une vaste avenue qui longeait un grand bâtiment sombre, un hospice d'aliénés. Les fous étaient sur le trottoir, enfermés chacun dans un petit box leur venant à mi-corps, identiques à ces « garde-fous » dont les égoutiers entourent les bouches qu'ils viennent d'ouvrir.[...] <sup>16</sup>

[...] Le lac parut alors plus clair et transparent; je vis qu'il recélait des tours et des palais, sur les perrons desquels descendit une foule d'hommes et d'animaux, non pas vivants, mais plutôt fantômes d'entités [...] <sup>17</sup>

On remarque également, dans les récits de 1923, une formule d'introduction au rêve qui contient une situation temporelle (« La nuit dernière <sup>18</sup> ») et une situation initiale permettant d'embrancher le récit du rêve (« j'ai rêvé que <sup>19</sup> »). Même si ce type de formule introductive se modifie avec les années en même temps que le récit de rêve, Leiris en fera une marque de sa poétique onirique qui ne fut pas adoptée par Breton. Par la suite, les rêves postérieurs au 26 août 1924 <sup>20</sup> qu'on retrouve dans le *Journal* et qui correspondent à la période d'adhésion de l'auteur au surréalisme, arboreront une nouvelle présentation. Ils seront entre autres rédigés à l'indicatif présent et intégreront certaines particularités propres au récit de rêve de Breton.

### 3.1 Des rêves en marge du surréalisme

Les récits de rêve de Leiris se distinguent des rêves de Breton de plusieurs façons. Tout d'abord, on note quelques différences au niveau de leur présentation textuelle et de leur organisation. Les rêves du *Journal* sont tous datés et cette

<sup>16</sup> « Jeudi 12 avril 1923 » dans *Journal 1922-1989*, édition établie, présentée et annotée par Jean Jamin, Paris, Gallimard, c1994, p. 32-33.

<sup>17</sup> « Samedi 23 août 1924 » dans *Journal 1922-1989*, *op. cit.*, p. 60.

<sup>18</sup> « Vendredi 16 mars 1923 » dans *Journal 1922-1989*, *op. cit.*, p. 32.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>20</sup> Le rêve du 26 août 1924 sera publié dans le numéro 5 de *la Révolution surréaliste*, p. 11.

caractéristique propre au journal intime sera présente également dans le recueil *Nuits sans nuit et quelques jours sans jour*, le journal de voyage, *l'Afrique fantôme*, et dans le premier essai autobiographique de l'auteur, *l'Âge d'homme*. La constance de la datation, surtout dans le recueil *Nuits sans nuit et quelques jours sans jour* a pour principal effet de créer une illusion de continuité narrative entre les rêves. On verra lors des analyses des rêves de *Nuits sans nuit* que, même si Breton avait émis l'hypothèse que les rêves étaient des suites de la nuit précédente, l'objectif de Leiris n'était pas de créer un effet de continuité.

On remarque aussi que la formule introductrice au rêve des années 1923-1924 se modifie pour une formulation plus courte (« Rêve : ») changeant d'une certaine façon sa valeur. Le rêve n'est désormais plus quelque chose que l'on raconte au passé, mais un événement qu'on se doit de décrire et de rapporter le plus fidèlement possible en n'omettant aucun détail. L'utilisation des deux points n'est donc pas arbitraire puisqu'elle accentue cet aspect descriptif. Cette tendance à présenter le rêve comme une définition sera abandonnée plus tard et semble n'avoir servi que dans le *Journal*.

Par ailleurs, ce qui retient davantage notre attention pour leur caractère particulier, ce sont les rêves de *la Révolution surréaliste*. Ceci est d'autant plus étonnant puisque Leiris est l'auteur ayant le plus contribué à la section « Rêves » du périodique pour un total de onze récits de rêve à l'intérieur de quatre numéros. On se serait attendu à ce que les ressemblances entre les récits de rêve de Leiris et de Breton soient assez nombreuses, mais Leiris présente des rêves au caractère unique. Nous

verrons grâce aux observations suivantes que la différence principale de ces rêves repose sur l'aspect narratif.

Tout d'abord, dès sa première contribution au deuxième numéro de la revue, Leiris présente un rêve, intitulé « le Pays de mes rêves », qu'on ne peut même pas qualifier de récit<sup>21</sup>. Il dira plus tard qu'il ne s'agit pas d'un récit de rêve, « mais [d'] une description de l'atmosphère de mes rêves de cette époque<sup>22</sup> ». En effet, ce texte au contenu très poétique ne possède presque pas de caractéristique propre au récit de rêve. Tout d'abord sa longueur, car les récits de rêve ne sont jamais aussi longs pour les raisons expliquées au chapitre précédent. Ensuite, on ne retrouve rien du caractère incohérent propre au rêve dans ce texte où les six parties semblent se suivre selon une continuité non pas narrative, mais poétique. C'est-à-dire que l'aspect continu du rêve ne provient pas de la cohérence issue de la suite des événements de l'histoire, mais plutôt de la portée poétique qui les articule. Car c'est davantage à une quête poétique que l'on assiste, ce qui est thématiquement entre autres dans la dernière partie par le jeu avec les mots et l'impression que ceux-ci possèdent une matérialité :

Des galets couverts de mots – *mots eux-mêmes bousculés, délavés et polis*, – *s'incrument* dans le sable parmi les rameaux et coquilles d'algues, lorsque toute vie terrestre se rétracte et se cache dans son domicile obscur : les orifices des minéraux.

Ce rêve présente également une autre caractéristique qui le distingue des récits surréalistes : le titre. Il s'agit en effet du seul rêve de *la Révolution surréaliste* qui porte un intitulé, « Le Pays de mes rêves », et, malheureusement, il nous a été

---

<sup>21</sup> Ce rêve est présenté à l'annexe II (II, 1).

<sup>22</sup> Catherine David et Claude Roy, « Un entretien avec Leiris », *op. cit.*, p. 62.

impossible de trouver la raison pour laquelle Leiris a choisi d'intituler son rêve et pourquoi il n'a pas réitéré l'expérience.

On note également dans quelques rêves du numéro 4 du périodique un facteur encore une fois très étonnant : l'absence totale d'événements. Un problème se pose donc ici à savoir comment reconnaître l'authenticité du récit si celui-ci ne possède pas d'événements qui permettent de faire progresser l'histoire d'une situation de départ vers une situation finale<sup>23</sup>. Prenons comme exemple le rêve suivant :

J'imagine la rotation de la terre dans l'espace, non d'une façon abstraite et schématique, l'axe des pôles et l'Équateur rendus tangibles, mais dans sa réalité. Rugosité de la terre.<sup>24</sup>

Il serait très difficile de présenter un découpage événementiel de ce rêve, car, tout au plus, nous n'y retrouvons qu'un seul événement qui se résume comme suit : Leiris fait une réflexion sur la rotation de la terre. En effet, rien n'indique dans ce rêve qu'il s'agit d'un récit puisque, comme dans le cas précédent, nous avons plus l'impression de lire une réflexion sur le rêve (ou dans ce cas-ci, sur un rêve en particulier) qu'un récit<sup>25</sup>. Et tout ceci ne dépend nullement de la longueur du rêve, car si nous prenons l'exemple d'un autre rêve de Leiris encore plus court, nous y retrouvons tout de même un minimum de deux événements :

Dialogue entre André Breton et Robert Desnos :  
A.B. à R.D. – la tradition sismotérique...

---

<sup>23</sup> Nous mentionnons ici situation finale en référence au schéma narratif dans le chapitre 1. Même si nous avons expliqué qu'il ne s'agissait pas réellement d'une situation finale selon les lois narratives du récit, nous nous permettons de l'indiquer à ce stade-ci de la recherche comme tel dans le but d'éviter toute forme de malentendu ou d'imprécision dans l'articulation du présent propos.

<sup>24</sup> « Rêve » dans *la Révolution surréaliste*, n° 4, 1925, p. 7.

<sup>25</sup> D'autres exemples de ce type de rêve sont présentés à l'annexe II (II, 2).

R.D. (se transforme en piles d'assiettes).<sup>26</sup>

Dans ce rêve, le découpage événementiel se présente comme suit :

1 Conversation

1 Breton s'adresse à Desnos et mentionne la tradition sismotérique.

2 Métamorphose de Desnos

1 Desnos se transforme soudainement en piles d'assiettes.

Malgré le contenu très laconique, il est donc possible d'affirmer qu'il s'agit bien d'un récit puisqu'on remarque une progression de l'histoire. L'exemple de ce récit de rêve montre que ce ne sont pas tous les rêves de Leiris, publiés dans *la Révolution surréaliste*, qui présentent un caractère unique. Certains respectent les lois narratives du récit (comme le rêve ci-dessus) et se rapprochent du récit de rêve pratiqué par Breton. Cependant, nous avons vu aussi que les rêves de Leiris ne sont pas que des récits, mais également des réflexions et des observations sur le rêve.

### 3.2 Le Je comme alter ego

Les différences entre l'écriture du rêve chez Leiris et Breton concernent également le volet de l'énonciation. Dans les récits de rêve de Leiris, la figure du Je<sup>27</sup> est très particulière puisqu'elle implique quelque chose de nouveau qui diffère de l'approche de Breton. Comme lui, Leiris s'efforce d'unir ces deux entités : le personnage du rêve et le narrateur. Nous sommes donc face à deux « Je », un Je rêveur (personnage du rêve) et un autre éveillé (le narrateur). Cependant, pour y

---

<sup>26</sup> *la Révolution surréaliste*, n° 5, 1925, p. 10.

<sup>27</sup> Nous reprenons ici l'analyse entamée au chapitre 1 sur les voix narratives présentes dans le récit de rêve.

parvenir, Leiris use d'une tout autre technique qui transparaît dans son écriture et qui n'est pas motivée par les mêmes intentions que Breton. D'abord, dans le récit de rêve de Leiris, le Je éveillé qui agit à titre de narrateur est beaucoup plus exposé et c'est uniquement par lui qu'il est possible d'accéder au Je rêveur. C'est également le Je éveillé qui s'avise de réparer le sens du récit lorsqu'il peine à traduire le rêve. C'est ce que Genette nomme l'intrusion d'un métadiscours. Les répercussions sont assez nombreuses, mais contrairement à ce que l'on pourrait croire, les auxiliaires modaux, qui révèlent la présence du Je narrateur, se réduisent à une formule assez simple et ne sont pas si multiples:

[...] et je danse *une sorte de gigue* avec un Américain [...]<sup>28</sup>

Rêve : un Écossais souffle dans un long-pipe en forme d'homme gigantesque et boursoufflé, *genre baigneuse de Picasso*.<sup>29</sup>

Pour réparer l'incohérence du récit de rêve, le Je éveillé (narrateur) se manifeste plutôt par des commentaires dévoilant son incertitude sur un détail en particulier ou sur le déroulement du rêve qui sont mis entre parenthèses :

Il me montre un album contenant des reproductions de ses tableaux, et, au-dessous, la description (*ou le projet*) du tableau rédigé par lui-même [...]<sup>30</sup>

Rêve : dans une petite ville (*Nemours peut-être*) où mes amis et moi nous sommes en vacances [...]<sup>31</sup>

Ces ajouts entre parenthèses servent également – et surtout – au narrateur éveillé à ajouter à ses récits des descriptions sur le décor :

<sup>28</sup> « Vendredi 14 novembre 1924 » dans *Journal 1922-1989*, *op. cit.*, p. 78.

<sup>29</sup> « Samedi 21 mars 1925 » dans *Journal 1922-1989*, *op. cit.*, p. 95.

<sup>30</sup> « Jeudi 18 décembre 1924 » dans *Journal 1922-1989*, *op. cit.*, p. 85.

<sup>31</sup> « Mercredi 19 novembre 1924 » dans *Journal 1922-1989*, *op. cit.*, p. 79.

Nous sommes dans une pièce, entièrement nue; à la place du lit, une immense baignoire de pierre (*plutôt une piscine*) [...] Il fait très clair; la salle ouvre d'ailleurs directement (*sans fenêtre, mais simplement par l'absence totale du mur qui devrait masquer ce côté*) sur une campagne ensoleillée.<sup>32</sup>

– un personnage du rêve :

Au cinéma, *Le Châte aux fleurs de sang* : une danseuse et une jeune fille (*Mary Astor*).<sup>33</sup>

Rêve : une belle Américaine (*femme de lettres ou artiste*) me donne rendez-vous dans un grand hôtel pour me parler.<sup>34</sup>

– ou encore, ces informations peuvent donner une précision quant au contexte du rêve :

Rêve : fausse pièce de Jarry, jouée à Londres [...] Thaumaturge grec et autre Grec (*personnage principal*) (*et par moments moi-même*).<sup>35</sup>

[...] et je pouvais voir que l'homme et la femme étaient Nègres, — mappemondes nègres (*car les sphères faisaient partie intégrante d'eux-mêmes*).<sup>36</sup>

Ce Je éveillé ose même introduire des rappels de rêves au sein même des rêves qu'il rédige. Cette intertextualité se manifeste de deux façons, soit elle est entièrement placée entre parenthèses à la suite du rêve:

[...] {Rêve ancien : White Chapel, – une querelle : se battre avec verres et bouteilles ou au revolver. – une église. – Suzanne Vitrac?}<sup>37</sup>

ou elle est intégrée au rêve et le Je éveillé se dissocie totalement du Je rêveur pour introduire sa digression :

<sup>32</sup> « Mardi 14 octobre 1924 » dans *Journal 1922-1989, op. cit.*, p. 69-70.

<sup>33</sup> « Dimanche 22 mars 1925 » dans *Journal 1922-1989, op. cit.*, p. 95.

<sup>34</sup> « Jeudi 11 décembre 1924 » dans *Journal 1922-1989, op. cit.*, p. 83.

<sup>35</sup> « Septembre 1926 » dans *Journal 1922-1989, op. cit.*, p. 126.

<sup>36</sup> « Vendredi 21 novembre 1924 » dans *Journal 1922-1989, op. cit.*, p. 80.

<sup>37</sup> « Dimanche 17 mai 1925 » dans *Journal 1922-1989, op. cit.*, p. 102.

Rêves : I) je suis dans un gymnase, exécutant des mouvements d'ensemble très compliqués avec d'autres gens. Le professeur, pour mesurer notre degré d'attention et nous apprendre à penser rapidement, commande très brusquement les mouvements auxquels on s'attend le moins. Je me trompe toujours à ce jeu, et cela m'affecte tant que je m'éveille en criant. *Je me rappelle alors un rêve passé (recherche dans un énorme gymnase, à la fois dancing, manège, bar et café, d'une femme que je désire et qui vient s'y entraîner pour un certain nombre de sports), sans parvenir à déterminer s'il est très ancien ou si je viens seulement de le faire.*<sup>38</sup>

Dans ce rêve, on passe automatiquement d'un Je à l'autre et les parenthèses servent ici à décrire le contenu de cet autre rêve, sorte de réminiscence obtenue par celui qui vient d'être noté. À la lueur de tous ces exemples, on constate donc que le rêve chez Leiris dévie de l'objectivité clinique, telle que l'avaient souhaités certains surréalistes. Même si le narrateur ne change pas délibérément le contenu événementiel du rêve à l'écrit, il y ajoute des commentaires et impressions. De plus, le narrateur peut s'immiscer dans le déroulement du rêve sans indiquer par le biais de marques textuelles (parenthèses ou tirets) qu'il y a changement d'instance énonciative. Ainsi se crée une certaine fusion des deux sujets : le personnage du rêve et le narrateur<sup>39</sup>.

Dans ses rêves, Leiris désire plus que tout réintégrer la part du Je qui lui fait défaut – le personnage du rêve – celle en laquelle il ne se reconnaît pas, et à lui créer un alter ego. Comme le mentionne Jean-Daniel Gollut, il s'agit ici de réconcilier le sujet avec lui-même, de restaurer la filiation entre toutes les parts de soi-même pour

---

<sup>38</sup> « Vendredi 8 mai 1925 » dans *Journal 1922-1989, op. cit.*, p. 101.

<sup>39</sup> Quelques exemples de cette situation narrative se trouvent à l'annexe II (II, 3).

parvenir à une certaine unité personnelle<sup>40</sup>. L'exercice de Leiris correspond donc bel et bien à une quête d'identité à travers les multiples incohérences de l'esprit et à une tentative de réconciliation générale. Par cette utilisation particulière du Je, c'est un peu comme s'il lui fallait parvenir à dire : « *Je raconte que j'ai rêvé que j'étais*<sup>41</sup> ». Cette quête de soi s'étend donc au désir de Leiris d'unifier les instances énonciatives dans ses rêves. C'est également l'objectif qu'il s'est imposé dans l'écriture de *l'Âge d'homme*, où il est question de faire acte d'humilité en confessant ses sentiments lors de divers événements de sa vie, mais aussi de se reconnaître et de s'accepter dans tous ces souvenirs qui sont confiés, ne pas renier la personne qu'il fut jadis. Comme il le mentionne dans sa préface, « De la littérature considérée comme une tauromachie », cette littérature axée sur la confession et la plus grande humilité sert à « mettre à nu certaines obsessions d'ordre sentimental ou sexuel, confesser publiquement certaines des défiances ou des lâchetés qui lui ont fait le plus honte [...]»<sup>42</sup>. Sur ce travail de connaissance de soi-même, Leiris dit aussi:

[...] à la base de toute *introspection il y a goût de se contempler* et qu'au fond de toute confession il y a désir d'être absous. *Me regarder sans complaisance, c'était encore me regarder, maintenir mes yeux fixés sur moi* au lieu de les porter au-delà pour me dépasser vers quelque chose de plus largement humain. *Me dévoiler devant les autres, mais le faire dans un écrit dont je souhaitais qu'il fût bien rédigé et architecturé, riche d'aperçus et émouvant, c'était tenter de les séduire pour qu'ils me soient indulgents*, limiter – de toute façon – le scandale en lui donnant forme esthétique. Je crois donc que, si enjeu il y a eu et corne de taureau, ce n'est pas sans un peu de duplicité que je m'y suis aventuré : cédant, d'une part, encore une fois à ma *tendance*

---

<sup>40</sup> Propos de Jean-Daniel Gollut dans *Conter les rêves*, *op. cit.*, p. 248.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 248.

<sup>42</sup> Michel Leiris, *l'Âge d'homme*, Paris, Gallimard, 1939, p. 10-11.

*narcissique*; essayant, d'autre part, de trouver en autrui moins un juge qu'un complice.<sup>43</sup>

Même si ce passage est tiré de la préface de *l'Âge d'homme*, il est possible de l'associer au travail de Leiris dans l'écriture de ses rêves, dont le but est de se regarder pour parvenir à unifier et à réconcilier toutes les composantes de son être en une seule, c'est-à-dire un seul sujet.

Comme le narrateur s'observe dans ses propres rêves, le passage continu d'un Je à l'autre crée une apparence de narration homodiégétique. Et comme Leiris adopte un second point de vue – celui de l'éveillé – et qu'il prend un peu de recul – en notant le rêve plus tard dans la journée – il ne peut pas toujours adhérer avec cette autre part de lui-même – ce Je personnage du rêve. Une trop grande distance sépare les deux sujets – les deux Je – et la pudeur face aux événements rêvés la rend souvent infranchissable. Cela revient en partie à ce que dit Genette sur la narration homodiégétique à focalisation externe :

Un tel récit devrait évidemment, quoique assumé par le héros, adopter sur lui, et sur toutes choses, *le point de vue d'un (anonyme) observateur extérieur incapable non seulement de connaître ses pensées, mais encore d'épouser son champ de perception*. Une telle attitude narrative est généralement, pour ne pas dire unanimement, *considérée comme incompatible* avec les normes logico-sémantiques du discours narratif.<sup>44</sup>

Nous voyons un lien entre cette forme toute théorique de focalisation, et le sentiment d'étrangeté face à soi-même qu'éprouve le sujet éveillé lorsque la nature du sujet rêveur (en raison des actes commis en rêve ou des sentiments éprouvés) lui demeure

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 13-14.

<sup>44</sup> Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 85-86.

inacceptable et incompréhensible. Même si dans le cas de Leiris, le narrateur éveillé est en mesure de deviner les pensées du personnage rêveur, il ne peut cependant pas adopter son champ de perception puisqu'au moment où le rêveur s'éveille, la réalité du sujet endormi ne cadre plus avec celle de l'éveillé. De même que les pensées et émotions que se souvient avoir ressenti le narrateur lors du rêve lui apparaîtront peut-être saugrenues une fois éveillé.

C'est pourquoi nous associons ce type de narration à une recherche constante de l'identité de ce « moi » rêveur, car, comme le dit Blanchot :

[...] dans le rêve, qui rêve? Quel est le « Je » du rêve? Quelle est la personne à qui l'on attribue ce « Je », en admettant qu'il y en ait une? Entre celui qui dort et celui qui est le sujet de l'intrigue rêveuse, il y a une fissure, le soupçon d'un intervalle et une différence de structure; certes, ce n'est pas vraiment un autre, une autre personne, mais qu'est-ce que c'est? <sup>45</sup>

Et c'est exactement la principale préoccupation de Leiris dans son travail d'écriture : savoir qui il est exactement. Cette recherche constante de lui-même et la quête de son identité propre auraient donc leur source (de manière plus subtile) dans les récits de rêve surréalistes puisqu'ils lui permettent de fouiller son inconscient. En personnalisant son écriture du rêve et en lui octroyant une importance capitale dans son travail littéraire, il lui donne ainsi un caractère sacré, au même titre que ce qui fait partie de la vie quotidienne. Car le rêve lui sert non seulement d'outil pour mieux se connaître, mais nous verrons qu'il constitue un excellent embrayeur à la création.

---

<sup>45</sup> Maurice Blanchot, « Rêver, écrire » dans *la Nouvelle revue française, op. cit.*, p. 1088-1089.

#### 4. Les récits de rêve postsurréalistes

Nous étudierons maintenant le rêve chez Leiris, « l'ex-surréaliste », sous les angles de la quête de soi et de la réécriture. Sur les sept cents textes du *Journal*, Leiris a récupéré quelques rêves pour les réunir dans un recueil, *Nuits sans nuit*<sup>46</sup> (édition Fontaine, 1945). Le recueil comptait en tout 52 rêves, 4 demi-sommeils et un phantasme diurne. Il fut ensuite réédité en 1961 chez Gallimard sous le titre *Nuits sans nuit et quelques jours sans jour* et présente un ajout de fragments vécus et de nouveaux rêves. Cette nouvelle version des *Nuits* a repris 22 rêves et 2 demi-sommeils de la première édition et contient 17 nouveaux textes allant de la période du 4 mai 1943 au 6/7 novembre 1960. Nous utiliserons dans notre travail cette deuxième édition parce qu'il s'agit de la plus récente et qu'elle fut publiée dans un contexte particulier.

L'édition de 1961 est parue pendant la période de onze ans qui sépare la publication des deuxième et troisième tomes de *la Règle du jeu* (*Fourbis et Fibrilles*). À cette époque, Leiris vivait une sorte de panne d'inspiration concernant son projet autobiographique. La réédition des rêves de *Nuits sans nuit* fut le moyen de relancer l'inspiration sans toutefois sortir complètement de l'atmosphère qui baignait le cycle autobiographique. Pour Leiris, les rêves sont donc en quelque sorte « assimilés au progrès d'engendrement de l'écriture<sup>47</sup> ». Cette utilisation qu'il fait du rêve plus de trente ans après avoir quitté le surréalisme est intéressante puisqu'elle suppose d'une

---

<sup>46</sup> Il s'agit de la première édition de *Nuits sans nuit*.

<sup>47</sup> Catherine Maubon, *Michel Leiris en marge de l'autobiographie*, *op. cit.*, p. 36-37.

part une influence marquante du mouvement par l'importance qui est attribuée au rêve dans le projet d'écriture; d'autre part, une certaine prise de distance avec le surréalisme par l'utilisation qui en est faite. Le rêve est ici un moyen de réalimenter les braises de l'inspiration alors qu'il est pour les surréalistes un moyen d'explorer l'inconscient qui n'est pas censé engendrer de la littérature. C'est en partie ce que souligne Aragon dans son *Traité du style* :

Le rêve passe de toute antiquité pour une forme de l'inspiration. C'est en rêve que les dieux parlent à leur victime, etc. Il est à observer cependant que pour ceux qui ont pris à noter leurs rêves un soin, pur de préoccupations littéraires ou médicales, jusqu'à ces derniers temps absolument sans égal, ne l'ont pas fait pour établir des relations avec un au-delà quelconque. On peut dire qu'en rêvant ils se sont sentis moins inspirés que jamais. Ils rapportent avec une fidélité objective ce qu'ils se souviennent d'avoir rêvé. On peut dire même que nulle part une objectivité plus grande ne peut être atteinte, que dans le récit d'un rêve. Car ici rien, comme dans l'état éveillé ce qu'on nomme censure, raison, etc., ne s'interpose entre la réalité et le dormeur. *Supposez qu'à transcrire cette réalité ils apportent les sottises d'un style imparfait, les voilà traîtres. Ils ne racontent plus un rêve, ils font de la littérature. [...] La pureté du rêve, l'inemployable, l'inutile du rêve, voilà ce qu'il s'agit de défendre contre une nouvelle rage de ronds de cuir qui va se déchaîner. Il ne faut pas permettre que le rêve devienne le jumeau du poème en prose, le cousin du bafouillage ou le beau-frère du haï-kai.*<sup>48</sup>

#### 4.1 Des rêves et des souvenirs

L'ajout de fragments vécus au recueil suppose également une modification de la conception du rêve chez Leiris qui le distingue encore une fois du surréalisme. L'objectif de Leiris est d'éclairer ses récits de rêve sous un nouveau jour et ainsi récupérer l'expérience poétique du rêve dans le moment de veille. Ainsi, il s'agit pour l'auteur de retrouver des moments de sa vie diurne où il se sent étranger face à lui-

---

<sup>48</sup> Louis Aragon, *Traité du style*, Paris, Gallimard, coll. « l'Imaginaire », p. 182-187.

même, c'est-à-dire où il ne se reconnaît pas dans certains souvenirs. Il peut ensuite, par l'écriture de ces moments, tenter de se retrouver et, comme nous l'avons dit, de réconcilier les deux sujets : le Je d'autrefois (dans le souvenir) et le Je actuel (le narrateur). Cette approche est donc très différente de celle de Breton qui, lui, tendait plutôt à créer le prolongement entre la nuit et le jour, les rêves et la réalité :

L'alternance de rêve et de vécu qui caractérise cette dernière édition [1961] ne correspond pas en effet (ou de moins pas prioritairement) au désir de mettre au jour le tissu capillaire qui assure l'interpénétration de l'activité de veille et de l'activité du sommeil [*les Vases communicants*, p. 161]. On n'y trouve pas la tension heuristique qui poussa Breton à mettre en branle le procès osmotique à travers lequel aurait dû converger en une seule réalité – la surréalité – les mondes distincts de la veille et du sommeil.<sup>49</sup>

On comprendra mieux ce qui sépare Leiris de Breton en regardant un exemple de fragment diurne, extrait de *Nuits sans nuit et quelques jours sans jour*, où Leiris tente de réconcilier les deux sujets exposés<sup>50</sup>. Dans ce texte, l'auteur raconte un bombardement ayant eu lieu le 3 mars 1942 à Boulogne-Biliancourt, auquel il assista. Ce souvenir se situe dans une autre époque, celle de la guerre, où le contexte était bien différent et déjà on peut sentir une certaine distance s'installer entre le Je d'autrefois (celui de 1942) et le Je actuel (le narrateur). L'écart entre les deux sujets est surtout visible dans la description que fait le narrateur, d'un point de vue contemporain à l'écriture, des événements et personnes qui l'entouraient à cette époque. Il décrit entre autres le bombardement comme quelque chose de très beau et inoffensif et précise à quel point il était inconscient de la véritable situation :

---

<sup>49</sup> Catherine Maubon, *Michel Leiris en marge de l'autobiographie*, op. cit., p. 55.

<sup>50</sup> Le fragment se trouve à l'annexe II (III, 1).

Spectacle fascinant du ciel illuminé par les fusées éclairantes. *Novices*, nous regardons cela comme un beau feu d'artifice et nous suivons sans en perdre une bouchée le carrousel des avions, *pris tout d'abord* pour la défense allemande, car *nous ne savons pas que ce faux-jour de fin du monde* autour de nous n'a pour but de détecter les attaquants mais de soustraire à leur nuit les objectifs à bombarder.<sup>51</sup>

Dans ce passage, le sujet actuel intervient dans le souvenir pour témoigner de son insouciance d'alors par l'utilisation de certaines formules de phrases (soulignées en italique) et de certains termes, dont celui de « novice ». La présence du sujet actuel se manifeste également par des commentaires entre tirets ou parenthèses que nous retrouvons plus loin dans le texte :

Il s'en faut d'assez loin pour que le calme soit complet, mais je m'astreins à lire – *comme si de rien n'était* – un roman de Robert-Louis Stevenson, dont la traduction française s'intitule *Le Reflux*.<sup>52</sup>

Des cris perçants nous arrivent, poussés par la jeune domestique (*cette fille bête et inefficace mais pas vilaine qui quelque temps après partira de chez nous et dont, plus tard, nous saurons qu'elle s'est faite modèle nu ou quelque chose de ce genre dans une petite troupe de revue au seul usage de périphérie*).<sup>53</sup>

Un peu avant minuit, l'alerte est terminée et nous quittons le refuge dans lequel ce n'était pas le froid (*comme nous l'avions un moment pensé*) mais la peur qui nous faisait frissonner.<sup>54</sup>

ou par d'autres types de formulation qui témoignent de la distance entre les deux sujets:

---

<sup>51</sup> Michel Leiris, « 3 mars 1942 » dans *Nuits sans nuit et quelques jours sans jour*, Paris, Gallimard, 1961, p. 136.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 137.

Au cours de la veillée dans la bibliothèque que chauffe un poêle et qui est pratiquement *ce qu'on appellerait aujourd'hui* notre « salle de séjour », alerte.<sup>55</sup>

[...] quant à la porte intérieure fermant l'entrée de la cave, plâtras tombés dans le couloir du premier. *C'est seulement par la suite que nous verrons* qu'une cloison s'est lézardée.<sup>56</sup>

Cette distance flagrante entre Je actuel et Je d'autrefois s'intensifie lorsque le narrateur fait la description des vêtements qu'il portait alors. Encore une fois, l'utilisation des parenthèses manifeste sa présence dans l'extrait suivant :

Chaussé de vieux souliers vernis (*que j'ai pris l'habitude de mettre chaque soir en rentrant pour épargner mes autres souliers*), vêtu d'un gros complet croisé marine (*que je me suis commandé au « Petit Matelot » dès le début des mauvais jours*), je me sens totalement saugrenu [...]<sup>57</sup>

Ces commentaires prennent la valeur de justification lorsqu'on sait que Michel Leiris était un homme très distingué, dont l'apparence est toujours soignée, et qu'il se prêtait des allures de dandy. Le narrateur semble ici excuser sa pauvre apparence de l'époque par le rappel du contexte, celui de la guerre (« dès le début des mauvais jours ») et des sacrifices matériels auxquels on devait tous se plier (« pour épargner mes autres souliers »). Le narrateur ne se reconnaît tellement pas dans ce souvenir qu'il va même jusqu'à comparer cette situation à celle d'un rêve, où l'image qui est exposée de nous nous est souvent étrangère :

– corps étranger comme dans les rêves où la tenue nocturne du dormeur se trouve transposée en quelque mise incongrue –<sup>58</sup>

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 138.

En effet, dans le rêve on ne choisit jamais son apparence et nous n'en sommes pas toujours satisfaits, que ce soit au réveil ou pendant le rêve même. Dans notre exemple, même le sujet de 1942 (le Je d'autrefois) peine à se reconnaître dans ce corps et ce décor de destruction. Nous voyons ici une analogie entre le sentiment de malaise qu'éprouve le Je d'autrefois et d'autres émotions similaires ressenties pendant le rêve à cause de situations particulières (la nudité, par exemple). Dans le cas du rêve de Leiris, le malaise du Je d'autrefois est dû à son apparence et il lui est plus facile de s'identifier à un acteur de film américain qu'à lui-même :

[...] et je songe à un film américain qui, un certain temps avant la guerre, passa sur les écrans parisiens : l'on y voyait Clark Gable, *en habit noir, errer dans les crevasses et les décombres lors du fameux tremblement de terre qui détruisit San Francisco.*<sup>59</sup>

Le lien établi entre la représentation de soi dans le rêve (ou la fiction) et le souvenir est donc le parfait exemple pour illustrer la distance pouvant séparer deux sujets issus de deux temporalités narratives : le temps d'écriture (actuel) et le temps du rêve/souvenir (passé). Nous avons vu dans cette analyse que même dans les souvenirs vécus, il est possible de ressentir un certain sentiment d'étrangeté face à nous-mêmes en raison des actes commis ou de notre propre représentation. C'est pourquoi nous disons que la présence de fragments vécus dans le recueil *Nuits sans nuit et quelques jours sans jour* est très pertinente dans la quête poétique de l'auteur.

---

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 138-139.

Évidemment, tout ceci implique un ajustement à la définition du rêve chez Leiris. On l'a dit, il est pour Leiris essentiellement poésie, mais il devient aussi synonyme de seconde vie qui prend sens également dans la vie diurne :

Le rêve n'est pas une évasion. Nos pensées de la nuit – jusqu'aux plus saugrenues – viennent du même creuset que nos pensées du jour. [...] Le rêve n'est pas une révélation. Qu'un songe apporte au dormeur quelque clarté sur lui-même, ce n'est pas l'homme aux yeux clos qui fait la découverte mais l'homme aux yeux ouverts, assez lucide pour enchaîner des réflexions. [...] Tel est (s'il en faut un) le mot clé de cette suite de récits, tantôt d'événements rêvés, tantôt d'événements réels qui semblent au narrateur avoir projeté par instants sur sa terne silhouette un même éclairage de seconde vie.<sup>60</sup>

Véritable hommage à Nerval, cette définition du rêve se distingue encore de celle de Breton puisqu'elle implique l'interdépendance du rêve et de la réalité – et non pas l'interpénétration – puisqu'ils sont essentiels l'un à l'autre. Et c'est également cette corrélation du jour et de la nuit qui sera une des causes de la réécriture du rêve chez Leiris.

#### 4.2 La réécriture de soi

On pourrait considérer la réécriture du rêve chez Leiris comme une « transfiguration de l'art<sup>61</sup> ». Leiris mentionne dans son *Journal* « [que] l'art n'est pas distraction, mais transfiguration de la vie; il doit s'y intégrer et non pas l'embellir

---

<sup>60</sup> Michel Leiris, « Prière d'insérer », *Nuits sans nuit*, Paris, Fontaine, 1945. Passage cité dans Catherine Maubon, *Michel Leiris en marge de l'autobiographie*, op. cit., à la note de bas de page n° 31, p. 56-57.

<sup>61</sup> Hypothèse de Jean-Jacques Queloz émise dans une communication : « Du *Journal* à *Nuits sans nuit et quelques jours sans jour* », p. 51 (p. 51-64). Les actes de ce colloque furent réunis sous la direction de Philippe Lejeune, Catherine Maubon et Claude Leroy dans *Michel Leiris ou De l'autobiographie considérée comme un art*, Nanterre, Université Paris X, 2004, 241 p.

comme un ornement surajouté<sup>62</sup> ». À ce sujet, nous ajouterons que la réécriture du rêve vise aussi la reconstitution du présent et de la scène onirique, car, pour transfigurer la vie, il faut indéniablement avoir le désir d'en revivre quelques épisodes.

En réanimant le présent du rêve, Leiris souhaite aussi reconstruire le Je rêveur. On l'a déjà vu, le Je dans le rêve leirisien est doublement présent. Je rêveur et Je éveillé se côtoient et tentent de se définir l'un l'autre. C'est ce que Maubon appelle une « poétique de la présence<sup>63</sup> ». Et pour retrouver ce temps propre au rêve par la réécriture, le meilleur moyen est peut-être de s'en faire le spectateur. Dans un temps qui n'est ni celui de l'éveillé ni celui du rêveur, le Je assiste de la sorte à sa propre représentation. En réécrivant le rêve, le Je est mis en scène et observé sous tous ses angles, critiqué et commenté. Cette mise en perspective entraîne une redéfinition complète du sujet poétique, redéfinition à laquelle contribueront aussi les jeux verbaux et la réécriture des rêves dans son ensemble.

La parution de trois versions du même rêve dans le *Journal, la Révolution surréaliste* et *Nuits sans nuit et quelques jours sans jour*<sup>64</sup> nous donne un bon exemple de la redéfinition du sujet. Les trois « rêves » montrent tous une figure différente du Je. Dans la première version, celle du *Journal*, qui ressemble en tous

---

<sup>62</sup> « 8 juillet 1957 » dans *Journal 1922-1989, op. cit.*, p. 512.

<sup>63</sup> Catherine Maubon, *Michel Leiris en marge de l'autobiographie, op. cit.*, p. 26.

<sup>64</sup> Ces récits de rêve ainsi que les découpages événementiels se trouvent à l'annexe II (III, 2, a, b, c/III, 3, a, b, c).

points à un procès-verbal, le Je narrateur a la fonction de rapporter les faits de façon fidèle et concise. Il s'agit en effet de la version la plus courte et la plus sommaire de ce rêve. Aucun sentiment n'est dévoilé, même lorsqu'il est fait mention de la noyade de Nadia. Dans cette version, Je est un autre, c'est-à-dire que la distance entre le personnage du rêve et son narrateur est assez imposante pour que ce dernier se sente complètement étranger au drame qui se déroule sous ses yeux. C'est tout juste si la noyade n'est pas banalisée (« mais elle se noie pour de bon... ») par le narrateur totalement insensible à la perte de son amie. De plus, si l'on examine le découpage événementiel de ce rêve datant de 1925, on s'aperçoit qu'il correspond à la lettre au modèle du récit de rêve conventionnel. D'une part, ce rêve se présente davantage comme un simple compte rendu que comme un *récit* de rêve; d'autre part, l'absence de situations initiale et finale ainsi que sa brièveté nous laisse croire qu'il s'agit d'un récit incomplet (caractéristique du récit de rêve). Ainsi, tout laisse croire à un récit de rêve de style bretonien qui affiche une objectivité clinique dans l'énumération des faits.

Dans la deuxième version, celle de la *Révolution surréaliste*, où Leiris se prête à une première réécriture, nous notons une différence significative dans l'écriture et la représentation du sujet. Le fossé entre le rêveur et le narrateur s'est considérablement rétréci, car on sent une tentative de rapprochement de la part du narrateur envers l'autre sujet, celui qui est personnage du rêve. D'une part, il tente d'établir un contexte plus approprié au déroulement du rêve par une meilleure définition du décor. Le rêveur ne se trouve plus seulement sur une plage comme tant d'autres, mais bien

sur une plage de style Palm Beach, ce qui contribue à conférer une certaine atmosphère au rêve. D'autre part, le narrateur lui prête maintenant des sentiments lors de la noyade qui tendent à l'humaniser quelque peu (« je commence par pleurer beaucoup »). Enfin, au lieu de se terminer de façon précipitée par la noyade de Nadia, le rêve est prolongé de deux événements supplémentaires qui sont la récupération du corps inanimé et la réaction du rêveur suite à cette mort tragique. Dans cette version, le rêve n'est donc pas juste rapporté, il est joué et interprété devant le narrateur qui le raconte avec plus de détails. Nous percevons donc, dans cet exercice de réécriture, les efforts du narrateur pour se réapproprier le temps du rêve et se réconcilier avec le sujet rêveur. De plus, en déplaçant le jeu de mots, « Nadia, naïade, noyée », du début à la fin du rêve, le narrateur parvient à compléter le rêve puisque ce jeu de mots a ici fonction de consolation pour le rêveur et que grâce à lui le rêve possède maintenant un certain sens (contrairement à la première version où le jeu de mots ne signifiait rien).

Finalement, dans la troisième version issue du recueil, la symbiose entre les deux Je est ici à son apogée et c'est également la nature même du rêve qui se modifie. Alors qu'on n'avait droit qu'à un compte rendu dans la première version (*Journal*), le début du récit nous fait vraiment entrer dans le monde du fantasme qui caractérise les « beaux rêves ». Les liens unissant le rêveur et Nadia se modifient en passant de l'amitié (deuxième version) à celui de la tendresse (troisième version), sans toutefois chavirer dans l'amour. Car le rêveur n'est pas avec Nadia – tout court –, mais bien avec une « nommée Nadia », ce qui traduit une certaine distance entre les deux

personnages comme s'ils ne se connaissaient pas tout à fait. C'est surtout la définition du décor qui vient souligner cette relation nébuleuse entre les deux amants – ? –, car ils se trouvent maintenant sur « une plage de film américain ». Il ne manquait plus que le coucher de soleil comme toile de fond pour nous confirmer la nature idyllique de ce rêve où le rêveur est sûrement en train de vivre une aventure avec une inconnue en voyage. Et même si ce rêve aurait pu prendre la tournure du cauchemar par la noyade de Nadia, le jeu de mots tombe juste à point, apparaissant à la fois « comme une *explication* et une *consolation* » avant le réveil. Malgré le drame qui se joue dans le rêve, le personnage réussit à sécher ses larmes et évite de la sorte que le rêve se termine sur une note triste ou angoissante. Dans ce deuxième exercice de réécriture, on peut dire que l'auteur est parvenu à ses fins, c'est-à-dire à réintégrer la part du Je, personnage du rêve, et à réconcilier les deux sujets (le rêveur et le narrateur).

À la lumière de ces trois versions, on peut conclure que ce sont trois sujets – trois Je – qui se dévoilent à nous par la réécriture du rêve. La réécriture ici est certes une façon de retravailler le texte pour lui octroyer une valeur plus poétique, mais elle permet également de servir la quête de Leiris – l'écriture de soi – par une reconstruction et surtout une progression de ce Je, le sujet poétique. Nous avons vu qu'il est possible de franchir ces frontières qui se dressent entre les différentes parties de notre personnalité et de vaincre ce sentiment d'étrangeté qui nous empêche de nous réconcilier avec nous-mêmes. Nous avons aussi pris conscience qu'il ne s'agit pas d'un exercice facile – prenons l'exemple du projet de *l'Âge d'homme* – puisqu'il ne suffit pas de réécrire un rêve ou un souvenir deux ou trois fois pour parvenir à

réintégrer l'atmosphère et à revivre les émotions de ce temps passé. Leiris a consacré presque la totalité de son œuvre à l'atteinte de cet objectif, mais ce que les analyses précédentes nous montrent, c'est que dans l'écriture du passé – qu'il s'agisse de rêve ou de souvenir – le Je qui est raconté correspond rarement à la personne que nous sommes devenus, donc le Je de l'écriture. Cependant, comme nous l'avons mentionné plus tôt, c'est par la réécriture qu'il est possible d'arriver à transfigurer le présent de narration, pour ainsi retrouver le présent qui est raconté (présent historique)<sup>65</sup>.

Par ailleurs, la réécriture pourrait aussi être envisagée comme une nouvelle adaptation du rêve qui se perçoit dans sa restructuration narrative. Lors d'une réécriture, Leiris n'hésite pas à élaguer ou amplifier ses rêves ainsi qu'à changer l'ordre narratif des événements. L'analyse précédente sur les trois versions d'un même rêve l'illustre bien. Le souci compositionnel de Leiris et sa façon d'envisager le rêve sont certainement à l'origine du remaniement de ses textes, car, pour lui, le rêve dépasse le simple compte rendu et devient moteur de la création. En le réécrivant, il déploie tout le processus de création, à commencer par la sélection initiale dans son *Journal* des rêves qui mériteront d'être renouvelés<sup>66</sup>. L'acte de réécriture chez Leiris n'est donc pas vain et consiste plutôt à assouvir un certain désir de perfection qui est propre aux gens passionnés. Et comme pour Leiris presque tout était essentiellement poésie, alors tout était matière à perfection :

---

<sup>65</sup> Les formules « présent de narration » et « présent historique » sont empruntées à Émile Benveniste : « Chapitre XIX : Les relations de temps dans le verbe français », *Problème de linguistique générale, tome I*, Paris, Gallimard, 1966, p. 237-250.

<sup>66</sup> Les critères de sélection des rêves ne sont pas analysés dans ce travail et pourraient être le fruit d'un autre travail de recherche.

Avoir faim de poésie, c'est se condamner à ne jamais se satisfaire. C'est recréer l'écart lorsqu'il tend à se combler, afin de relancer le mouvement de l'écriture. Tel est *l'incipit* fondamental : faire œuvre de poète précisément parce que l'on sait, l'impuissance esthétique aidant, qu'on ne saurait atteindre cette totalité désignée par le terme « poésie ».<sup>67</sup>

Ainsi, comme nous l'avons vu au cours de ce chapitre, l'adhésion au surréalisme de l'auteur, même si elle fut de courte durée, est d'une importance capitale dans la direction de son œuvre puisque que c'est au sein même du surréalisme que sont nés certains intérêts et préoccupations littéraires, dont le rêve. Au départ, la conception du rêve de Leiris se rapprochait certes de celle de Breton, mais elle n'a pas tardé à s'en éloigner dès les écrits de *la Révolution surréaliste* pour s'articuler davantage autour de la quête poétique et de la définition du sujet – ce fameux Je – que sur l'exploration de la psyché. Cette conception personnelle du rêve a permis à l'auteur de produire des récits de rêve d'une grande qualité littéraire – et surtout poétique – et de servir un second projet, celui de l'autobiographie. Rêve et autobiographie sont donc interdépendants pour l'auteur qui considérait son œuvre « moins comme un long bavardage que comme un récit de rêve d'une ampleur démesurée<sup>68</sup> » et la vie comme un songe. La réécriture est également un aspect qui a le plus différencié Leiris de Breton, car, même si Breton s'est lui-même autorisé à retoucher ses rêves, ce n'était ni dans le même contexte, ni pour la même finalité.

---

<sup>67</sup> Joëlle de Sermet, « Jeux lyriques et mots surréalistes », dans *Michel Leiris : le siècle à l'envers*, Tours, Farago, 2004, p. 256.

<sup>68</sup> Michel Leiris, *À cor et à cri*, phrase citée dans l'entretien avec Leiris de Catherine David et Claude Roy, *le Nouvel observateur*, op. cit., p. 63.

La poétique du rêve de Leiris se situe donc en marge de celle de Breton. Quant aux critiques qui reconnaissent une forte influence du surréalisme dans l'œuvre plus tardive de Leiris – et rappelons que lui-même se considérait toujours comme surréaliste à l'âge de 87 ans! –, nous ne nous y opposons pas. Car, il ne faut pas confondre l'esprit surréaliste qui a sûrement imprégné l'œuvre de Leiris jusqu'à sa mort et les visions différentes sur l'écriture entre lui-même et Breton.

### Chapitre 3 Raymond Queneau : D'un rêve à l'autre

*En échange de ton rêve,  
écoute le mien  
– Platon, Théétète*

Dans ce troisième chapitre, nous étudierons le rêve dans l'œuvre de Raymond Queneau, reconnu entre autres comme l'« homme-paradoxe du surréalisme<sup>1</sup> ». Dès son entrée au sein du mouvement, il laissait déjà entrevoir la complexité du rapport qui les unissait, lui et le surréalisme. Dans une entrevue consacrée à *Dialogues* en 1958, il avoua ceci :

Ce n'était pas du point de vue littéraire que le surréalisme m'intéressait, mais comme mode de vie. C'était la révolte complète. À ce moment-là, je ne voulais pas devenir écrivain. Pour moi le surréalisme représentait tout.

Il est certes difficile de croire que cet auteur prolifique n'envisageait pas d'écrire. Et il l'est d'autant plus d'imaginer que ce fondateur de l'Oulipo<sup>2</sup> a commencé sa carrière littéraire au sein du surréalisme. C'est pourquoi nous nous pencherons dans ce chapitre sur la nature paradoxale du rapport qui unit Queneau au surréalisme. Rapport que lui-même admettait être paradoxal<sup>3</sup>. Contrairement à Leiris qui s'est toujours considéré comme surréaliste, Queneau renia son attachement au mouvement au point de refuser en 1973 de paraître dans les anthologies littéraires sous le qualificatif de

---

<sup>1</sup> Nous empruntons ici l'expression de Sarane Alexandrian, citée dans *le Surréalisme et le rêve*, Paris, Gallimard, 1974, p. 421.

<sup>2</sup> Mouvement fondé en 1960 par Raymond Queneau et François Le Lionnais et qui définissait la littérature selon des règles mathématiques très strictes.

<sup>3</sup> Voir en annexe III un extrait du journal où Queneau reconnaît ce rapport particulier qui l'unit au surréalisme (I, 1).

surréaliste. Pourtant, il est étonnant de constater que sa première et dernière publications furent des récits de rêve, qui nous rappellent, en quelque sorte, son bref passage au sein du mouvement.

Chez Queneau, le rêve est utilisé de multiples façons. En plus d'avoir publié ses rêves dans son journal, l'auteur les a utilisés à différentes fins dans la totalité de son œuvre. Le rêve constitue aussi le « trait d'union fondamental<sup>4</sup> » entre l'auteur et le surréalisme. Ainsi, il sera très intéressant de voir en quoi le rêve fut un lieu de rapprochement entre Queneau et ce mouvement malgré les différences qui les opposaient. Nous nous attarderons en premier lieu aux rêves datant de la période surréaliste (1924-1929), c'est-à-dire à ceux qui se trouvent dans *Une campagne de rêves*<sup>5</sup> (*Journaux 1914-1965*<sup>6</sup>) et *la Révolution surréaliste*. Ensuite, nous étudierons l'utilisation du rêve dans les œuvres ultérieures, dont *Contes et propos*, un recueil posthume d'écrits brefs en prose préfacé par Michel Leiris.

### 1. Entre deux *Manifestes*

Raymond Queneau a fait la rencontre d'André Breton grâce à Pierre Naville lors de l'hiver 1924-1925, juste après la parution du premier *Manifeste*. Tout comme Leiris, Queneau ne demeurera que quatre ans au sein du surréalisme et on compte seulement quatre publications pendant cette période. Il s'agit d'un récit de rêve (*la*

---

<sup>4</sup> Claude Debon, « Raymond Queneau et le surréalisme : perspectives critiques » dans *Doukiplèdonktan? Études sur Raymond Queneau*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, c1998, p. 34.

<sup>5</sup> Journal que l'auteur a consacré exclusivement à la notation de ses rêves, de 1928 à 1932.

<sup>6</sup> Édition établie par Anne Isabelle Queneau, Gallimard, 1996, 1240 p.

*Révolution surréaliste*, n° 3, 1925), suivi d'un premier texte surréaliste (*RS*, n° 4, 1925), d'un poème intitulé « le Tour de l'ivoire » (*RS*, n°s 9-10, 1925) et d'un deuxième texte surréaliste (*RS*, n° 11, 1925). Cependant, Queneau a écrit pendant cette période un grand nombre de textes inédits<sup>7</sup> qu'il n'a jamais voulu publier.

Le 16 novembre 1925, Queneau s'engage pour la guerre du Rif. Il doit alors interrompre toutes ses activités avec les surréalistes. Lorsqu'il revient à Paris le 8 mars 1927 se produit le célèbre incident des textes perdus. Queneau avait décidé d'envoyer plusieurs textes anonymes à Breton pour qu'il juge de leur qualité littéraire dans la plus grande objectivité. On raconte que Breton les trouva très intéressants et que, après les avoir égarés par mégarde, il alla même jusqu'à signaler leur perte au poste de police. C'est à partir de ce moment que Queneau s'affilia au groupe de la rue du Château (comptant entre autres Prévert et Péret)<sup>8</sup> après avoir gagné confiance en lui.

La relation amoureuse qui s'amorce ensuite entre Queneau et Janine Kahn<sup>9</sup> à la fin de 1927 et le colloque sur le cas Trotsky<sup>10</sup> seront deux causes principales de la rupture d'avec le surréalisme. Rappelons que le colloque qu'avaient organisé les surréalistes avait pour but de décider s'ils allaient appuyer la cause de Trotsky par

---

<sup>7</sup> « Textes surréalistes », *Œuvres complètes, tome 1*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », c1989, p. 989 -1067.

<sup>8</sup> Ces renseignements proviennent du quatrième et cinquième chapitres de la biographie de Queneau écrite par Michel Lécureur (« Chapitre IV : Premières rencontres avec les surréalistes » et « Chapitre V : Raymond Queneau sous les drapeaux » dans *Raymond Queneau : biographie*, Paris, Belles lettres/ Archimbaud, c2002, p. 57-63 et p. 83-99.).

<sup>9</sup> Jeune sœur de Simone Kahn, première épouse de Breton.

<sup>10</sup> Nous avons raconté l'anecdote au chapitre 2, p. 4.

l'organisation d'une action commune<sup>11</sup>. Contrairement à Leiris, Queneau a approuvé cette action et il était même chargé de recueillir les réponses des membres<sup>12</sup>. Par ailleurs, ce qui a fait avorter le projet est la direction que lui a donnée Breton. Il a profité de la divergence d'opinions dans le groupe sur la nécessité de s'impliquer dans cet événement politique pour contester et remettre en question la qualité de certains membres. Le cas Trotsky s'est donc avéré le procès des surréalistes et le *Second Manifeste* est composé en grande partie de l'attaque de Breton contre les membres expulsés. Queneau n'y est pas dénoncé clairement comme d'autres, mais se sent visé dans certains propos<sup>13</sup>. Breton remet aussi en cause la qualité des textes de *la Révolution surréaliste*, en particulier les textes automatiques et les récits de rêve<sup>14</sup>. En raison de la multiplication des attaques de Breton, Queneau se détache progressivement du mouvement. La direction idéologique que prend le surréalisme ne lui convient plus et le divorce de Breton et de Simone l'amène à prendre définitivement sa décision de quitter le mouvement<sup>15</sup>. Le départ de Queneau sera donc rendu officiel le 15 décembre 1929<sup>16</sup>.

---

<sup>11</sup> Comme cette action ne s'est jamais déroulée, nous ne pouvons pas savoir ce qui était prévu. Cependant, nous pouvons prétendre qu'elle devait correspondre à la publication d'un manifeste pour dénoncer les multiples exclusions de Trotsky : du gouvernement (1924), du Parti ouvrier social-démocrate de Russie (1927) et de la Russie (1929).

<sup>12</sup> Le point de vue de Queneau sur l'action commune se trouve à l'annexe III (II, 1).

<sup>13</sup> L'extrait se trouve en annexe III (II, 2, a).

<sup>14</sup> L'extrait se trouve en annexe III (II, 2, b).

<sup>15</sup> En gage de loyauté, Breton demanda à ses amis de renier Simone à la suite de son divorce. Queneau refusa puisque Simone était sa belle-sœur.

<sup>16</sup> Ces renseignements sur l'épisode qui précède le départ de Queneau du mouvement surréaliste proviennent du sixième chapitre de la biographie de Queneau, écrite par Michel Lécureur (« Chapitre VI : Querelles de famille » dans *Raymond Queneau : biographie, op. cit.*, p. 118-127.)

Par ailleurs, l'attaque de Breton dans le *Second Manifeste* aura blessé plusieurs membres et provoqué de nombreux départs et exclusions. La réponse des ex-surréalistes se fera par le biais d'un pamphlet collectif, *Un cadavre*, publié en janvier 1930, où Queneau signera son mémorable « Dédé »<sup>17</sup>. L'attaque de ces écrivains envers leur ancien maître est assez violente, mais ce qu'il y a de plus intéressant est davantage les impressions de Breton, parues quelque temps après, sur cet épisode ponctué de rivalités, que la force de l'attaque des dissidents du mouvement<sup>18</sup>. Chose encore plus étonnante, il avouera plus tard lors de ses *Entretiens*<sup>19</sup> le regret éprouvé lors du départ de Queneau<sup>20</sup>. Breton reconnut publiquement la grande qualité de surréaliste de l'auteur alors que ce dernier n'en fut jamais vraiment convaincu et a toujours démenti une certaine filiation pouvant exister entre lui et ce mouvement qui marqua sa jeunesse littéraire.

## 2. Sur le rêve

Même si Queneau publia peu de rêves pendant la période surréaliste, on ne peut cependant pas nier l'intérêt qu'il lui accordait. Seulement deux rêves furent publiés dans *la Révolution surréaliste* alors que ses *Journaux* contiennent autant – sinon plus – de récits de rêve que de moments de la veille. Cela démontre

---

<sup>17</sup> Le poème se trouve en annexe III (II, 3).

<sup>18</sup> Dans la réédition du *Second Manifeste* en 1946, Breton commente le contenu du pamphlet qui lui est destiné. Au lieu de s'offenser de la teneur des propos ou encore d'opter pour l'injure dans l'idée de se défendre, Breton use d'une très grande ironie – voire même de condescendance – pour souligner la qualité du pamphlet en dépit de celle des signataires lorsqu'ils faisaient partie du mouvement. Un extrait se trouve en annexe III (II, 4).

<sup>19</sup> Voir l'extrait en annexe III (II, 5).

<sup>20</sup> Voir Michel Lécureur, *Raymond Queneau : biographie, op. cit.*, p. 123, 124.

indubitablement l'importance que Queneau octroyait au rêve et explique en partie pourquoi celui-ci est si important dans son œuvre. On pense qu'il aurait commencé à noter ses rêves en 1921 dans le *Journal d'un jeune homme pauvre (1920-1927)* et la fréquence d'apparition des rêves aurait progressé au fil des années jusqu'à l'écriture d'un journal uniquement consacré à ceux-ci. Contrairement à Leiris, Queneau ne présente ni n'annonce ses rêves (sauf quelques exceptions). Il n'existe donc pas de formule introductrice ou annonciatrice du rêve. Ceux de l'année 1921 sont répertoriés sous la mention « sans date » et ce n'est qu'à partir de 1922 qu'il les classifie selon une méthode de datation au même titre que les événements de la veille.

Comme ce fut le cas pour Leiris, Queneau envisage aussi le rêve différemment de Breton. Pour définir les traits particuliers de cette conception personnelle du rêve au temps surréaliste, nous nous appuyerons premièrement sur un texte surréaliste inédit<sup>21</sup> et ensuite sur l'analyse de Jacqueline Beswick, qui porte sur le poème « le Tour de l'ivoire<sup>22</sup> ». Dans le texte inédit<sup>23</sup>, Queneau présente le rêve de façon très élogieuse. La définition qu'il donne du rêve s'inscrit dans la ligne de pensée du surréalisme et adhère à la conception de Breton. D'abord, Queneau se positionne contre tous les travaux antérieurs qui ont porté sur le rêve et surtout contre l'utilisation faite par les psychologues (« [...] les psychologues ont étudié le rêve, mais à la lumière, ou plutôt à l'obscurité, des raisons de ce monde physique »). Tout

---

<sup>21</sup> « Il ne s'agit plus de rire! » dans *Œuvres complètes, tome 1*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », c1989, p. 1003-1004.

<sup>22</sup> Jacqueline Beswick, « le Tour de l'ivoire ou le droit au rêve » dans *TMDQ*, n°150+25 -26 -27 -28, 1985, p. 138-144.

<sup>23</sup> Ce texte se retrouve à l'annexe III (III, 1).

comme Breton, Queneau revendique un nouveau statut au rêve, plus noble cette fois (« Le rêve n'est pas un sujet d'étude vulgaire »), en orientant son étude vers un but plus profitable. L'auteur partage également la conviction de Breton sur l'existence des vertus libératrices du rêve et ses bienfaits sur l'esprit. Le rêve permet à l'homme de se libérer de toutes les formes de contraintes possibles et le merveilleux qui le caractérise contribue à la libération de l'esprit. Queneau présente le rêve comme étant essentiel à l'épanouissement de chaque individu. C'est pourquoi son texte est dithyrambique, particulièrement dans ce passage: « Chaque fois que je puis trouver trace de rêve [...] La libération commence et déjà on en aperçoit les conséquences formidables. »

Dans la même période, Queneau a publié un poème, « le Tour de l'ivoire<sup>24</sup> ». Ce poème, même s'il n'est pas en contradiction avec le texte précédent, nous propose une vision plus personnelle du rêve chez l'auteur. L'analyse de Beswick est en partie fondée sur l'intertextualité qui structure le texte. Elle fait aussi mention de ce rapport douteux entre Queneau et le surréalisme que certains critiques ont vu dans le poème<sup>25</sup> :

On a vu dans *le Tour de l'ivoire* soit un exemple du surréalisme quenien, soit une parodie de poème surréaliste. J'y verrais plutôt, sous l'apparence d'un poème surréaliste, la première manifestation du scepticisme et du pessimisme de Queneau.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> Ce texte se trouve à l'annexe III (III, 2).

<sup>25</sup> Il existe d'autres analyses de ce poème, différentes de celle proposée par Beswick, dont celle de A. Thiber, *Raymond Queneau*, Boston Twayne Publishers, 1985 et de P. Gayot, *Queneau*, Paris, Editions Universitaires, 1967.

<sup>26</sup> Jacqueline Beswick, « le Tour de l'ivoire ou le droit au rêve », *op. cit.*, p. 138.

Tout en étant d'accord avec Beswick sur l'apparence surréaliste de ce poème (les images de l'auteur et l'amour comme moyen d'évasion en sont des exemples), nous ajouterons cependant que les idées de Queneau sur le rêve sont plus personnalisées. Dans le titre du poème, Queneau ferait ouvertement référence au XIX<sup>e</sup> livre de *l'Odyssée* d'Homère où apparaît la métaphore des deux portes du songe. Celles-ci sont évoquées dans le discours de Pénélope à l'adresse d'Ulysse, déguisé en mendiant, lorsqu'elle lui raconte son rêve<sup>27</sup>. Les deux portes, l'une faite d'ivoire et l'autre de corne, renvoient à deux types de songe. La porte d'ivoire laisse passer les rêves trompeurs (« ce n'est que tromperies, simple *ivraie* de paroles ») et la porte de corne, les rêves qui se réaliseront, donc ceux qui sont de nature prophétique (« ceux que laisse passer la *corne* bien polie nous cornent le succès du mortel qui les voit »). Ce que Beswick nous dévoile entre autres, c'est le sens du titre qu'il faut entendre comme : « c'est au tour de la porte d'ivoire ». D'une certaine façon, cela signifierait que Queneau douterait de la vertu prophétique des rêves contrairement à d'autres surréalistes, dont Robert Desnos.

Michal Mrozowicki propose lui aussi une lecture du poème de Queneau qui est fondée sur l'analyse de Beswick<sup>28</sup>. Il présente « le Tour de l'ivoire » comme un « poème subversif<sup>29</sup> » qui ne correspond pas aux valeurs surréalistes. Selon lui, la conception que présente Queneau sur le rêve est en totale contradiction avec celle

---

<sup>27</sup> Ce passage se trouve à l'annexe III (III, 3).

<sup>28</sup> Michal Mrozowicki, « Queneau dans / et le mouvement surréaliste » dans *Raymond Queneau : Du surréalisme à la littérature potentielle*, Katowice, Uniwersitet Slaski, 1990, p. 21-22.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 21.

« plus orthodoxe<sup>30</sup> » des surréalistes. En citant un extrait du livre de Pierre Berger sur Desnos<sup>31</sup>, Mrozowicki attribue d'une certaine façon la conception du rêve prophétique de Desnos à celle de l'ensemble des surréalistes. Voici l'extrait en question :

Chez Desnos, Rêve lisez : Voyance. Le cas est fréquent. Freud nous a appris les ressources du subconscient, mais Freud n'a pas prévu la conquête de la psychanalyse par la poésie. Qu'on se réfère à cet adolescent qui, durant l'hiver 1918-19, savait découvrir sa propre réalité à travers ses rêves. Les récits qu'on a pu trouver dans des revues anciennes ou dans des manuscrits à peine déchiffrables ont tous la même orientation : la prophétie de sa propre destinée.<sup>32</sup>

Même si nous ne sommes pas entièrement d'accord avec la lecture de Mrozowicki du poème<sup>33</sup> et sa façon d'associer la conception prophétique du rêve de Desnos à l'ensemble des surréalistes, nous croyons qu'en effet le titre du poème reflète un peu la position de Queneau sur la nature du rêve. Nous voyons dans ce titre une sorte de mise en garde de l'auteur contre les rêves qui incitent à l'espoir et qui ne se réaliseront pas. Cependant, Queneau ne va pas jusqu'à dénigrer les rêves pour cause de quelque inanité. Le dernier vers du poème est assez explicite : « DEFENSE DE NE PAS REVER ». Comme le mentionne Beswick :

Queneau revendique le droit inaliénable aux rêves d'une vie plus riche, tout en soulignant que cet espoir est chimérique : c'est le tour de l'ivoire.<sup>34</sup>

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>31</sup> Pierre Berger, *Robert Desnos*, Paris, Seigners, 1953, 191 p.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>33</sup> Par souci de concision, nous nous abstenons de résumer l'ensemble de cette lecture qui se trouve dans l'étude de Mrozowicki sur Queneau (voir référence ci-haut).

<sup>34</sup> Jacqueline Beswick, « le Tour de l'ivoire ou le droit au rêve », *op. cit.*, p. 143.

Tout comme les surréalistes, l'auteur reconnaît l'importance du rêve. Cependant, chez Queneau, le rêve peut ne rien dévoiler de particulier et constitue une simple victoire de l'imagination sur le réel. Il décrit la réalité à l'aide des thèmes du désespoir, de l'immobilité et de la dépravation :

À l'abri des arbres on ne rend pas la justice  
 Car la justice est une orfraie  
 [...]
   
 Déguisée elle tend une main insalubre  
 Aux pauvres qui désespèrent de la noirceur des murs

Mais il dit aussi que la nuit offre à l'homme la possibilité de s'évader par les rêves et ainsi de libérer son esprit. On retrouve cet appel à la liberté dans les vers qui expriment l'exaltation amoureuse :

Joie des plumes rapidité des ailes  
 Traîne de joyaux évadés des yeux des amoureuses  
 Flammes exaltées nuques transparentes  
 Seins de douceur torsos d'étoiles

Dans ce poème, l'auteur nous invite donc à rêver, le jour comme la nuit, en n'omettant pas cependant de nous mettre en garde contre l'inévitable retour à la réalité.

Dans les deux textes, le texte élogieux et le poème, s'articule une conception du rêve propre à l'auteur qui est davantage personnalisée dans le poème. Tout comme Breton, Queneau croit aux vertus bienfaitrices du rêve, surtout celle de la liberté qui est exposée dans les deux textes, et à l'importance que tout homme devrait leur accorder. Cependant, le poème, même si nous sommes d'avis qu'il s'inscrit dans une ligne de pensée surréaliste, démontre un certain scepticisme de la part de Queneau

quant à la nature prophétique du rêve. Certes, il ne faut pas douter de la nécessité des rêves puisqu'ils nous permettent d'affronter la dure réalité, mais il ne faut pas nécessairement croire en leur concrétisation prochaine. Pour Queneau, le rêve est un outil d'évasion du réel parce que la réalité ne lui offre pas toujours la liberté tant désirée. Le fossé entre sa conception et celle de Breton n'est donc pas si important sur ce point, mais sa seule présence démontre l'indépendance de Queneau. Et le véritable coup de force de l'auteur aura certainement été d'avoir publié ce poème dans *la Révolution surréaliste*, là où les écarts de pensée d'avec la majorité n'étaient pas toujours les bienvenus.

Par ailleurs, les conceptions de Queneau et Breton sur le rêve diffèrent sur d'autres points. Chez Queneau, tout est étroitement lié au réel, même le rêve. On a souvent l'impression qu'il tente d'homogénéiser ces deux mondes, le rêve et la réalité, pour parvenir à en présenter un seul où il est impossible de définir s'il s'agit d'un moment vécu pourvu d'une atmosphère onirique ou d'un rêve pourvu d'une étrange banalité. Cette description du rêve a bien sûr évolué au cours des années (en particulier dans ses romans et nouvelles), mais dès la période surréaliste, on retrouve des traces de ce travail dans ses journaux lorsqu'il note ses rêves. Comme nous l'avons dit, il n'existe aucun signe lexicosémantique permettant de définir avec assurance qu'il s'agit bien de rêve dans les journaux de Queneau. Seule l'absurdité des événements nous donne des indices pertinents pour déceler la nature du rêve. Par exemple, à plusieurs endroits dans ses journaux, Queneau note qu'il se trouve dans des lieux de culte (église, messe) ou en présence de personnes qui y sont reliées

(curé). Ceci peut sembler très banal, mais quiconque connaît bien Queneau n'ignore pas qu'il est athée depuis l'âge de 15 ans et peut donc reconnaître dans ces récits un rêve. En voici quelques exemples tirés du *Journal d'un jeune homme païvre* :

Je suis curé et tout nu dans une baignoire. [...] <sup>35</sup>

[...] Césaire le Grand arrive et me demande :

« – Qui êtes-vous?

– Je suis Dieu », répondé-je.

Silence absolu. <sup>36</sup>

Je me promène avec un pasteur dans la campagne. Celui-ci d'un geste volontaire fait tomber ma pipe qui se casse. [...] <sup>37</sup>

J'assiste à la messe; un prêtre, coiffé d'une mitre, fait son sermon en se promenant à travers l'église. [...] <sup>38</sup>

Ces nouvelles observations s'ajoutent à celles que nous avons déjà notées sur la conception du rêve de Queneau. En plus d'avoir une vision du rêve beaucoup moins utopiste que celle de Breton, Queneau a une approche plus expérimentale, qui dévie de celle employée par les surréalistes, dans sa démarche pour accentuer la confusion entre rêve et réalité.

### 3. Les récits de rêve surréalistes

#### 3.1 Queneau : rêveur ou farceur?

Le premier texte publié par Queneau est un récit de rêve qui parut dans le troisième numéro de *la Révolution surréaliste*. Celui-ci fut déposé plusieurs années

<sup>35</sup> « 15 janvier 1925 » dans *Journal d'un jeune homme païvre, op. cit.*, p.123.

<sup>36</sup> « Sans date » dans *Journal d'un jeune homme païvre, op. cit.*, p. 125.

<sup>37</sup> « 15 au 16 – 1 –27 » dans *Journal d'un jeune homme païvre, op. cit.*, p. 141.

<sup>38</sup> « 13/5/27 » dans *Journal d'un jeune homme païvre, op. cit.*, p. 144.

plus tard par l'auteur à la Bibliothèque Jacques Doucet, preuve de l'attachement et de l'importance qu'il accordait à cette première publication. Ce rêve et celui de Breton (*la Révolution surréaliste*, n° 1<sup>39</sup>) ont plusieurs points en commun. Encore une fois, certains voient dans le rêve de Queneau une grande influence surréaliste alors que d'autres perçoivent déjà dans ce texte l'annonce prématurée de son départ du mouvement.

Dans son étude sur le surréalisme, Sarane Alexandrian propose une analyse psychanalytique du rêve de Queneau<sup>40</sup> dont certains apprécient la justesse<sup>41</sup>. Alexandrian n'hésite pas à le reconnaître comme un rêve-programme, c'est-à-dire qu'il contient les préoccupations de l'auteur à cette époque :

Il s'agit naturellement d'un rêve-programme; on ne risque pas de se tromper quand un écrivain prend tant de soin à conserver un rêve<sup>42</sup> : c'est qu'il se doute qu'il contient un message important.<sup>43</sup>

Il ajoute aussi que les thèmes et symboles utilisés dans le récit de rêve de Queneau sont la preuve qu'il existe un « inconscient surréaliste<sup>44</sup> ». Selon lui,

[l']évoation de l'urinoir, de la Tamise, sont des symboles clairs : tout liquide qui coule, dans un rêve surréaliste (quand il ne s'agit pas d'un simple rêve vésiculaire), représente l'écriture automatique.<sup>45</sup>

<sup>39</sup> Ces deux rêves sont présentés à l'annexe III (IV, 1).

<sup>40</sup> Sarane Alexandrian, « Les structures de l'imaginaire chez Raymond Queneau », dans *le Surréalisme et le rêve*, op. cit., p. 421-442.

<sup>41</sup> Michal Mrozowicki propose une analyse détaillée des rêves de Breton et de Queneau dans un article et il se base sur celle d'Alexandrian qu'il qualifie de « cohérente et convaincante ». (Michal Mrozowicki, « D'un Récit de rêve à Des récits de rêve à foison » dans *Quelques études sur le conte et la nouvelle*, Katowice, University Slaski, 1989, p. 120-142.)

<sup>42</sup> Alexandrian fait ici référence au fait que Queneau a déposé le manuscrit à la Bibliothèque Jacques Doucet.

<sup>43</sup> Sarane Alexandrian, *le Surréalisme et le rêve*, op. cit., p. 423.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 423.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 423.

Alexandrian croit véritablement que les éléments du rêve sont des indices sur la nature de la relation de Queneau avec le mouvement surréaliste et sur ses préoccupations du moment. Sans vouloir faire un résumé détaillé de cette analyse, voici tout de même quelques éléments que nous avons retenus et que nous commenterons par la suite. D'abord, Alexandrian croit que l'image de la Tamise, petite et encombrée, signifie que Queneau aurait beaucoup de choses à dire, mais qu'il ne possède pas encore les moyens pour le faire. La Tamise ainsi que d'autres symboles seraient le signe de l'existence d'un problème de création chez Queneau. Alexandrian relève également un problème d'ordre sexuel par l'interprétation des autres figures dans le rêve (la femme qui chante, le musée impossible à visiter, etc.) et un problème médical par la présence des nouveaux cristaux sur le marché. Ceux-ci représenteraient le médicament miracle qui sauverait Queneau de son asthme. Ainsi, Alexandrian fait l'hypothèse que trois souhaits inconscients de l'auteur transparaissent dans ce rêve : arriver à s'exprimer même s'il a de la difficulté à s'adapter à l'automatisme, se libérer de ses « inhibitions amoureuses<sup>46</sup> » (par la rencontre d'une femme) et trouver un médicament contre son asthme.

Notre objectif n'est certainement pas de valider ou de contester les interprétations d'Alexandrian. Cependant, nous retiendrons sa position sur la part d'influence du surréalisme dans ce rêve. Celui-ci reflèterait une bonne influence du

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 424.

mouvement, mais Queneau serait assujéti au syndrome de l'imposteur parce qu'il a de la difficulté à s'adapter aux idées du surréalisme.

Michal Mrozowicki a aussi analysé le rêve de Queneau<sup>47</sup>, mais en le comparant cette fois à celui de Breton. Tout comme Alexandrian, Mrozowicki s'adonne à une interprétation psychanalytique que nous éviterons de retranscrire ici. Il utilise encore une fois l'adjectif « subversif<sup>48</sup> » pour décrire le rêve de Queneau. Selon lui, le début du rêve représente la période où l'auteur adhérait à l'esthétique et aux idées surréalistes. Les incipit des deux rêves sont en effet d'une similarité troublante. Les deux rêveurs se trouvent respectivement dans deux grandes villes (Paris pour Breton et Londres pour Queneau) et l'urinoir est mentionné dans les deux rêves. Chez Breton, il se matérialise pour devenir un véhicule et il est évoqué en pensée chez Queneau. Au sujet de cet urinoir, Mrozowicki se base sur les figurations symboliques de Freud dans *l'Interprétation des rêves* pour associer les symboles d'eau dans le rêve de Queneau à la sexualité (urinoir – urine, Tamise – eau, navire (« Schiff » en allemand) – uriner (« shiffen » en allemand). Ces observations sont sûrement très valables, mais le commentaire de Mrozowicki est encore plus intéressant pour notre propos. Il voit dans ce rêve « l'attitude un peu ironique du Queneau des années vingt à l'égard de la psychanalyse et de la *Traumdeutung*<sup>49</sup> en

---

<sup>47</sup> Michal Mrozowicki, « D'un Récit de rêve à Des récits de rêve à foison » dans *Quelques études sur le conte et la nouvelle*, Katowice, University Slaski, 1989, p. 120-142.

<sup>48</sup> Mrozowicki a aussi utilisé cet adjectif pour décrire le poème « le Tour de l'ivoire » (Michal Mrozowicki, « Queneau dans / et le mouvement surréaliste » dans *Raymond Queneau : Du surréalisme à la littérature potentielle*, op. cit., p. 21-22.).

<sup>49</sup> Queneau s'est aussi moqué de Freud dans un poème, « Le bon usage des maladies », qui fut seulement publié en 1964 dans *l'Instant fatal*. L'extrait se trouve à l'annexe III (IV, 2).

particulier<sup>50</sup> » et aussi du surréalisme. Enfin, Mrozowicki considère lui aussi ce rêve comme un rêve-programme parce qu'il annonce le départ imminent de Queneau du surréalisme :

Dans ce premier texte, Raymond Queneau semble transgresser les frontières du surréalisme. Le récit qu'il nous présente, écrit quelques mois à peine après son adhésion au surréalisme, annonce et préfigure en quelque sorte déjà sa rupture avec le mouvement.<sup>51</sup>

Bien que ces analyses (celles d'Alexandrian et de Mrozowicki) soient fort intéressantes, nous avons toujours de la difficulté à accepter que les incipits de ces deux rêves soient si similaires. S'il s'agissait de poèmes, nous reconnâtrions aisément l'influence surréaliste dans le rêve de Queneau dont parlent les deux critiques. Nous pourrions même voir dans le symbole de l'urinoir une référence intéressante à Marcel Duchamp. Cependant, il s'agit de rêves – enfin, ils sont reconnus comme tels par Breton et Queneau – et toutes ces coïncidences (l'urinoir, la grande ville, la gare, etc.) sont bien troublantes et nous laissent sceptiques quant à la véritable nature de ces textes. S'agit-il bien de rêves? Et si celui de Breton en est réellement un, comment Queneau aurait-il pu faire un rêve si semblable? S'agit-il d'un véritable coup du sort ou le hasard aurait-il été forcé? Comme ces coïncidences sont presque trop belles pour être vraies, nous croyons que le rêve de Queneau ne fut

---

<sup>50</sup> Michal Mrozowicki, « D'un Récit de rêve à Des récits de rêve à foison », *op. cit.*, p. 134.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 138.

pas vraiment rêvé, mais plutôt inspiré de celui de Breton<sup>52</sup>. Que ne ferait pas un jeune homme de vingt ans pour se faire apprécier de ses nouveaux compagnons?

Le rêve de Breton, quant à lui, représente le récit de rêve surréaliste typique. On y retrouve une atmosphère d'étrangeté causée en partie par des images évocatrices, dont l'urinoir, la collection de crevettes et la maison blanche. L'étrangeté du rêve provient également de la présence du personnage extravagant que rencontre Breton, du lapin rôti qu'il transporte dans sa valise et surtout de cette réflexion de la part du rêveur, laquelle ne présente aucun signe de cohérence : « Il se donne pour médecin militaire, *il est bien en possession d'un permis de conduire* ». Le rêve de Queneau par contraste semble beaucoup plus fluide et logique. À vrai dire, on pourrait aisément croire qu'il s'agit d'événements réels décrits de manière démesurée par le narrateur. Certes, on y trouve des images bizarres (les curés, la femme qui l'empoigne, les foules : curés, bateaux, foire), mais l'étrangeté du rêve provient davantage de l'enchaînement des séquences narratives que de l'image. Alors que le récit de Queneau donne l'illusion d'un texte cohérent par l'utilisation de connecteurs (ensuite, alors), il est grevé ici et là de graves coupures narratives qui déstabilisent le lecteur, comme dans cet extrait :

À ce moment, P. me reproche de ne plus lui écrire; et, aussitôt, je me trouve seul dans une rue, où l'embarras des voitures est considérable. La foule crie : « Ce sont les curés qui encombrant les rues. » Cependant, je n'en vois aucun.

---

<sup>52</sup> Dans son analyse, Mrozowicki sous-entend que le rêve serait un faux, mais sans émettre l'idée directement : « un récit de rêve noté (ou rédigé) par Raymond Queneau ». (p. 129)

L'ellipse permet ici à Queneau de créer l'incohérence propre au rêve de manière différente de celle de Breton.

### 3.2 L'extériorisation du Je

Nous avons vu dans les chapitres précédents que la fonction du Je dans le récit de rêve varie d'un auteur à l'autre et que son étude nous donne plusieurs caractéristiques de la poétique du rêve de ceux-ci. Chez Queneau, les deux instances du Je – personnage du rêve et narrateur – sont aussi des éléments importants qui se manifestent de plusieurs façons. Tout d'abord, nous retrouvons dans les récits d'*Une Campagne de rêves* plusieurs commentaires placés entre parenthèses ou tirets. Ces commentaires, tout comme chez Leiris, indiquent la présence du Je éveillé (le narrateur). Nous le retrouvons entre autres dans ces exemples, où le narrateur se manifeste, soit pour ajouter au contenu du rêve :

– une description :

6 – Je suis dans un grand dortoir (une sorte d'hôpital) presque vide.<sup>53</sup>

– une interrogation :

11 – J'ai rêvé de savon dentifrice... (ou d'eau (?) dentifrice).<sup>54</sup>

22 – [...] Je me trouve ensuite sur une fête foraine où une vieille sorcière, que je connais – mais comment? – veut des berlingots.<sup>55</sup>

– un rappel d'un autre rêve :

---

<sup>53</sup> Raymond Queneau, *Une Campagne de rêves*, op. cit., p. 193.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 196.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 200.

13 – [...] (J’assiste à un film américain : le sujet, c’est un petit garçon qui mâche quantité de chewing-gum : sa sœur en entrant... (j’interromps ici : je me souviens maintenant que la 1<sup>ère</sup> partie [du rêve], les maçons, est mêlée étroitement à une histoire compliquée d’amitié avec un vieillard type, lequel finit par me donner un héritage ou q[ue]l[ue] chose de cet ordre)... [...]<sup>56</sup>

Cependant, ces incursions du Je narrateur ne sont pas toujours indiqués par des signes typographiques et peuvent être intégrées sans aucune forme de marque dans le récit. Comme nous l’avons vu aussi dans quelques récits de rêve de Leiris, les deux voix, celle du rêveur et du narrateur, ne sont alors pas distinguées. Dans cet extrait, nous avons souligné en italique la voix du narrateur (Je éveillé), le reste du texte correspond à la voix du rêveur :

24 – *Je ne sais trop par où ça commence...*

Au début un grand parc, un lac et une île. Je crois qu’il s’agit d’une maison à acheter et je me demande si c’est intéressant d’avoir une île quand on n’a pas de barque pour y aller. À ce moment, passe un grand défilé militaire; tous les soldats portent des drapeaux à<sup>57</sup> d’or; je remarque beaucoup de Saint-Cyriens. *Au fait, ce parc doit être dans les environs de Versailles.* Je fais maintenant partie du défilé, bien que je ne porte pas de drapeau. *Après un épisode où des prêtres interviennent, je ne me souviens comment, je me trouve dans une grande place – n’importe où – sur laquelle vient de s’arrêter une caravane [...]* *Vient ensuite un passage assez obscur, toujours en rapport avec cette catastrophe. [...]*<sup>58</sup>

Grâce à ces exemples, on peut affirmer la présence de deux voix qui correspondent aux deux formes de Je dont nous avons parlé abondamment au sujet de Leiris, le Je rêveur et le Je éveillé. Par contre, l’objectif de Queneau ne correspond pas nécessairement à celui de Leiris. Rappelons que ce dernier tentait en partie d’unifier ces deux instances énonciatives dans ses récits de rêve dans le but de

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 198.

<sup>57</sup> Blanc dans le manuscrit.

<sup>58</sup> *Une Campagne de rêves, op. cit.*, p. 200.

réintégrer l'espace-temps du Je rêveur. Quant à Queneau, nous croyons qu'il poursuit d'autres objectifs. Nous avons l'impression que le Je narrateur tente de stabiliser le récit par différents moyens dont la numérotation des séquences. Par exemple, l'extrait suivant correspond davantage à un découpage événementiel qu'à un récit de rêve :

#### **4 septembre**

29 – récit écrit vers 4 h dans l'obscurité et un crayon jaune svp.

1. Chez mes parents. Je rentre après une longue absence. Au Havre. Ma chambre. 2. Le réveil. 3. Ma mère fait beaucoup de bruit. 4. Mon père se lève...[*mots illisibles*]... 5. Puis me conduisent à l'école à Honfleur. 6. Je prends le tram. 7. Voiture pleine. 8. Baladeuse. 9. Le contrôleur me donne 3 billets à 1 fr 50. 10. Beaucoup de fous. Un tel se suicide parce que... 11. Monsieur psy(chanalysé) – con(verti) – suit des femmes – anglais – transformé en livreur. 12. Je suis rentré à la maison pour midi moins vingt. 14. Mon père demande à quelle heure je veux déjeuner. 13. Avant je lis les œuvres de G[érard] de N[erval] (politiques). 15. Le déjeuner sera prêt à midi : mon père fera cuire des artichauts. 16. Je suis assis à côté de Janine qui écrit un roman avec des images. 17. J'éclate en sanglots en pensant à un épisode – imaginaire – de Toulon. Je pleure. Je me réveille en pleurant.<sup>59</sup>

Nous ne pouvons pas savoir quelle était réellement l'intention de Queneau lorsqu'il a numéroté les séquences de son rêve. Sans tirer de conclusion de ce découpage, nous pouvons cependant affirmer que la structure de ce récit donne l'illusion d'une certaine unité narrative et d'une cohérence dans la suite du propos qui sont inhabituelles pour un récit de rêve. Certes, une part d'étrangeté persiste, tels la transformation de l'anglais en livreur et le suicide d'un fou dans le tram. Pourtant, le fait que les événements se suivent selon un ordre chronologique atténue la nature bizarre du rêve. Si on épure le rêve des événements anormaux, nous avons droit à la description d'une journée tirée du quotidien d'un homme :

---

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 223-224.

1. Queneau est chez ses parents.
2. Ses parents et lui se réveillent.
3. Ses parents le conduisent à l'école à Honfleur.
4. Queneau prend le tram qui est bondé.
5. Le contrôleur lui donne trois billets.
6. Queneau rentre à la maison pour le déjeuner.
7. Avant de passer à table, il lit les œuvres de Gérard de Nerval.
8. Le déjeuner sera servi à midi où on servira des artichauts.
9. En attendant, Queneau est assis à côté de Janine qui écrit un roman.
10. Queneau éclate en sanglots en pensant à Toulon.

L'aspect plus réaliste qui se dégage de ce rêve, et qui se retrouve également dans plusieurs autres, n'est pas sans rapport avec la part de participation des deux Je. Par exemple, c'est le Je éveillé – le narrateur – qui a pris le parti d'insérer ces chiffres et de créer ainsi un peu d'ordre dans le récit. Comme si l'auteur désirait atténuer l'étrangeté du rêve pour en faire un récit d'une autre nature.

Si nous continuons d'observer les récits de rêve sous cet angle, on remarque que la structure de certains se modifie au point de diverger complètement des récits de rêve typiques, tels que nous en avons exposé le modèle au premier chapitre. Dans *Une Campagne de rêves*, les rêves cessent parfois d'être des récits pour adopter de nouvelles formules. Non seulement l'auteur démontre qu'il existe d'autres façons de raconter le rêve, mais aussi qu'il n'y a pas que le contenu du rêve qui soit intéressant.

En voici quelques exemples :

– des impressions portant sur des rêves :

30 – je m'endors difficilement. Presque aussitôt je suis réveillé par un cauchemar. Je hurle et, éveillé, je crois qu'il a pour déterminant physique une mauvaise posture de mon corps...<sup>60</sup>

---

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 189.

19 – ... (je n'ai guère le courage de raconter les q[uel]ques fragments de rêves d'hier et aujourd'hui : hier il s'agissait d'armoires, d'Albert [Montaigu], du Maroc, de sang, de tuberculose, de Bourse – aujourd'hui d'antiquaire, d'hôtel... c'est mince. Je crois que de ce côté mon activité se ralentit.)<sup>61</sup>

7 – J'avais q[uel]ques souvenirs mais j'ai trop tardé à les *saisir*.<sup>62</sup>

– des souvenirs de rêves :

1 sept[embre] – En me rappelant mes rêves, il s'en présente q[uel]ques-uns qui me paraissent appartenir à la nuit d'hier; je me promène avec J[anine] (dans une grande ville – il y a des grandes fondations en pierre de taille – des grands escaliers à descendre ou à monter [...] Il y a des tas de gens à bicyclette (ici revient un souvenir de rêve se passant au Maroc, dans les montagnes, je suis avec une caravane, elle s'arrête... c'est un très vieux rêve).<sup>63</sup>

– des commentaires sur la qualité et le contexte du réveil :

25 – J'ai été réveillé par des tas de coups de marteau qui ont chassé mes rêves...<sup>64</sup>

26 – Comment se souvenir de ses rêves lorsqu'on est réveillé par des coups de marteau pareils?<sup>65</sup>

– des notes (pour situer le moment lorsqu'on se souvient d'un rêve) :

1- Premier rêve (je me le suis rappelé au milieu de la nuit).<sup>66</sup>

– lorsqu'il s'agit de fragments de rêves et non de récits :

Autres fragments de rêves.<sup>67</sup>

Grâce à ces exemples, nous constatons que le Je narrateur occupe d'importantes fonctions au sein de la narration du rêve, car ce que nous avons vu dans les exemples

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 199.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 206.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 202.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 202.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 209.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 210.

(impressions, commentaires, précisions) relève uniquement du Je éveillé. Inévitablement, le Je personnage se fait plus discret pour que la voix du narrateur se fasse plus imposante. Toutes ces observations sont précieuses et nous permettent de nous faire une idée de la valeur du rêve chez Queneau. Sans vouloir formuler de conclusions hâtives, nous pouvons tout de même dire que le rêve dans son état pur (rapporté de façon fidèle et objective) ne suffit pas à l'auteur. Il lui faut plus et c'est pourquoi il ne s'abstient pas d'intégrer à ce journal consacré uniquement aux rêves ses impressions, sentiments et observations. On dirait même qu'il existe une certaine tentative de dépouiller le rêve de ses principaux attributs (la part d'étrangeté, l'incohérence du propos, l'enchaînement arbitraire des événements) en mettant l'accent sur la voix du narrateur et non sur celle du personnage du rêve. Puisque le Je narrateur est issu de la réalité diurne, son rôle consiste à rétablir un certain sens dans le récit et à tirer des conclusions du rêve.

Dans les prochains extraits, nous verrons que, effectivement, chez Queneau, le rêve est là pour être compris. Sans confirmer qu'il s'agit vraiment d'interprétation, nous pouvons tout de même croire qu'il existe chez Queneau un certain désir de compréhension du rêve et surtout d'y trouver une utilité. Pour y parvenir, on a vu que l'auteur ne se limite pas à la méthode de notation traditionnelle du récit de rêve, qui consiste à noter fidèlement les événements rêvés. Au contraire, il s'interrompt souvent lui-même dans la saisie d'un rêve pour revenir sur des rêves précédents. Le contenu du rêve n'est donc jamais présenté dans son état brut. Certes, au cœur de ce travail de notation on trouve bien un désir de remémoration, mais nous verrons que ce

travail n'a pas pour but chez Queneau de retrouver l'atmosphère du rêve et de se réconcilier avec le sujet du rêveur, comme c'était le cas chez Leiris.

Le rêve daté du 8 septembre 1928<sup>68</sup> se présente sous la forme d'une réminiscence ancienne et non comme un événement qui vient tout juste de se produire (comme c'est le cas du rêve lorsqu'il est noté au réveil). Tout d'abord, il est primordial de souligner que dans ce rêve c'est le Je narrateur qui ouvre et termine le récit<sup>69</sup>, caractéristique qui différencie beaucoup ce type de récit de rêve de celui de Breton où, rappelons-le, le rêve débute toujours par le Je personnage. Dans ce rêve de Queneau, la part du Je narrateur permet d'intégrer un contexte de remémoration et d'associer ce contexte au contenu du rêve (il est en train de se peigner lorsqu'il se souvient que son rêve débute chez le coiffeur). Quant à la conclusion, celle-ci établit un lien entre chaque événement du rêve et de la veille, pratique typiquement freudienne. C'est pourquoi nous disons que ce rêve est présenté sous la forme du souvenir. D'abord, il débute par son propre souvenir et il se définit comme étant lui-même le souvenir des événements de la veille. Ainsi, la part du Je personnage régresse encore. Il a beau avoir vécu les événements du rêve, ces derniers s'étaient déjà produits pour le Je éveillé. Contrairement à Leiris qui veut réintégrer dans ses rêves la part du Je rêveur (personnage), Queneau souhaite plutôt que le Je rêveur réintègre le Je éveillé en associant les événements rêvés et diurnes et aussi en tirant des explications de ses rêves.

---

<sup>68</sup> Le rêve est présenté en annexe III (IV, 3).

<sup>69</sup> Les passages sont soulignés en italique.

Ce désir d'expliquer et de comprendre le rêve est également exposé dans les remarques et commentaires du narrateur. À quelques reprises, nous avons observé que celui-ci revient fréquemment sur un rêve en particulier pour y ajouter des détails ou en proposer une nouvelle interprétation. Voici l'exemple de trois commentaires sur un même rêve (celui du 31 août 1931), notés à des moments différents<sup>70</sup> :

Premier rappel :

2 – Le rêve du train : certainement un rêve de mort. Ne serait-ce pas une affirmation d'immortalité? Le train part emmenant des vieux et me laissant sur le quai. Et même une affirmation de virilité, puisque je veux faire des gestes obscènes.<sup>71</sup>

Deuxième rappel :

2 – Sur le second rêve : le train portait un nom, anglais si je me souviens bien. Janine *devait* aussi figurer dans ce rêve. D'autre part, ma mère était peu visible, surtout ma tante avait un rôle. Ma tante-mère correspond à Simone-Janine : deux sœurs. Il me semble qu'il y ait un autre épisode oublié : *À la gare : 8 – je signe une sorte de demande d'emploi, à côté de moi un monsieur fait de même. Il me demande la recommandation de « Piver, député de l'Orge. » Là-dessus, je me recommande aussi ce député.*<sup>72</sup>

Troisième rappel :

2 – Pour revenir au rêve du train, il y a certainement liaison entre : la demande d'emploi avec la recommandation de Piver – et la tentative que je fais à l'instigation de Bataille pour entrer à la Bibliothèque Nationale avec la recommandation de députés – (en l'occurrence Monet<sup>73</sup> et Bergery<sup>74, 75</sup>).

Ces commentaires montrent deux choses. D'une part, que le récit de rêve ne sera jamais fidèle au rêve lui-même quelle que soit la méthode d'écriture (celle de Breton, de Leiris ou de Queneau). Les exemples précédents le montrent bien, l'oubli est un

<sup>70</sup> La première version du rêve se trouve à l'annexe III (IV, 4).

<sup>71</sup> *Une campagne de rêve, op. cit.*, p. 211.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 211-212.

<sup>73</sup> Georges Monet, politicien français (1898-1980).

<sup>74</sup> Gaston Bergery, avocat et homme politique français (1892-1974).

<sup>75</sup> *Une campagne de rêves, op. cit.*, p. 213.

facteur qui empêche la saisie du rêve d'être complète. Des détails sont souvent oubliés (le nom du train, la présence de Janine et la demande d'emploi). D'autre part, ces détails à l'apparence insolite peuvent être d'une grande importance s'il s'agit d'un exercice d'interprétation auquel se prête Queneau. L'épisode oublié concernant la recommandation d'un député permet au narrateur de trouver une nouvelle association entre le rêve et la veille lors du troisième rappel.

La présence de ces rappels montre également une très grande participation du Je narrateur. Même si le narrateur doit se replonger dans le rêve ou dans le contexte qui lui est associé, les observations et commentaires sont faits une fois qu'il est éveillé. Il ne s'agit donc pas du travail de réécriture de rêve auquel se prêtait Leiris, mais plutôt de relecture. Nous entendons ici relecture au sens où le rêve est observé à nouveau lorsqu'on y ajoute des détails oubliés ou qu'on en tire de nouvelles associations. Le rêve pourrait donc être comparé à un casse-tête. Même s'il est noté la première fois dès le réveil, il demeure incomplet. Ce n'est qu'avec l'aide des rappels qu'on peut ainsi ajouter les morceaux manquants.

Voici un second exemple où le narrateur revient à quelques reprises sur un rêve noté au préalable. Il s'agit du rêve n° 29, daté du 4 septembre 1931<sup>76</sup>, où les retours sont présentés autrement que dans l'exemple précédent. Tout d'abord, nous sommes surpris de constater que le premier rappel, rédigé la même journée que le rêve, est en réalité une version non censurée du rêve. Plusieurs faits, esquivés de la version originale, sont mentionnés dans le premier rappel et donnent plus de poids au

---

<sup>76</sup> Le rêve ainsi que les rappels se trouvent à l'annexe III (IV, 5).

contenu du récit. Ces éléments contribuent à faire des liens entre les différentes parties du rêve et à lui donner un caractère plus narratif, donc plus complet. En effet, c'est davantage le premier rappel que la version originale qui représente un récit. La première version ne consiste qu'en une suite de mots clefs, réduisant ainsi le contenu du récit à son minimum. On sent qu'on ne pourrait réduire le contenu davantage, sinon le récit deviendrait incompréhensible.

C'est lorsqu'on prend connaissance du deuxième rappel qu'on réalise à quel point le premier était d'une importance capitale. Lors du deuxième rappel, le narrateur se plie à une série d'associations, non seulement entre les éléments du rêve (pleurs + artichauts = cœurs d'artichaut), mais également entre ceux du rêve et de ses souvenirs (allusion à la visite au cimetière). De là, suit une série d'associations qui n'a même plus de rapport direct avec le contenu initial du rêve (souvenirs au lycée du Havre).

Cet exemple montre encore une fois que le Je narrateur cumule les manifestations dans le récit pour, semble-t-il, favoriser la communication d'une interprétation symbolique. Nous désirons ici souligner les passages qui nous semblent révélateurs de notre hypothèse, où le narrateur témoigne clairement du désir de comprendre son rêve et, pourquoi pas, de se comprendre lui-même. Voici deux exemples où le Je narrateur tente d'interpréter quelques symboles issus de ses rêves :

15 – [...] Je n'arrive pas à démêler les associations spontanées. Clef, symbole sexuel. Mais : enfermer une clef à clef? = castration? Nouer l'aiguillette (?)<sup>77</sup>

---

<sup>77</sup> *Une campagne de rêves, op. cit.*, p. 217.

27 – [...] Déchirer un portefeuille = sodomiser. J'ai découvert son sens symbolique : un portefeuille sert à contenir l'argent, symbole coprologique, c'est-à-dire l'anus. Non le sexe féminin, déchirer un portefeuille – casser le pot, en argot. La pièce de dix sous. Un porte-monnaie doit être aussi un symbole anal; enveloppe également. Elle contient un produit, une trace de la personne qui vous écrit.

Ceci se lie aussi au cadeau : la première chose choisie par l'enfant comme cadeau, c'est son étron. Cadeau lié aussi à une signification coprologique.

Enveloppe : quand je n'ai pas de papier, je me torche avec des enveloppes qui se trouvent dans mon portefeuille.<sup>78</sup>

21 – Parenthèse à propos du rêve n° 4 du 2 septembre, il est curieux que je n'aie pas noté que « jouer du piano » symbolise « se masturber ». D'après Freud toute action rythmique symbolise la masturbation; je m'en suis souvenu pour interpréter le rêve Id du 1<sup>er</sup> septembre.<sup>79</sup>

34 – [...] Dans mon rêve, je ne pensais pas le mot Ganesha. Sa trompe était nouée : l'aiguillette nouée? impuissance? crainte d'être impuissant? Pendant la période en question, je me masturbais, mais n'avais point de rapports avec des femmes.<sup>80</sup>

Notre objectif n'est certainement pas de valider la nature des interprétations, mais plutôt de montrer qu'elles sont étroitement liées au registre sexuel et que le narrateur les assume très bien, contrairement à d'autres qui éprouveraient un certain malaise à faire des associations de ce genre. Ceci est en lien avec ce que nous exposons dans le chapitre précédent sur la notion d'étrangeté face à soi-même. Habituellement, les gens sont plutôt réticents lorsqu'il s'agit de témoigner du contenu érotique et obscène de leur rêve<sup>81</sup>. Queneau, quant à lui, non seulement ne semble ressentir aucune gêne à

---

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 223.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 228.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 228-229.

<sup>81</sup> Nous tenons à nuancer notre propos puisque ce ne sont pas tous les écrivains qui éprouvent de la pudeur à présenter des rêves au contenu érotique. Plusieurs écrivains venus de la génération après Freud se sont prêtés à l'exercice plus facilement.

raconter ce genre de rêve mais n'hésite pas à les commenter. Dans certains cas, il va même jusqu'à s'interroger sur leur qualité littéraire. En voici un exemple :

3 – ... Je rencontre (?) (elle est assise?) une jeune femme blonde, fort bien faite. Elle est en maillot de bain rouge (le maillot est d'une sorte de tricot?... à mailles...) et en bas de soie de couleur champagne. Je lui propose (de faire l'amour?). Elle accepte aussitôt; elle rabat son maillot sur ses cuisses et me tend son cul. Je lui lèche l'anus.

Réveil avec pollution. (La fin n'est pas obscène; c'était beaucoup plus idéalisé que le texte<sup>82</sup>. Réflexion faite la phrase précédente est inexacte. Mais j'aurais dû écrire : elle fait beau-cul et je lui fais feuille de rose.)<sup>83</sup>

Ce qui attire notre attention dans ce récit de rêve est la scène du réveil et la réflexion qui suit sur les termes choisis pour la décrire. Nous avons un parfait exemple de relecture où le Je personnage s'éclipse totalement pour laisser place à l'insatisfaction du Je narrateur sur la qualité de l'écriture qui rend son rêve obscène (« La fin n'est pas obscène : c'était beaucoup plus idéalisé que le texte. »). Il se ravise même une seconde fois (« Réflexion faite la phrase précédente est inexacte. »), mais reste d'avis que la fin du rêve est mal écrite. L'objectif dans ce cas n'est donc pas de revivre les moments du rêve, mais bien de le rendre acceptable aux yeux de l'éveillé, au même titre qu'il l'était pour le rêveur. C'est aussi pourquoi nous avons déjà dit que Queneau semble supprimer l'étrangeté du rêve pour le rendre normal et acceptable aux yeux de tous. Dans un second rêve, il se prêtera au même exercice de rédaction où, cette fois, il sera plus satisfait du résultat :

Un rêve obscène non suivi de pollution : un personnage debout encule une femme également debout, courbée en deux; ça se passe dans le couloir de la maison, juste devant la porte. J'interviens dans cette scène : j'étale le sperme

<sup>82</sup> Cette phrase est rayée sur le manuscrit.

<sup>83</sup> *Une campagne de rêves, op. cit.*, p. 210.

sur les fesses de la femme, puis j'applique ma bouche sur ses parties sexuelles. (Comme c'est bien dit!)<sup>84</sup>

En réalité, le contenu du rêve est toujours aussi obscène et les termes choisis aussi francs que dans le rêve précédent. Si le narrateur semble satisfait de son rêve, ce n'est pas parce qu'il paraît moins obscène et plus acceptable d'un point de vue éthique, mais bien parce que le contenu du rêve est totalement assumé et accepté par le rêveur. On ne sent aucune forme de malaise chez celui-ci, comme si le narrateur parvenait aisément à s'identifier au personnage du rêve qui commet ces actes érotiques. De plus, ce récit de rêve pourrait facilement passer pour un événement réel où deux hommes et une femme échangent des rapports sexuels explicites. Queneau semble vraiment avoir réussi à rendre le rêve réel, par une certaine forme de banalisation des événements (qui n'ont rien d'étrange) et par l'abolition des frontières existant entre le Je rêveur et le Je narrateur. Ici, le Je éveillé n'est pas étonné ou scandalisé devant les actes de la nuit précédente.

Contrairement à Leiris, Queneau ne tente pas de présenter le rêve comme un acte d'écriture poétique. À la lumière des analyses précédentes, nous avons constaté que l'écriture quotidienne du rêve sert à d'autres fins. Queneau ne réécrit pas ses rêves pour retrouver une certaine atmosphère onirique. Au contraire, il parvient à surmonter des frontières infranchissables quant à l'étrangeté qui sépare les deux Je et à assumer totalement les gestes qu'il a imaginés en rêve. Queneau réussit en quelque sorte à banaliser le rêve et à ne plus en faire un objet transcendant, comme le visait

---

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 228.

Breton. Nous verrons dans la prochaine partie que cette attitude face au rêve se confirmera tout au long de sa carrière d'écrivain.

#### 4. Les rêves postsurréalistes

Dans les œuvres ultérieures au surréalisme, Queneau manifestera à plusieurs occasions son grand intérêt pour le merveilleux. Même s'il s'agit d'une influence surréaliste indéniable, le merveilleux de Queneau se construit différemment de celui de Breton. Chez Queneau, le merveilleux se produit dans un monde fictif où l'étrangeté est constamment confrontée au banal de la vie quotidienne. Nous verrons dans les prochaines analyses issues de quelques textes de *Contes et propos* comment ce merveilleux quenien repose en réalité pour une grande part sur l'univers imaginaire du rêve.

Le merveilleux quenien, aussi paradoxal que cela puisse paraître, représente une forme de « défiance envers l'exotisme<sup>85</sup> ». Comme le souligne Leiris dans la préface de *Contes et propos*, ce contre-exotisme est une position contre le surréalisme puisque les membres pratiquaient justement une évasion du réel dans leurs textes.

Leiris définit cette forme d'exotisme surréaliste comme :

[...] une espèce de fuite vers des régions mentales exotiques dans la mesure où, apparemment étrangères à celles où règne le sens commun, elles sont de ce fait une mine de trouvailles délectables mais telles que s'y révèle seulement ce qu'on a soi-même apporté.<sup>86</sup>

---

<sup>85</sup> Propos de Michel Leiris dans la préface de *Contes et propos*, Paris, Gallimard, 1981, p. 10.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 11.

En d'autres mots, cela signifie que même dans un univers très différent du nôtre, où il n'existe aucun repère, nous retrouverons toujours une certaine part de familiarité. À l'inverse, il est également possible d'être dépaysé en terre natale ou à l'intérieur même de sa propre quotidienneté. C'est une des raisons qui motivent Queneau à vouloir extraire le merveilleux du geste banal, car « si toutes errances ramènent à des points communs, pourquoi ne pas prendre les points communs comme prétexte à errance?<sup>87</sup> ».

Dans son œuvre, et principalement dans les écrits brefs de *Contes et propos*, Queneau se charge donc « d'exotiser » ce qui nous est devenu familier. Par exemple, la langue parlée est sujette à cette forme d'exotisme. Dans « Alice en France », l'héroïne et un ouvrier français s'opposent sur la véritable orthographe du mot « lune ». Elle croit que le mot ne contient qu'un « n », mais lui prétend qu'il y en a deux « parce qu'il y en a deux [lunes]. La pleine et la nouvelle<sup>88</sup> ». L'auteur joue également avec la langue dans « le Cheval troyen » où le discours du cheval contraste avec celui des autres personnages par ses phrases syntaxiquement incomplètes : « Pas parler autre chose. Devinez<sup>89</sup> », « Alors vous pas savoir? [...] Oui, chsuis de Troie<sup>90</sup> ». Dans ces exemples, on voit donc comment quelque chose de typiquement familier, la langue, peut devenir quelque chose d'exotique, c'est-à-dire qui n'est pas

---

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 11.

Leiris disait également à ce sujet : « Alors que d'autres se sont aventurés dans une exploration hasardeuse de nos abîmes (ce que fut pour une grande part le projet surréaliste), Raymond Queneau n'est pas allé chercher au diable vauvert ce qu'avec les moyens du bord il pouvait confectionner à domicile, faisant surgir de la banalité même l'histoire à dormir debout ou à coucher dehors. » p. 12.

<sup>88</sup> *Contes et propos, op. cit.*, p. 166.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 192.

connu. La langue du cheval révèle une part de son origine puisqu'il est un étranger et la discussion sur l'orthographe du mot lune contient une réflexion sur la fonction nouvelle du signe et de ses parties (le signifié et le signifiant), car l'orthographe du mot change selon une nouvelle définition de celui-ci. Le mot lune s'écrit donc en fonction de ce qu'il représente, c'est-à-dire deux lunes différentes.

Par ailleurs, lorsqu'on retrouve vraiment une forme d'exotisme, dans le sens où l'entend Leiris, celle-ci a toujours une valeur dérisoire. Nous verrons dans les trois exemples suivants (« Alice en France », « le Cheval troyen » et « Des récits de rêve à foison ») la part importante d'ironie qui permet de porter une critique sur cette forme d'évasion que préconisaient tant les surréalistes et à quel point le type de contre-exotisme auquel se prête Queneau donne aux textes un caractère onirique incontestable.

Dans « Alice en France », l'ironie de l'auteur se voit d'abord dans la reprise du conte de Lewis Carroll, *Alice au pays des merveilles*. Alice, une fillette originaire de Londres, arrive en France. Elle est très étonnée par les manières de vivre des Français, surtout par celles du premier homme qu'elle rencontre, tout de blanc vêtu et couvert de farine – allusion au lapin blanc de Carroll – qu'elle prend d'abord pour un ouvrier. L'univers qu'elle rencontre est aussi très différent du sien, comme si elle était véritablement dans un monde parallèle ou qu'elle était tombée dans un terrier. Dans le pays où elle se trouve, la locomotive fonctionne à la farine – et non au charbon –, les voyageurs se transforment en fourmis, la locomotive laisse les wagons derrière elle à son départ, des garde-barrières tirent sur la locomotive, etc. L'étonnement

d’Alice est toujours ridiculisé par l’homme vêtu de blanc – lequel fait aussi office de conducteur de train – qui trouve des explications, selon lui très rationnelles, à ce qui se produit. Par exemple, lorsqu’Alice lui mentionne que les locomotives fonctionnent habituellement au charbon, on lui explique que les gens mangent les produits de leur travail. Le charbon est donc mangé par les mineurs<sup>91</sup>.

Dans cette nouvelle, tout est empreint de merveilleux comme si, lorsqu’on part en voyage, on plongeait dans un autre univers qui ne correspond en rien à ce que l’on connaît déjà. On perçoit donc clairement l’attitude ironique de l’auteur dans la description de l’univers où est plongée son héroïne. De plus, on a vraiment l’impression d’entrer dans le rêve de cette fillette qui, rappelons-le, se réveille à la fin du conte de Carroll. Tout n’était qu’un rêve, de la chute dans le terrier à son procès par la Reine de cœur. Dans la nouvelle de Queneau, Alice aussi se réveille, mais elle se trouve toujours dans la locomotive qui fonctionne à la farine. C’est sous la forme d’une comptine<sup>92</sup> que la nouvelle prend fin, comptine dans laquelle le conducteur de train, Pierrot, prête sa plume à Alice pour qu’elle puisse lui écrire un mot – la lune – avant que la chandelle s’éteigne (et que le rêve prenne ainsi fin).

L’aspect onirique qui caractérise cette nouvelle ne se résume pas à l’atmosphère étrange qui en émane. D’une part, au niveau narratif, la nouvelle présente plusieurs points communs avec le récit de rêve : l’enchaînement arbitraire

---

<sup>91</sup> L’extrait de cet épisode se trouve à l’annexe III (V, 1, a).

<sup>92</sup> L’extrait où la comptine est récitée se trouve à l’annexe III (V, 1, b).

des événements sans aucune suite logique<sup>93</sup>, l'inachèvement du récit (l'histoire se termine sur un dessin représentant le mot qu'a écrit Alice pour Pierrot) et le foisonnement d'éléments invraisemblables et surnaturels. D'autre part, cette nouvelle possède quelques éléments narratifs propres au conte<sup>94</sup>. Cependant, nous avons observé qu'il en manque suffisamment pour ne pas assimiler complètement cette nouvelle au conte merveilleux. Notons par exemple que selon Propp, le héros doit inévitablement avoir une quête et rencontrer un agresseur qui lui rendra la tâche difficile, alors que dans la nouvelle de Queneau, le chauffeur de locomotive, malgré son allure étrange, n'est pas un malfaiteur pour Alice et que celle-ci n'a pas de quête précise. De plus, le conte doit faire mention du retour du héros au point de départ du récit, qui se situe souvent à son foyer. Dans « Alice en France », le retour de l'héroïne n'est pas évoqué (rien ne spécifie que le voyage en locomotive a pour but de la ramener chez elle) et le récit ne débute pas à Londres (sa terre natale), mais déjà en terre étrangère.

Grâce à ces observations, nous pouvons affirmer que, malgré le titre du recueil de Queneau, « Alice en France » se définit autant comme un récit de rêve que comme un conte. Dans le texte « le Cheval troyen », nous retrouvons aussi une grande part de merveilleux, mais à l'inverse de ce qui se passe dans « Alice en France », c'est maintenant le merveilleux qui vient à nous, c'est-à-dire dans notre propre quotidien.

---

<sup>93</sup> Le découpage événementiel se trouve à l'annexe III (V, 1, c).

<sup>94</sup> Selon la morphologie du conte de Vladimir Propp, chaque conte merveilleux contient des éléments indispensables dans le déroulement du récit. Nous en retrouvons quelques-uns dans « Alice en France » qui sont mentionnés à l'annexe III (V, 1, d).

La scène se déroule dans un bar où, malgré l'orchestre et l'esprit festif, un couple s'ennuie et a une conversation très impersonnelle seulement pour meubler le silence. Un cheval qui se trouve à leurs côtés engage la conversation et leur offre un verre. Non seulement personne dans le bar ne s'étonne de la présence d'un cheval qui parle, mais tous tentent également de l'ignorer.

Le merveilleux quenien nous joue donc ainsi un drôle de tour, car, même dans « Alice en France », l'héroïne était étonnée devant les manifestations fantastiques. Ici, l'auteur rend le merveilleux dérisoire, car l'étrangeté du récit provient davantage de détails anodins que la présence du cheval. Par exemple, le couple nous semble suspect par des détails qui ne trompent pas : l'homme refuse une cigarette du cheval en précisant qu'il ne fume jamais après 21 h, lorsque l'homme commande son troisième verre d'eau, la femme lui fait remarquer qu'il sera fauché et elle s'exclame « c'est amusant ici!<sup>95</sup> », alors que la soirée est d'un ennui mortel. De plus, nous ne trouvons aucun lien de causalité entre les événements. Comment un cheval qui parle peut-il se trouver dans un bar sans susciter l'étonnement et pourquoi offre-t-il un verre à un couple qui ne s'intéresse même pas à lui? On ne peut pas nier que tout ceci est absurde. L'atmosphère d'étrangeté est donc omniprésente dans ce récit qui se veut à l'image de la plus grande banalité. Selon certaines critiques, c'est justement cette confrontation extrême entre la banalité et le merveilleux qui trahit une certaine influence surréaliste chez l'auteur. Alexandrian, entre autres, mentionne à propos de cette nouvelle :

---

<sup>95</sup> Raymond Queneau, *Contes et propos*, *op. cit.*, p. 187.

Tout cela est d'un naturel achevé. Beaucoup d'écrivains, essayant d'écrire du fantastique, sont laborieux et affectés. Un surréaliste nage dans l'insolite comme un poisson dans l'eau. Il ne cherche pas à faire l'original. Il trouve tout simple qu'un cheval se conduise de la sorte.<sup>96</sup>

Cependant, Queneau aurait avoué s'être inspiré d'un fait vécu pour écrire cette nouvelle. Il aurait réellement assisté à une scène de la sorte dans un bar, sauf qu'à la place du cheval, c'était un homme noir qui prétendait être originaire de Troie. Sans vouloir démentir cette filiation surréaliste que certains reconnaissent (Alexandrian et Mrozowicki), nous devons admettre que cette nouvelle est l'emblème même du contre-exotisme exprimé par Queneau. La dérision de ce qui est étranger (le cheval) et l'acclimatation d'un sentiment d'étrangeté dans un contexte quotidien et banal sont des éléments qui contribuent à doter cette nouvelle<sup>97</sup> « d'un fantastique en quelque sorte naturel<sup>98</sup> ».

Cette tendance à donner une atmosphère onirique à la vie quotidienne se poursuit également dans les « Récits de rêve à foison », dernière œuvre publiée par Queneau. Ces récits, qui contiennent les principales caractéristiques du rêve, sont en réalité une bonne blague de l'auteur qui avoue à la fin :

Naturellement aucun de ces rêves n'est vrai, non plus qu'inventé. Il s'agit simplement de menus incidents de la vie éveillée. Un minime effort de rhétorique m'a semblé suffire pour leur donner un aspect onirique. C'est tout ce que je voulais dire.<sup>99</sup>

Alexandrian se base sur cette technique de composition qui est de « tourner contre la raison, les armes de la raison<sup>100</sup> » pour affirmer qu'il s'agit d'un procédé surréaliste.

---

<sup>96</sup> Sarane Alexandrian, *le Surréalisme et le rêve*, *op. cit.*, p. 434.

<sup>97</sup> Ainsi que plusieurs autres dans le recueil.

<sup>98</sup> *Contes et propos*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>99</sup> *Contes et propos*, *op. cit.*, p. 278.

Mrozowicki, quant à lui, considère ces faux récits de rêve comme une critique ironique du surréalisme et les classe dans la même lignée que d'autres œuvres antisurréalistes, tel le roman *Odile*.

Nous pourrions certes être tentée, tout comme Alexandrian, de considérer ces récits comme une preuve de l'influence surréaliste qui aurait survécu près de 50 ans après la séparation de Queneau au mouvement. En effet, leur brièveté donne vraiment l'illusion du compte-rendu onirique auquel s'est déjà prêté Breton. Cependant, nous pourrions aussi considérer ces récits comme un exercice de style issu de la vague oulipienne des années 1960. En réalité, ces textes nous proposent bien moins des récits de rêve qu'une tentative de raconter la réalité autrement. Comme le fait également remarquer Jean-Marie Catonné, ces récits ne dévoilent pas l'inconscient de l'auteur comme le visait Breton. Ils sont plutôt « l'envers de notre décor quotidien, la fidèle traduction du désordre de cette réalité<sup>101</sup> ». De plus, le choix de mots dans le commentaire de la fin indique clairement qu'il ne s'agit pas d'une certaine nostalgie surréaliste. Au contraire, Queneau simplifie d'une certaine façon l'exercice de notation des rêves de Breton : « *naturellement* », « il s'agit *simplement* », « un *minime* effort de rhétorique m'a *semblé suffire* ».

C'est pourquoi nous envisageons que Queneau ait voulu attribuer une nouvelle fonction au rêve au cours de sa carrière d'écrivain. En effet, les « Récits de rêve à foison » nous montrent que l'objectif de Queneau n'était pas ultimement de raconter le contenu du rêve, mais plutôt de créer le rêve par des effets du discours.

---

<sup>100</sup> *le Surréalisme et le rêve, op. cit.*, p. 440.

<sup>101</sup> Jean-Marie Catonné, *Queneau*, Paris, Belfond, 1992, p. 238.

Ainsi, nous ne croyons pas qu'il s'agisse d'un retour aux sources surréalistes, puisque ce n'est pas le rêve qui est au cœur de l'exercice, mais bien le récit<sup>102</sup>. Pour y arriver, Queneau applique donc le modèle narratif du récit de rêve à des épisodes banals de sa vie diurne. À la lecture de ces 14 faux rêves, nous avons dégagé quelques constantes. D'abord, tous les récits se présentent sous une forme très brève, à l'image du récit de rêve voué à l'incomplétude. L'anémie du récit de rêve, on l'a déjà dit, provient en partie de la défaillance de la mémoire. Voici un exemple où Queneau en fait mention:

[...] Au moment où je vais sortir, entre un prêtre en soutane. Je lui demande ce que c'est que la confrérie Sainte-Rose. *Il me l'explique mais je n'ai gardé qu'un souvenir confus de ses explications*, quant à la confrérie [...]<sup>103</sup>

Cette allusion à l'oubli et la brièveté du récit accentuent la vraisemblance du rêve puisqu'il s'agit de caractéristiques que nous voyons couramment dans celui-ci. De plus, l'élimination de certains passages importants au déroulement du récit garde celui-ci incomplet, donc semblable au rêve.

La majorité des récits débutent également par la première personne du singulier. Encore une fois, il s'agit d'une marque du discours à l'apparence très anodine, mais qui constitue une « disposition phénoménologique reconnue<sup>104</sup> » dans le récit de rêve. En effet, c'est toujours le rêveur qui se trouve au cœur du récit et qui agit comme témoin oculaire principal dans le rêve. Même si le rêveur est un autre, il est impossible qu'il n'y soit pas. L'ouverture des « Récits de rêve à foison » avec la

---

<sup>102</sup> Tout ceci est bien amusant, lorsque Queneau voulait décrire le rêve, il faisait le contraire et décrivait la réalité.

<sup>103</sup> *Contes et propos, op. cit.*, p. 275.

<sup>104</sup> Jean-Daniel Gollut, « Un exercice de style ? » dans *Études de lettres*, n°2, avril-juin 1982, p. 70.

première personne du singulier contribue également à solidifier la filiation existant entre ces récits et le récit de rêve.

Comme dernière caractéristique, nous avons noté l'atmosphère d'étrangeté que nous retrouvons dans les « Récits de rêve à foison ». Cependant, dans les récits de Queneau, on parle d'une étrangeté différente, c'est-à-dire qui ne se construit pas nécessairement par des manifestations d'événements surnaturels. Il s'agit d'événements qui semblent peu appropriés au rêve. Cette remarque ne touche pas tous les récits de rêve au même degré. Cependant, ceux qui sont caractérisés par cette forme d'étrangeté sont bien sobres. En voici quelques exemples :

Dans un village absolument désert, un paysan sur la grande-place s'essaie à faire s'élever dans les airs un cerf-volant en forme de parachute.<sup>105</sup>

Je suis à la campagne chez un médecin. Il fait griller des aubergines et des côtelettes qui prennent feu, puis il joue du luth.<sup>106</sup>

Ma belle-sœur me rapporte les livres que je lui avais prêtés. Je ne me souvenais pas des titres. Elle conduit une petite voiture à changement de vitesse automatique et se plaint de rhumatismes.<sup>107</sup>

Dans ce cas, l'étrangeté provient donc davantage du récit et non du rêve en lui-même puisqu'on se demande pourquoi l'auteur a voulu écrire des rêves dont le contenu est plutôt inintéressant. Cependant, ils deviennent intrigants par la sobriété de leur contenu. Habituellement, lorsqu'un auteur décide de publier certains de ses rêves, ceux-ci ont quelque chose de particulier. Comme le souligne Gollut : « il semble

---

<sup>105</sup> Raymond Queneau, *Contes et propos*, op. cit, p. 276.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 274.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 274.

manquer ici le *motif*, ce qui devrait garantir et justifier l'existence du récit<sup>108</sup> ». Normalement, tout type de récit, surtout les récits brefs, ne permet aucun énoncé gratuit par souci d'économie. Toutefois, c'est en partie pour cette caractéristique qu'on reconnaît la nature du rêve dans ces récits puisque le récit de rêve n'est pas voué initialement à être d'une quelconque utilité et à se dérouler en fonction d'une situation initiale et finale. Nous croyons que seuls l'interprétation des rêves et l'exercice littéraire qui s'y rattache permettent de contredire cette inutilité propre au rêve. Et, c'est exactement à quoi s'est toujours prêté Queneau lorsqu'il notait ses rêves. Finalement, le rêve pour Queneau n'est qu'un récit auquel il prenait plaisir à donner un « effet oniriste<sup>109</sup> ».

Servant tour à tour de prémisse narrative, de structure, de thématique et étant présent du début jusqu'à la fin de son œuvre, le rêve chez Queneau constitue à la fois une forme d'inspiration, d'ironie face au surréalisme et un outil pour l'écriture du merveilleux. Au cours de ce chapitre, nous avons vu qu'il existe une structure onirique dans l'œuvre de Queneau qui s'articule selon les conceptions du rêve de l'auteur et en étroite filiation avec la vie quotidienne. Cependant, l'œuvre de Queneau est davantage associée au surréalisme qu'il le désirait parce que, malgré lui, en redonnant un souffle nouveau au rêve, il perpétua d'une certaine façon l'objectif original du surréalisme, soit de faire du rêve de la réalité.

---

<sup>108</sup> Jean-Daniel Gollut, « Un exercice de style? », *op. cit.*, p. 73.

<sup>109</sup> Jean-Daniel Gollut, « Un exercice de style? », *op. cit.*, p. 66.

## Conclusion

Nous avons vu, au cours de ce mémoire, que le rêve, loin d'être négligé, fut une sorte de pilier dans les œuvres de Leiris et Queneau puisqu'il inspira une partie de leur écriture. Si le surréalisme leur a fait découvrir les principaux intérêts du rêve, Leiris et Queneau sont cependant parvenus à créer leur propre poétique au cours de leur carrière d'écrivain. Voici, en résumé, nos conclusions sur l'élaboration du travail sur le rêve chez Leiris et Queneau ainsi sur que la part du surréalisme qu'il contient malgré la brève appartenance des auteurs au mouvement.

D'abord, nous avons remarqué au cours de ce travail qu'il n'existe pas de modèle narratif du récit de rêve qui soit définitif. Le schéma narratif du récit de rêve que Guy Laflèche expose dans sa grammaire narrative s'applique à une majorité de cas, mais il existe des récits qui ne lui correspondent pas. Il n'y a donc pas de bonnes ou de mauvaises manières d'écrire le rêve et chacune d'elle est singulière à son auteur. Nous avons vu que pour Breton la méthode la plus efficace correspond à une notation du rêve très rapide et dès le réveil pour éviter d'oublier trop de détails ou perdre le fil des événements. Chez Leiris, la façon de noter se situe tout à l'opposé puisqu'il peut consacrer plusieurs versions à un même rêve et que ce travail de réécriture peut se répartir sur plusieurs années. Dans la composition du recueil *Nuits sans nuit et quelques jours sans jour*, il a entre autres utilisé d'anciens récits de rêve issus de son *Journal* (datant pour certains d'une quarantaine d'années). Chez Queneau, contrairement à ce qui se passe pour Breton et Leiris, on ne retrouve pas de

méthode précise pour écrire le rêve. Que ce soit dans ses *Journaux, la Révolution surréaliste* ou des recueils tels *Contes et propos*, le rêve est présenté différemment d'une fois à l'autre et l'auteur ne semble pas s'être vraiment attaché à une quelconque méthode de notation. Même si certains textes<sup>1</sup> nous permettent d'associer la conception du rêve de Queneau – ainsi que sa façon de l'écrire – à celle de Breton, d'autres textes<sup>2</sup> nous dévoilent une conception plus personnelle qui transparaît entre autres dans l'écriture.

Plusieurs facteurs expliquent que le rêve ne puisse pas se définir selon un modèle narratif unique et que sa méthode d'écriture varie d'un auteur à l'autre. Le premier est que le récit de rêve dépend en large partie du courant littéraire (ou de l'époque) dans lequel il s'inscrit. Comme nous avons vu au premier chapitre, il existe plusieurs conceptions du rêve (dont deux principales) et, en vertu desquelles on attribuera au rêve des fonctions différentes. Comme le souligne Jean-Daniel Gollut dans un article :

[...] la forme recherchée ne saurait se concevoir comme un moule permanent ou universel. Il suffit de parcourir le champ historique et culturel du récit de rêve pour découvrir de nombreux avatars. Il est sûr, par exemple, que le modèle narratif à dégager du récit antique ou médiéval cadre mal avec les données du type romantique ou avec celles, différentes encore, qu'ont promues les pratiques de la psychanalyse. D'une conjoncture à l'autre, certains présupposés varient et les caractères attribués au récit de rêve se modifient en conséquence.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Raymond Queneau, « Il ne s'agit plus de rire! », *Œuvres complètes, tome 1, op. cit.*, p. 1003-1004 et « Rêve » dans *la Révolution surréaliste*, n°3, 15 avril 1925, p. 5.

<sup>2</sup> Parfois il s'agit des mêmes textes. L'analyse sur le rêve de Queneau au chapitre 3 (*RS*, n°3) le montre bien.

<sup>3</sup> Jean-Daniel Gollut, « Un exercice de style? », *op. cit.*, p. 67.

En réalité, nous sommes d'avis que la méthode d'écriture du rêve dépend directement des objectifs poétiques de l'auteur, donc que le récit de rêve s'articule selon les fonctions qu'on veut lui attribuer. Par exemple, chez Breton, l'utilisation du rêve relève en partie du domaine scientifique en raison de l'importante influence de Freud : le rêve permet à l'écrivain d'explorer l'inconscient et constitue une sorte de fenêtre sur la psyché. Il représente d'ailleurs une excellente arme contre la raison et la logique. Breton avait aussi une confiance inébranlable dans le rêve et, comme ses attentes envers lui étaient assez élevées, il en a fait au début du surréalisme le matériel principal du mouvement<sup>4</sup>. Il a également considéré le rêve comme un objet de beauté, au même titre que le poème, et il a rejeté la vision qu'en avaient ses contemporains. Dans le premier *Manifeste du surréalisme*<sup>5</sup>, Breton s'est fortement opposé à une conception qu'on avait du rêve à l'époque, laquelle était plutôt négative puisque le rêve faisait partie de ces choses qui échappaient à la raison :

Sous couleur de civilisation, sous prétexte de progrès, on est parvenu à bannir de l'esprit tout ce qui peut se 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.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Dans ses *Entretiens*, Breton précise que :

« C'est là [à Saint-Dizier] – bien que ce fut encore très loin d'avoir cours – que j'ai pu expérimenter sur les malades les procédés d'investigations 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. »

André Breton, *Entretiens*, Paris, Gallimard, 1952, p. 29.

<sup>5</sup> Breton consacre un long passage à la défense du rêve dans le premier *Manifeste du surréalisme* (*Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 1952, c1979, p. 13-23.)

<sup>6</sup> André Breton, *Manifestes du surréalisme, op. cit.*, p. 20.

Pour valoriser le rêve, il en a défendu les mérites dans certaines publications (*les Vases communicants*, le *Second manifeste du surréalisme*, *la Révolution surréaliste*), il a publié ses propres récits de rêve (*Clair de terre*, dans *la Révolution surréaliste*) et en a discuté lors d'une série d'entrevues (*Entretiens*). Les ambitions de Breton pour le rêve justifient en quelque sorte la place imposante que celui-ci a occupée au sein des activités surréalistes. Pour Breton, le récit de rêve était bien plus qu'une activité littéraire, il constituait un objet d'engagement.

Chez Leiris, l'utilisation du rêve est très différente. Même s'il a fait une psychanalyse, Leiris a une conception beaucoup plus poétique que scientifique du rêve. Il en a aussi une vision existentielle : par l'écriture du rêve, il a longtemps espéré retrouver une partie de sa personnalité refoulée qui s'épanouissait dans le sommeil et disparaissait au réveil. Il tentait de revivre l'atmosphère et les moments du rêve pour ainsi renouer avec cette autre part de lui-même, celle du rêveur. L'écriture et la réécriture constituent dans son œuvre les deux moyens principaux dans cette quête incessante de réconciliation entre toutes les parties de soi-même.

Leiris a donc fait du rêve avant tout un objet d'expérience, d'écriture et de poésie qui lui fut d'une grande utilité dans son projet autobiographique. En réalité, ces deux préoccupations – le rêve et l'autobiographie – se sont côtoyées pendant de nombreuses années dans l'esprit de l'auteur et se sont concrétisées en parallèle dans son œuvre, c'est-à-dire que l'on voyait rarement l'une sans l'autre. Ainsi, des œuvres autobiographiques (*l'Âge d'homme*) contiennent des récits de rêve alors que des recueils consacrés aux récits de rêve tel *Nuits sans nuit et quelques jours sans jour*

présentent des souvenirs sous l'appellation « fragment vécu ». Leiris a donc fait du rêve un objet aussi important que peut l'être pour certaines personnes le souvenir. Ces deux objets renvoient à un temps du passé que même la réécriture ne parvient pas toujours à ressusciter et ils gardent définitivement prisonnière une part de nous-mêmes. Cependant, le rêve chez Leiris n'est pas nécessairement un objet de mélancolie ou de nostalgie comme peut souvent le devenir le souvenir. Au même titre que le poème, le rêve tente de trouver les mots justes pour exprimer un sentiment ou décrire à l'aide d'images une réalité qui nous est inconnue.

Quant à Queneau, nous serions tentés de croire qu'il n'attendait rien de particulier du rêve. L'attitude ironique qu'il manifeste envers celui-ci nous donne cette drôle d'impression. En effet, n'a-t-il pas délibérément publié quatorze faux rêves sous le titre : « Des récits de rêve à foison »? N'a-t-il pas également laissé plané le doute avec la publication de son premier rêve<sup>7</sup> qu'il s'était fortement inspiré d'un rêve de Breton? Ne s'est-il pas laissé aller à décrire autre chose que le rêve dans son journal, *Une Campagne de rêves*? Rappelons qu'il y a décrit à maintes reprises non pas le rêve, mais plutôt ce qui l'entoure (contexte de réveil et de remémoration du rêve, difficultés éprouvées lors de son écriture, événements de la veille, interprétations, etc.).

Pourtant, on ne peut pas nier que le rêve ait été un outil de création indispensable chez Queneau. D'abord, par une écriture du rêve où ce n'est pas tant le rêveur qui est mis de l'avant, mais bien le narrateur, l'auteur s'est fait le cobaye d'une

---

<sup>7</sup> Ce rêve se trouve dans *la Révolution surréaliste*, n°3. Nous en avons parlé dans le troisième chapitre.

nouvelle forme de récit dans laquelle le narrateur doit abolir les frontières qui le séparent d'avec le contexte du rêve et assumer les actes qu'il y a commis. S'il n'a pas prêté son corps à la science dans ce travail d'écriture, Queneau s'est par contre soumis à une expérience très intéressante en laissant sa pudeur et son orgueil de côté pour accepter cette deuxième personnalité, celle du rêveur. Ensuite, il faut noter que le rêve, chez Queneau, ne se présente pas toujours sous la forme du récit, ce qui peut contribuer à l'impression qu'il lui accorde moins d'importance que Breton ou Leiris. Par contre, quand on examine les textes de plus près, on se rend compte que le rêve est presque toujours présent, mais qu'il se manifeste sous diverses formes. Les nouvelles du recueil *Contes et propos* par exemple, sont empreintes pour la plupart de l'atmosphère du rêve, de ses composantes narratives ou de la thématique onirique. Enfin, le récit de rêve fut une excellente arme contre le surréalisme puisque les attaques de Queneau contre le mouvement se sont souvent faites par le biais de la littérature : notons, entre autres, les « Récits de rêve à foison », la fondation de l'Oulipo et le roman à teneur polémique, *Odile* (1935). On note également le contre-exotisme, décrit par Leiris dans la préface de *Contes et propos*, qui est associé en partie au rêve et qui se situe en contradiction avec les pratiques surréalistes<sup>8</sup>.

Ceci montre que, même si Queneau semble avoir une attitude paradoxale face au rêve et donne l'impression de ne se créer aucune attente, l'onirisme constitue indubitablement un élément majeur dans son œuvre, tout autant qu'il l'était chez Breton et Leiris.

---

<sup>8</sup> Sur cette notion du contre-exotisme, voir le chapitre 3.

Nous sommes donc en présence de trois auteurs plutôt fervents du rêve, mais à des niveaux différents. Chez les trois auteurs, les rêves écrits relèvent essentiellement du domaine littéraire (même chez Breton, qui semblait refuser cette étiquette), mais ils ne forment pas un genre aux propriétés formelles stables. Comme le mentionne Gollut :

Contrairement à ce qui pourrait être envisagé pour de véritables genres du récit possédant des caractères stables, le récit de rêve ne se laisse pas définir par l'actualisation nécessaire d'un dispositif formel prédéterminé ou par l'exploitation d'une thématique particulière.<sup>9</sup>

Le récit de rêve est donc unique – qu'il s'agisse de sa forme narrative ou de sa fonction – pour chaque auteur qui s'y consacre à un moment de sa vie. Si l'on étudiait la conception du rêve chez l'ensemble des auteurs surréalistes, nous compterions sûrement autant de poétiques du rêve que d'écrivains. Nous ne serions même pas en mesure de définir une poétique du rêve surréaliste qui s'appliquerait à tous les auteurs du mouvement.

Quant à la part d'influence du surréalisme présente chez Leiris et Queneau, nous croyons que le mouvement eut une influence majeure dans l'élaboration de leur poétique. Même si les conceptions sur le rêve de Leiris et de Queneau s'éloignent de celle de Breton et qu'elles se situent à bien des degrés en marge du surréalisme, elles sont tout de même nées au sein de ce mouvement. Nous sommes d'avis qu'il est essentiel de souligner cette nuance. Et puis, comme nous l'avons mentionné à la fin

---

<sup>9</sup> Jean-Daniel Gollut, *Conter le rêve*, *op. cit.*, p. 450.

du troisième chapitre, c'est justement la présence même du rêve dans l'œuvre de Leiris et de Queneau qui constitue une des principales influences surréalistes.

Par exemple, chez Queneau, des critiques<sup>10</sup> discernent aussi une influence surréaliste dans certains récits de rêve (« Rêve » dans *la Révolution surréaliste*, n° 3) et poèmes (« le Tour de l'ivoire »). Ces critiques reconnaissent des symboles surréalistes dans les textes de Queneau qui, selon eux, sont la preuve d'un inconscient commun. Quant à nous, nous avons vu que l'influence du surréalisme transparait surtout dans le thème du merveilleux, cher à Queneau. Selon Alexandrian, le merveilleux quenien s'apparente à celui pratiqué par les surréalistes puisque tout deux consistent à « tourner les armes de la raison contre la raison<sup>11</sup> ».

Quant à Leiris, son assiduité à écrire et réécrire le rêve sans cesse ainsi que la valeur qu'il lui accordait sont, pour nous, des liens incontestables entre lui et le surréalisme. Même si Leiris n'a pas tardé à adopter une conception onirique et une méthode d'écriture personnalisées, et que son intérêt pour le rêve était né avant l'adhésion au surréalisme, c'est au sein du mouvement que le rêve est devenu une véritable préoccupation littéraire. C'est également à partir de la conception de Breton que Leiris a orienté sa quête poétique autour de la définition du sujet. Quête qui, rappelons-le, a considérablement servi son projet autobiographique.

---

<sup>10</sup> Sarane Alexandrian (« Les structures de l'imaginaire chez Raymond Queneau » dans *le Surréalisme et le rêve*, Paris, Gallimard, 1974, p. 421-442) et Michal Mrozowicki (*Raymond Queneau : Du surréalisme à la littérature potentielle*, Katowice, Uniwersytet Slaski, 1990, 165 p. et « D'un Récit de rêve à Des Récits de rêve à foison – les écrits brefs en prose de Raymond Queneau » dans *Quelques études sur le conte et la nouvelle*, Katowice, Uniwersytet Slaski, 1989, p. 120-162.)

<sup>11</sup> Sarane Alexandrian, *le Surréalisme et le rêve, op. cit.*, p. 440.

En offrant au rêve une place de choix dans leurs œuvres, Leiris et Queneau ont contribué à le promouvoir, à lui accorder une crédibilité et une prestance dans la littérature. Qu'il soit un outil de recherche, une figure d'ironie ou un moteur pour la création, le rêve pour ces auteurs est toujours inspirant et constitue une victoire sur la réalité parfois étouffante et insipide. En utilisant le rêve de la sorte dans leurs œuvres, c'est comme s'ils avaient tous les trois – Breton, Leiris et Queneau – uni leurs voix pour nous inciter à ne jamais cesser de rêver.

## ANNEXE I : Annexe au chapitre sur le rêve

### I) Les récits de rêve de Breton

#### 1) « Rêve III<sup>1</sup> »

C'est le soir, chez moi. Picasso se tient au fond du divan, dans l'angle des deux murs, mais c'est Picasso dans l'état intermédiaire entre son état actuel et celui de son âme après sa mort. Il dessine distraitemment sur un calepin. Chaque page ne comporte que quelques traits rapides et l'énorme mention du prix demandé : 150 fr. Il répond à peine et ne paraît pas ému à l'idée que j'aie pu me renseigner sur l'emploi de son temps à Beg-Meil, où je suis arrivé peu après son départ. L'ombre d'Apollinaire est aussi dans cette pièce, debout contre la porte; elle paraît sombre et pleine d'arrière-pensées. Elle consent à ce que je sorte avec elle; sa destination m'est inconnue. En chemin, je brûle d'envie de lui poser une question, une question d'importance, faute de pouvoir vraiment m'entretenir avec elle. Mais que m'importe-t-il, par-dessus tout, de savoir? Aussi bien ne satisfera-t-elle sans doute ma curiosité qu'une fois. À quoi bon m'informer auprès d'Apollinaire de ce qu'il est advenu de ses opinions politiques depuis sa mort, m'assurer qu'il n'est plus patriote, etc. Après mûre réflexion je me décide à lui demander ce qu'il pense de lui-même, tel que nous le connûmes, de ce plus ou moins grand poète qu'il fut. C'est, je crois, la seconde fois qu'on l'interroge en ce sens et je tiens à m'en excuser. Estime-t-il que sa mort fut prématurée, jouit-il un peu de sa gloire : « non et non ». Quand il pense à Apollinaire il avoue que c'est comme à quelqu'un d'étranger à lui-même et pour qui il ne ressent qu'une banale sympathie. Nous allons nous engager dans une voie romaine et je crois savoir où l'ombre veut me mener (elle ne m'étonnera décidément pas, j'en suis assez fier). À l'autre extrémité de cette voie se trouve en effet une maison qui tient dans ma vie une place considérable. Un cadavre y repose sur un lit et autour de ce lit, qui baigne dans la phosphorescence, ont lieu à certaines époques des phénomènes hallucinatoires dont j'ai été témoin. Mais nous sommes loin d'être arrivés et déjà l'ombre pousse devant elle les deux battants encadrés de boutons d'or d'une porte rouge sombre. J'y suis, ce n'est encore que le bordel. Incapable de la faire changer de résolution, je prends à regret congé de l'ombre et reviens sur mes pas. Je suis bientôt aux prises avec sept ou huit jeunes femmes, qui se sont détachées d'un groupe, que je distingue mal sur le côté gauche et qui, les bras tendus, me barrent la route à *elles quatre*. Elles veulent à tout prix me faire rebrousser chemin. Je finis par m'en défaire à force de compliments et de promesses plus lâches les uns que les autres. J'ai pris place maintenant dans un train en face d'une jeune fille en deuil qui s'est, paraît-il, mal conduite, et à qui sa mère fait la morale. Elle a encore un moyen de se repentir mais elle reste à peu près silencieuse.

---

<sup>1</sup> André Breton, « Rêve III » dans *la Révolution surréaliste*, n°1, 1924, p. 4.

## 2) Découpage événementiel

### 1 Picasso

- 1 Picasso se trouve chez Breton dans un état entre la vie et la mort;
- 2 Il dessine sur un calepin où le prix du dessin est déjà fixé à 150 fr;
- 3 Il l'ignore et ne semble pas surpris que Breton sache son emploi du temps à Beig-Meil.

### 2 Promenade avec Apollinaire

- 4 L'ombre d'Apollinaire se trouve dans la même pièce et paraît préoccupée;
- 5 L'ombre et Breton quittent la maison pour une destination inconnue;
- 6 Breton meurt d'envie de lui poser une question sans trop savoir laquelle;
- 7 Il lui demande ce qu'Apollinaire pense de lui-même et de sa mort;
- 8 L'ombre répond par la négative, qu'Apollinaire lui est étranger.

### 3 Maison et cadavre

- 9 Ils s'engagent dans une nouvelle voie. Breton devine la destination de l'ombre;
- 10 Ils aperçoivent une maison chère à Breton;
- 11 Un cadavre repose sur un lit autour duquel se produit des phénomènes lumineux.

### 4 Visite au bordel

- 12 L'ombre ouvre une porte rouge avant d'arriver à la maison. C'est un bordel;
- 13 L'ombre veut rester, mais pas Breton. Ce dernier la quitte à regret;
- 14 Un groupe de jeunes femmes (7 ou 8) l'empêchent de partir;
- 15 Elles lui barrent la route à *elles quatre*. Elles désirent qu'il reste;
- 16 Breton réussit à s'enfuir par de la manipulation.

### 5 Dans le train

- 17 Il est assis en face d'une jeune fille endeuillée dans un train;
- 18 La mère de celle-ci la sermonne;
- 19 Elle demeure silencieuse même si elle peut se faire pardonner.

## 3) Rêve IV

### a) Première version<sup>2</sup>

Ma journée s'est passée de cette manière : vers la fin de l'après-midi j'ai écrit, d'inspiration en qq sorte, un assez long article général tout de surface de chic puis

---

<sup>2</sup> Cette version se trouve dans les « Notes et variantes » à *Clair de terre* dans André Breton, *Œuvres complètes, tome 1, op. cit.*, p. 1193-1194.

plus tard je me suis remis à dicter un roman commencé. Tout en dictant je découvre – énigmat. – gros livre de philos. Dont cela constitue chapitre. 4 ou 5 planches Adonis – Homère – multiplicat. sur des parquets cirés, un des personnages absolument couché sur le sol – évêque Galerie d'Apollon\* – Arrivée du frère de Baron qui surgit derrière moi tandis que je dicte, jeune hm que je ne reconnais jamais 2 fs.

Le matin occupé à une sorte de devoir : la conjugaison à un tps nouveau du verbe être. Vers 8h (l'horloge marque 7 h 29) nous devons [*un mot* illisible] de l'Arc de Triomphe Aragon et moi nous allons déposer des cadres ns montons rapidement une avenue vers l'Étoile. Je n'ai pas bien vu le cadre d'Aragon. Nous les posons à l'abri de la pluie. Ils doivent être déposés avant 8 heures, mon cadre est blanc, décoré, sensibl. que le sien. Je n'éprouve aucun attachement pour ces cadres. Il n'est pas dit que nous viendrons les rechercher. C'est Aragon qui les soigne.

Je manque de données sur cette science comme si je devais m'en tenir aux planches sans lire le texte. J'ai toutefois le souvenir, le pressentiment que dans un livre cahier de médecine (observ. personn.) se trouve une image, un cas à qui ce sujet m'en dit long. J'ai même commencé à le feuilleter image de femme un peu grasse et plus toute jeune, d'aspect froid. À ce moment, une autre femme que je connais de vue passe et jetant un regard par-dessus mon épaule, m'adresse une phrase légèrement comminatoire.

\* En feuilletant un diction. aérostat plusieurs chinois dans une sorte \*\*\* un chinois par feuille je cherche un tableau de souris et les trouve à rongeurs.

[*Ici figure un petit dessin qui peut représenter les nuages ou les parachutes dont parle le récit élaboré; en trois endroits, des points plus sombres semblent sortir de ces formes.*]

b) Version officielle présentée dans *Clair de terre*<sup>3</sup>

Une partie de ma matinée s'était passée à conjuguer un nouveau temps du verbe être – car on venait d'inventer un nouveau temps du verbe être. Au cours de l'après-midi j'avais écrit un article qu'autant que je me rappelle je trouvais peu profond mais assez brillant. Un peu plus tard je m'étais mis à continuer d'écrire un roman. Cette dernière entreprise m'avait conduit à effectuer des recherches dans ma bibliothèque. Elles amenèrent bientôt la découverte d'un ouvrage in-8 que j'ignorais posséder et qui se composait de plusieurs tomes. J'ouvris l'un deux au hasard. Le livre se présentait comme un traité de philosophie mais, à la place du titre correspondant à une des divisions générales de l'ouvrage, comme j'aurais lu : Logique, ou : Morale, je lu : *Enigmatique*. Le texte m'échappe entièrement, je n'ai souvenir que des planches figurant invariablement un personnage ecclésiastique ou mythologique au milieu d'une salle cirée immense qui ressemblait à la galerie d'Apollon. Les murs et le

<sup>3</sup> André Breton, « Rêve IV » dans *Clair de terre*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », c1966, p. 41-43.

parquet réfléchissaient mieux que des glaces puisque chacun de ces personnages se retrouvait plusieurs fois dans la pièce sous diverses attitudes avec la même intensité et le même relief qu'Adonis, par exemple, était couché à ses propres pieds. Je me sentais en proie à une grande exaltation; il me semblait qu'un livre d'observations médicales en ma possession m'apporterait sur la question qui me préoccupait une véritable révélation. J'y trouvai en effet ce que je cherchais : une photographie de femme brune un peu forte, ni très belle ni très jeune, que je connaissais vaguement. J'étais assis chez moi, à la table de l'atelier, le dos tourné à la fenêtre. La femme de la photographie vint alors frôler mon épaule droite et, après m'avoir adressé quelques paroles comminatoires, elle alla poser la main gauche sur la corniche de la petite armoire située près de la porte et je ne la vis plus. Je poursuivis mes investigations : il s'agissait maintenant de chercher dans le dictionnaire un mot qui était probablement le mot : souris. J'ouvris à Rh et mon attention fut aussitôt attirée par la figure qui accompagnait le mot : rhéostat. On y voyait un petit nombre de parachutes ou de nuages suspendus ensemble à la manière des ballons d'enfant : dans chaque parachute ou dans chaque nuage il y avait accroupi, un Chinois. Je crus avoir trouvé ensuite ce qui m'était nécessaire à : rongeur. Mais déjà, je n'avais plus grande attention de donner de ce côté. Devant le piano, en face de moi, se tenait en effet M. Charles Baron, jeune homme que dans la réalité je n'arrive jamais à reconnaître, vêtu de noir et avec une certaine recherche. Avant que j'eusse pu lui demander compte de sa présence, Louis Aragon l'avait déjà remplacé. Il venait me persuader de l'obligation de sortir immédiatement avec lui : je le suivais. Au bas de l'escalier, nous étions avenue des Champs-Élysées, montant vers l'Étoile où, d'après Aragon, nous devons à tout prix arriver avant huit heures. Nous portions chacun un cadre vide. Sous l'Arc de Triomphe je ne songeais qu'à me débarrasser du mien, la pendule marquait sept heures vingt-neuf. Aragon, lui objectait le risque de pluie, il voulait absolument que les cadres fussent à l'abri. Nous finîmes par les placer sous la protection des moulures supérieures, contre la pierre, légèrement inclinés, à hauteur de chevalet. Il était question, je crois, de venir les reprendre plus tard. Au moment où nous les disposions j'observai que le cadre d'Aragon était doré, le mien blanc avec de très anciennes traces de dorures, de dimensions sensiblement moins grandes.

#### 4) Découpages événementiels du « Rêve IV »

##### a) Première version

##### 1 Le livre inconnu

- 1 En fin d'après-midi, Breton travaille à l'écriture d'un long article;
- 2 Il change d'activité pour dicter un roman déjà entamé;
- 3 Il découvre un gros livre de philosophie « énigmatique »;

- 4 Il regarde les planches illustrées du livre qui représentent un personnage se trouvant dans une salle du type de la Galerie d'Apollon;
- 5 Le frère de Baron qu'il ne reconnaît jamais surgit derrière lui.

## 2 Aragon et les cadres

- 6 Le matin, Breton conjugue un nouveau temps du verbe être;
- 7 À 8 h (7 h 29), Aragon et lui transportent des cadres sur l'avenue de l'Étoile;
- 8 Ils les posent à l'abri de la pluie;
- 9 Le cadre de Breton est plus sensible que celui d'Aragon et il n'éprouve rien pour ces cadres;
- 10 Breton ne sait pas s'ils retourneront chercher les cadres plus tard.

## 3 La femme photographiée

- 11 Breton manque d'information sur le livre qu'il a trouvé dans sa bibliothèque;
- 12 Il se souvient d'une image particulière dans un livre de médecine qui pourrait l'aider à en savoir plus;
- 13 Il feuillette le livre de médecine et trouve l'image d'une femme qui n'est plus vraiment en beauté;
- 14 Une autre femme qu'il connaît jette un regard par-dessus son épaule et lui dit une phrase comminatoire.

## b) version officielle présentée dans *Clair de terre*

### 1 Le livre inconnu

- 1 Breton consacre sa matinée à conjuguer un nouveau temps du verbe être;
- 2 Pendant l'après-midi, il écrit un article et ensuite se remet à l'écriture d'un roman. Ceci l'amène à faire des recherches dans sa bibliothèque;
- 3 Il y trouve un ouvrage inconnu qui se constitue de plusieurs tomes;
- 4 Le livre semble traiter de philosophie, mais Breton y lit le titre « Énigmatique »;
- 5 Les planches figurent un personnage mystérieux au centre d'une salle cirée qui ressemble à la Galerie d'Apollon;
- 6 Les murs et parquets réfléchissent les personnages comme des miroirs, tel Adonis couché à ses propres pieds.

### 2 La femme photographiée

- 7 En proie à une grande agitation, Breton fouille dans un livre médical pour trouver une réponse à ses questions;
- 8 Il trouve la photographie d'une femme au physique banal qu'il connaît vaguement;
- 9 Pendant qu'il est assis dans son atelier, le dos à la fenêtre, la femme de la photographie vient lui frôler l'épaule droite, lui adresse quelques mots et pose la main sur une petite armoire avant de disparaître.

### 3 L'étrange image

- 10 Breton continue de chercher dans son livre de médecine un mot qui doit être « souris »;
- 11 Il ouvre le dictionnaire à Rh et la figure accompagnant le mot « rhéostat » attire son attention;
- 12 Sur cette image se trouvent plusieurs petits parachutes ou nuages ressemblant à des ballons d'enfant qui contiennent chacun un Chinois;
- 13 Il croit avoir trouvé ce qu'il cherche à « rongeur »;
- 14 Il perd son intérêt pour ce qu'il faisait.

### 4 Aragon et les cadres

- 15 Il aperçoit devant le piano Charles Baron qu'il n'arrive jamais à reconnaître *dans la réalité*;
- 16 Avant qu'il puisse lui parler, Louis Aragon prend sa place;
- 17 Il vient le supplier de sortir avec lui et de l'accompagner.
- 18 Ils se retrouvent avenue des Champs-Élysées, montent vers l'Étoile, où ils doivent absolument arriver avant huit heures;
- 19 Ils portent chacun un cadre vide et Breton tente de se débarrasser du sien sous l'Arc de Triomphe. Il est 7 h 29;
- 20 Craignant la pluie, Aragon cherche un abri pour les cadres. Ils les placent sous les moulures supérieures de l'Arc de Triomphe;
- 21 Breton croit qu'ils devront venir les reprendre plus tard;
- 22 Au moment où ils quittent les lieux, Breton s'attarde sur les différences des tableaux; le sien est blanc avec d'anciennes dorures et est moins grand que celui d'Aragon.

## ANNEXE II : Annexe au chapitre sur Leiris

### I) Entre deux *Manifestes*

#### 1) Sur le poème

Ainsi naît le poème, constitué par l'un de ces systèmes (ou plusieurs rapportés à un centre commun), fixé *dans une idéale immobilité par la ponctuation et l'axe devenu titre* – le poème, réseau de lignes de force construit en vue d'amplifier les forces de notre intelligence [...]<sup>1</sup>.

### II) Les récits de rêve surréalistes

#### 1) « Rêve » dans *la Révolution surréaliste*, n°2

#### le Pays de mes rêves<sup>2</sup>

Sur les marches qui me conduisent aux perspectives du vide, je me tiens debout, les mains appuyées sur une lame d'acier. Mon corps est traversé par un faisceau de lignes invisibles qui relie chacun des points d'intersection des arêtes de l'édifice avec le centre du soleil. Je me promène sans blessure parmi tous ces fils qui me transpercent et chaque lieu de l'espace m'insuffle une âme nouvelle. Car mon esprit n'accompagne pas mon corps dans ses révolutions; machine puisant l'énergie motrice dans le fil tendu le long de son parcours, ma chair s'anime au contact des lignes de perspectives qui, au passage, abreuvent ses plus secrètes cellules de l'air du monument, âme fixe de la structure, reflet de la courbure des voûtes, de l'ordonnance des vasques et des murs qui se coupent à angle droit.

Si je trace autour de moi un cercle avec la pointe de mon épée, les fils qui me nourrissent seront tranchés et je ne pourrai sortir du cachot circulaire, m'étant à jamais séparé de ma pâture spatiale et confiné dans une petite colonne d'esprit immuable, plus étroit que les citernes du palais.

La pierre et l'acier sont les deux pôles de ma captivité, les vases communicants de l'esclavage; je ne peux fuir l'un qu'en m'enfermant dans l'autre, – jusqu'au jour où ma lame abattra les murailles, à grands coups d'étincelles.

\*\*\*

Le repli d'angle dissipé, d'un coup de ciseaux la décision fut en balance. Je me trouvai assis sur une terre labourée, avec le soleil à ma droite et à ma gauche le

<sup>1</sup> Michel Leiris, *Journal 1922-1989*, Paris, Gallimard, 1992, p. 48.

<sup>2</sup> « le Pays de mes rêves » dans *la Révolution surréaliste*, n°2, 1928, p. 27-29.

disque sombre d'un vol de vautours qui filaient parallèlement aux sillons, le bec rivé à la direction des crevasses par le magnétisme du sol.

Des étoiles se révoltaient dans chaque cellule de l'atmosphère. Les serres des oiseaux coupaient l'air comme une vitre et laissaient derrière elles des sillages incandescents. Mes paumes devenaient douloureuses, percées par ces lances de feu, et parfois l'un des vautours glissait le long d'un rayon, lumière serrée entre ses griffes. Sa descente rectiligne le conduisait à ma main droite qu'il déchirait du bec, avant de remonter rejoindre la troupe qui s'approchait vertigineusement de l'horizon.

Je m'aperçus bientôt que j'étais immobile, la terre tournant sous mes pieds et les oiseaux donnant de grands coups d'ailes afin de se maintenir à ma hauteur. J'enfonçais les horizons comme des miroirs successifs, chacun de mes pieds posés dans un sillon qui me servait de rail et le regard fixé au sillage des vautours.

Mais finalement ceux-ci me dépassèrent. Gonflant toutes les cavités de leur être afin de s'alléger, ils se confondirent avec le soleil. La terre s'arrêta brusquement, et je tombai dans un puits profond rempli d'ossements, un ancien four à chaux hérissé de stalagmites; dissolution rapide et pétrification des rois.

\*\*\*

Très bas au-dessous de moi, s'étend une plaine entièrement couverte par un immense troupeau de moutons noirs qui se bousculent entre eux. Des chiens escaladent l'horizon et pressent les flancs du troupeau, lui faisant prendre la forme d'un rectangle de moins en moins oblong. Je suis maintenant au-dessus d'une forêt de bouleaux dont les cimes pommelées s'entrechoquent, se flétrissent rapidement, tandis que les troncs, se dépouillant eux-mêmes de leur peau blanche, construisent une grande boîte carrée, seul accident qui demeure dans la plaine dénudée.

Au centre de la boîte, comme une médaille dans un écrin, repose la plus mince tranche du dernier tronc et j'aperçois discrètement le cœur, l'écorce et l'aubier.

Le disque de bois, où les faisceaux médullaires apparaissent en filigrane, n'est qu'un hublot de verre, l'orifice d'un cône qui découpe dans l'épaisse paroi qui m'enveloppe l'unique fenêtre de ma durée.

\*\*\*

Dans l'hémisphère de la nuit, je ne vois que les jambes blanches et solides de l'idole, mais je ne sais que plus haut, dans la glace éternelle, son buste et un trou noir comme le néant de la substance nue et sans attributs.

Parmi la foule amassée autour du piédestal, quelqu'un répète inlassablement : « La reliure du sépulcre solaire blanchit les tombes... La reliure du sépulcre... etc. »

\*\*\*

Entre le sommeil des voix et le règne des statues, une rose enrichit le sang où se baigne le bleu corporel assimilable par fragments. La saveur des couronnes qui descendent au niveau des bouches closes suggère un calcul plus rapide que celui des gestes instantanés. Les laminaires ont tracé des cercles pour blesser nos fronts. Je pense au guerrier romain qui veille sur mes rêves : il élève un bouclier à la hauteur de mes yeux et me fait lire deux mots : *attol* et *sépulcrons*.

Si le pari de Pascal peut se figurer par la croix obtenue en développant un dé à jouer, que pourra m'apprendre la décomposition du bouclier?

Depuis longtemps déjà, j'ai arraché fibre à fibre la face du guerrier : j'ai d'abord obtenu le profil d'une médaille, puis une surface herbeuse et un marécage sans presque de limites d'où émergent des fûts brisés. Aujourd'hui je suis parvenu à mettre un nom sur chaque parcelle de chair. Le blanc des yeux s'appelle : courage, – le rose des joues s'écrit : adieu, – et les volutes du casque épousent si exactement la forme des fumées que je puis que les nommer que : somnifères.

Mais le ventre du bouclier représente une gorgone hideuse, dont les cheveux sont des chiffres 3 et 5 entrelacés. Le 8 de la somme se renverse, et j'arrive à l'Infini, serpent du sexe qui se mord soi-même. C'est alors que la chiourme des lignes se couche sous le fouet de la matière. Il ne me reste qu'à accomplir le meurtre devant une architecture sans fin. Je briserai les statues et tracerai des croix sur le sol avec mon couteau. Les soupiraux s'élargiront et des astres sortiront silencieusement des caves, – fruits des sphères et des statues, grappes de globes lumineux montant comme les bulles transparentes d'un fumeur de savon, à travers les pigments de la mort et le bulbe rouge de la lampe de charbon.

\*\*\*

Au cours de ma vie blanche et noire, la marée du sommeil obéit au mouvement des planètes, comme le cycle des menstrues et les migrations périodiques d'oiseaux. Derrière les cadres, une rame délicieuse va s'élever encore : au monde aéré du jour se substitue la nuit liquide, les plumes se changent en écailles et le poisson doré monte des abîmes pour prendre la place de l'oiseau, couché dans son nid de feuilles et de membres d'insectes. Des galets couverts de mots, – mots eux-mêmes bousculés, délavés et polis, – s'incrument dans le sable parmi les rameaux et coquilles d'algues, lorsque toute vie terrestre se rétracte et se cache dans son domicile obscur : les orifices des minéraux.

Zénith, Porphyre, Péage sont les trois vocables que je lis le plus souvent.

Ils ne m'apparurent d'abord que partiellement : le Z en zébrure ou zig-zag de conflit, fuite oblique vers les incidences puis persévérance dans une voie parallèle, – l'Y de l'outre-terre (Ailleurs Qu'Y a-t-il? Y serons-nous sibYlles? Qu'Y pourrai-je faire si je n'ai plus mes Yeux?), – l'A écartant de plus en plus son angle rapace sous-tendu par un horizon fictif, tandis que P Poussait la Porte des Passions.

Puis les trois mots se formèrent et je pus les faire sauter dans mes mains avec d'autres mots que je possédais déjà, lisant au passage la phrase qu'ils composèrent :  
 Payes-tu, ô Zénith, le péage du porphyre?  
 À quoi je répondis, lançant mes cailloux en ricochets :  
 Le porphyre du Zénith n'est pas notre péage.

## 2) Exemples de rêves

*Samedi 29 mars 1924<sup>3</sup>*

La nuit dernière, j'ai tenté le meurtre spirituel de Jouhandeau. Il a été plus fort que moi : « Tu ne pourras jamais m'empêcher de t'aimer » m'a-t-il dit. Ma forme de vengeance : jouer le personnage que l'on veut me faire jouer, mais d'une façon différente de celle que l'on attendait (Ex. : si l'on veut faire de moi une femme, je deviendrai femme mais en empruntant uniquement ce qu'elle a de diabolique : coquetterie, horrible ingéniosité pour découvrir les paroles qui peuvent faire plus de mal.)

*Mardi 26 août 1924<sup>4</sup>*

Rêve : une rue de banlieue la nuit, – à droite, un pylône métallique dont les traverses portent sur chacun de leurs points d'intersection une grosse lampe électrique allumée, – à gauche, une constellation reproduite, renversée (la base dans le ciel et la pointe vers la terre), exactement la forme du pylône; – le ciel est couvert de floraisons (bleu foncé sur fond plus clair) identiques à celles du givre sur les vitres. Les lampes et les étoiles s'éteignent une à une. Il fait bientôt tout à fait nuit.

*Mardi 21 octobre 1924<sup>5</sup>*

Rêve : dans certaines maisons de prostitution, les lits sont munis de l'appareil suivant; – deux cadres de bois sont encastrés l'un dans l'autre, perpendiculairement. Sur le point d'intersection supérieur de ces deux cadres est montée une boussole, de façon à ce qu'on puisse toujours placer l'appareil de manière à ce que chaque branche horizontale indique l'un des quatre points cardinaux.

Le couple se place le long d'une des branches horizontales inférieures (d'ailleurs aplaties, et formant une latte pour que le couple puisse au besoin se mettre dessus), les têtes tournées vers tel ou tel point cardinal.

---

<sup>3</sup> *Journal 1922-1989, op. cit., p. 35.*

<sup>4</sup> *Journal 1922-1989, op. cit., p. 62-63.*

<sup>5</sup> *Journal 1922-1989, op. cit., p. 72-73.*

### 3) Exemples de rêve où les voix narratives se confondent<sup>6</sup>

#### **Jeudi 11 décembre [1924]<sup>7</sup>**

Rêve : une belle Américaine (femme de lettres ou artiste) me donne rendez-vous dans un grand hôtel pour me parler. Je la soupçonne d'être affiliée à une société secrète qui veut me nuire, mais je vais quand même au rendez-vous. On m'introduit dans un salon, que deux portes ouvertes font communiquer avec une autre pièce plus petite. J'attends un certain temps; l'Américaine arrive, elle m'invite à passer dans la pièce attenante; mais dès que nous avons franchi le seuil, deux hommes surgissent et ferment à clef les deux portes : je suis prisonnier, l'Américaine me rit au nez. J'avisé une fenêtre, je l'ouvre et vais pour franchir la barre d'appui (il pleut à torrents); mais l'Américaine siffle dans le manche d'un fouet à chiens qu'elle tient à la main. Un groom en livrée se précipite, me saisit à bras-le-corps et me colle contre un mur, dans des fers qui me lient étroitement les bras, les poignets et les chevilles. Il presse sur un bouton : la portion du plancher sur laquelle je me trouve commence à descendre. Prévoyant des supplices effrayants et *m'apercevant que je rêve, je veux m'éveiller. Ordinairement, lorsque je veux finir un rêve qui tourne au cauchemar, je me jette dans un précipice ou par une fenêtre. [...]*

#### *Mardi 6 janvier [1925]<sup>8</sup>*

Rêve : ayant rêvé que, dans une boîte de nuit où je suis avec les Kahnweiler, je quitte ceux-ci un instant pour aller dire bonjour à Roland-Manuel qui joue du trombone derrière le comptoir du bar, – *je reçois le matin une lettre de Jean Michel, m'invitant à dîner chez lui avec les Roland-Manuel, dimanche, jour de réception des Kahnweiler.*

### **III) Les récits de rêve postsurréalistes**

#### 1) Fragment vécu

3 MARS 1942<sup>9</sup>

*(vécu à Boulogne-Biliancourt)*

---

<sup>6</sup> Les passages en italique correspondent au Je narrateur.

<sup>7</sup> *Journal 1922-1989, op. cit.*, p. 83.

<sup>8</sup> *Journal 1922-1989, op. cit.*, p. 89.

<sup>9</sup> Michel Leiris, *Nuits sans nuit et quelques jours sans jour, op.cit.*, p. 136-139.

Au cours de la veillée dans la bibliothèque que chauffe un poêle et qui est pratiquement ce qu'on appellerait aujourd'hui notre « salle de séjour », alerte. Spectacle fascinant du ciel illuminé par les fusées éclairantes. Novices, nous regardons cela comme un beau feu d'artifice et nous suivons sans en perdre une bouchée le carrousel des avions, pris tout d'abord pour la défense allemande, car nous ne savons pas que ce faux-jour de fin du monde autour de nous n'a pas pour but de détecter les attaquants mais de soustraire à leur nuit les objectifs à bombarder. Explosions du côté des usines Renault. Puis une accalmie, durant laquelle ma belle-sœur et la jeune fille aux cheveux blonds sophistiqués qui est à notre service se retirent pour se coucher, nous laissant ma femme et moi dans la bibliothèque, pièce du premier étage donnant sur le jardin. Il s'en faut d'assez loin pour que le calme soit complet, mais je m'astreins à lire – comme si de rien n'était – un roman de Robert-Louis Stevenson, dont la traduction française s'intitule *Le Reflux*.

À l'instar où j'en suis arrivé à l'un des points cruciaux du livre – la soudaine flambée d'une goélette –, violente déflagration : brusque ouverture de la fenêtre avec bris des carreaux, bourrasque déplaçant le poêle et projetant vers le milieu de la pièce poussier et cendres incandescentes. Des cris perçants nous arrivent, poussés par la jeune domestique (cette fille bête et inefficace mais pas vilaine qui quelque temps après partira de chez nous et dont, plus tard, nous saurons qu'elle s'est faite modèle nu ou quelque chose de ce genre dans une petite troupe de revue au seul usage de la périphérie). En hâte, nous montons au second étage où nous trouvons indemnes, ses deux occupantes. Maître du bord en tant qu'unique représentant du sexe mâle, j'ordonne, cette fois, la descente à la cave.

Un peu avant minuit, l'alerte est terminée et nous quittons le refuge dans lequel ce n'était pas le froid (comme nous l'avions un moment pensé) mais la peur qui nous faisait frissonner. Dans la maison, les dégâts semblent se limiter à des vitres cassées, des baguettes et des ferrures de fenêtres arrachées, la serrure et les verrous de la porte d'entrée sautés, accident du même ordre quant à la porte intérieure fermant l'entrée de la cave, plâtres tombés dans le couloir du premier. C'est seulement par la suite que nous verrons qu'une cloison s'est lézardée.

Coup d'œil dehors, et surprise de trouver la rue de l'Ancienne-Mairie jonchée de persiennes affalées, d'éclats de verre et de débris de toutes sortes, avec des ruines et un grand incendie au coin, là où s'élevait encore la veille au soir un immeuble de sept ou huit étages. Dans ce décor chaotique, nous faisons quelques pas. Chaussé de vieux souliers vernis (que j'ai pris l'habitude de mettre chaque soir en rentrant pour épargner mes autres souliers, vêtu d'un gros complet croisé de marine que je me suis commandé au « Petit Matelot » dès le début des mauvais jours), *je me sens totalement saugrenu – corps étranger comme dans les rêves où la tenue nocturne du dormeur se trouve transposée en quelque mise incongrue* – et je songe à un film américain qui, un certain temps avant la guerre, passa sur les écrans parisiens : l'on y voyait Clark Gable, en habit noir, errer dans les crevasses et les décombres lors du fameux tremblement de terre qui détruisit San Francisco.

Six cents morts et deux milles blessés dans notre district, tel est le bilan de l'affaire, selon les rumeurs du matin.

## 2) Trois versions du même rêve

### a) Rêve du *Journal*<sup>10</sup>

Rêve : Nadia, naïade, rougie. – Je suis au bord de la mer, avec une amie nommée Nadia; pour s'amuser à me faire peur et voir si j'aurais du chagrin de sa mort, Nadia, qui sait très bien nager, veut faire semblant de se noyer, – mais elle se noie pour de bon...

### b) Rêve de *la Révolution surréaliste*<sup>11</sup>

Je suis au bord de la mer, sur une plage du genre Palm-Beach, avec une amie nommée Nadia. Pour s'amuser à me faire peur et voir si j'aurais du chagrin de sa mort, Nadia, qui sait très bien nager, veut faire semblant de se noyer. Mais elle se noie pour de bon, et l'on me rapporte son corps inanimé. Je commence par pleurer beaucoup, puis je finis par me consoler en faisant ce petit jeu de mots :

Nadia, naïade, noyée.

### c) Rêve de *Nuits sans nuit et quelques jours sans jour*<sup>12</sup>

Aux côtés d'une nommée Nadia – à qui me lie un sentiment très tendre – , je suis au bord de la mer, sur une plage de style Palm-Beach, une plage de film américain. Pour s'amuser à me faire peur et savoir si j'aurais du chagrin de sa mort, Nadia, qui sait très bien nager, veut faire semblant de se noyer. Mais elle se noie pour de bon et l'on me rapporte son corps inanimé. Je commence par pleurer beaucoup, jusqu'à ce que le jeu de mots « Nadia, naïade, noyée » – fait au seuil du réveil – m'apparaisse à la fois comme une explication et comme une consolation.

## 3) Découpages événementiels des trois versions

### a) Découpage du rêve du *Journal*

#### 1 Au bord de la mer

1 Leiris est au bord de la mer en compagnie d'une amie nommée Nadia;

2 Nadia fait semblant de se noyer pour lui faire peur.

<sup>10</sup> « 15 mars 1925 » dans *Journal 1922-1989, op. cit.*, p. 94.

<sup>11</sup> *La Révolution surréaliste*, n° 5, 1925, p. 11.

<sup>12</sup> « 14-15 mars 1925 » dans *Nuits sans nuit et quelques jours sans jour, op. cit.*, p. 43.

## 2 Noyade

1 Nadia se noie.

b) Découpage du rêve de *la Révolution surréaliste*

## 1 À la plage

1 Leiris est à la plage avec son amie Nadia;

2 Nadia fait semblant de se noyer pour lui faire peur.

## 2 Noyade

1 Nadia se noie;

2 On rapporte le corps inanimé à Leiris;

3 Il pleure beaucoup;

4 Il se console en faisant un jeu de mots : Nadia, naïade, noyée.

c) Découpage du rêve de *Nuits sans nuit et quelques jours sans jour*

## 1 À la plage

1 Leiris est à la plage avec Nadia, une femme qu'il aime bien;

2 Nadia fait semblant de se noyer pour lui faire peur.

## 2 Noyade

1 Nadia se noie.

2 On rapporte le corps inanimé à Leiris;

3 Il pleure beaucoup.

## 3 Jeu de mots

1 Juste avant de s'éveiller, il fait un jeu de mots (Nadia, naïade, noyée) qui le console et semble expliquer ce qui vient de se produire.

## Annexe III: Annexe au chapitre sur Queneau

### I) Introduction

#### 1) Queneau et le surréalisme<sup>1</sup>

Ce qui m'attache au surréalisme, c'est sa « poésie » et son « esprit révolutionnaire », c'est en quoi je suis révolutionnaire, je n'ai pas élucidé cela par la suite, sans compter l'admiration et l'amitié que je porte à ses représentants. Mes préoccupations d'érudition, de métaphysique, de linguistique, que sais-je? Toutes mes recherches sur l'ésotérisme occidental, les anciennes civilisations, mathématiques, mon admiration pour Leibniz et Goethe, sont choses fort étrangères au surréalisme et qui m'en éloignent certainement.

### II) Entre deux *Manifestes*

#### 1) Point de vue de Queneau sur le cas Trotsky

La littérature guette son homme au carrefour du scepticisme et de la poésie. L'action collective peut seule redresser les égarements individuels... Il s'agit donc de vaincre le confusionnisme qui semble obnubiler la plupart des esprits... Il ne faut pas *trahir* les ouvriers qui *font* la Révolution : les questions personnelles se posent lorsqu'il s'agit de traîtres<sup>2</sup>.

#### 2) Attaque de Breton dans le *Second Manifeste*

##### *a) sur la qualité de certains membres :*

D'autres, d'autres encore, d'ailleurs, qui n'ont pu trouver place dans cette énumération, soit que leur activité publique soit trop négligeable, soit que leur fourberie se soit exercée dans un domaine moins général, soit qu'ils aient tenté de se tirer d'affaire par l'humour, se sont chargés de nous prouver que très peu d'hommes, parmi ceux qui se présentent, sont à la hauteur de l'intention surréaliste et aussi pour nous convaincre de ce qui, au premier fléchissement, les juge et les précipite sans retour possible à leur perte, en resterait-il moins qu'il n'en tombe, est tout en faveur de cette intention<sup>3</sup>.

##### *b) sur la qualité des textes automatiques et des récits de rêve :*

---

<sup>1</sup> « Le journal d'un jeune homme paüvre, 1920-1927 » dans *Journaux 1914-1965*, Paris, Gallimard, 1996, p. 139.

<sup>2</sup> Emmanuel Souchier, *Raymond Queneau*, Limoges, Seuil, 1991, p. 119.

<sup>3</sup> André Breton, « Second manifeste du surréalisme » dans *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, c1979, p. 84.

Il est regrettable, je commençais à le dire plus haut, que des efforts plus systématiques et plus suivis, comme n'a pas encore cessé d'en réclamer le surréalisme, n'aient été fournis dans la voie de l'écriture automatique, par exemple, et des récits de rêves. Malgré l'insistance que nous avons mise à introduire des textes de ce caractère dans les publications surréalistes et la place remarquable qu'ils occupent dans certains ouvrages, il faut avouer que leur intérêt a quelquefois peine à s'y soutenir ou qu'ils font un peu trop l'effet de « morceaux de bravoure<sup>4</sup> ».

### 3) Dédé<sup>5</sup>

André Breton  
 le doigt dans le trou de cul  
 signa un pacte avec le diable  
 le doigt dans le trou de cul  
 le diable lui fit faire un beau complet veston  
 dans la toute délicieuse étoffe véritablement sucrée  
 du cinéma parlant  
 le doigt dans le trou de cul  
 Et très content de lui le poète  
 construisit une petite barricade de fleurs  
 le doigt dans le trou de cul  
 Mais fatigué de transporter des roses  
 il suppliait l'air morose  
 « Uranus! Uranus!  
 Prête ton anus »

#### Moralité

Non! non! la poésie n'est pas morte! Les chants désespérés sont toujours les plus beaux et ousqu' y a de la gêne y a pas d'humour pour les petits oiseaux.

### 4) Réponse de Breton au *Cadavre*

Je n'ai pas été fâché de donner à moi seul, aux douze signataires du *Cadavre* (ainsi nomment-ils assez vainement le pamphlet qu'ils m'ont consacré), l'occasion d'exercer une verve qui, de la part des uns, avait cessé d'être – et des autres n'avait jamais été – à proprement parler étourdissante. J'ai pu constater que le sujet que cette fois ils avaient entrepris de traiter avait, du moins, réussi à les maintenir dans une

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 106-107.

<sup>5</sup> Raymond Queneau, *Œuvres complètes, tome I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », c1989, p. 711.

exaltation que tout jusque-là était loin d'avoir fait naître, à croire que les plus essoufflés d'entre eux aient eu besoin, pour reprendre vie, de m'attendre à mon dernier souffle<sup>6</sup>.

### 5) Entretiens de Breton

Parmi les adhésions les plus marquantes dont je n'ai pas encore eu l'occasion de faire état – ceci doit nous ramener en 1925 – figurent celles d'Yves Tanguy, de Jacques Prévert et de Raymond Queneau. À vrai dire, ces deux derniers ne prendront à l'activité surréaliste que peu de part extérieure, se réservant à leur insu pour la période à venir, qui les mettra l'un et l'autre en évidence. Ils auront alors bruyamment rompu avec l'armature surréaliste, tout en restant fidèles, sur un grand nombre de points, à l'esprit du mouvement.

[...] Je ne sais pas de gestation plus légère [que celle qui régnait au sein du groupe de la rue du Château] que celle qui devait aboutir, plus tard, à mettre au jour, *Tentative de description d'un dîner de têtes à Paris-France*, ou *Je ne mange pas de ce pain-là*, ou *Exercices de style* [Queneau]. Là fut le véritable alambic de l'humour, au sens surréaliste<sup>7</sup>.

### **III) Sur le rêve**

#### 1) *Il ne s'agit plus de rire!* (texte surréaliste inédit)<sup>8</sup>

Les fabricants des livres de songe et les psychologues ont étudié le rêve, mais à la lumière, ou plutôt à l'obscurité, des raisons de ce monde physique. Le rêve n'est pas un sujet d'étude vulgaire. Lorsqu'étendus sur un lit plus ou moins confortable nous nous abandonnons au sommeil, nous atteignons alors un moment singulièrement plaisant; nous sommes alors libres de toute contrainte et nous nous mouvons avec la plus grande agilité au milieu des situations inextricables. La contrainte corporelle, la contrainte sociale, la contrainte morale disparaissent. Je flotte au-dessus des campagnes, je tue ces hommes méprisables, je coïte à ma guise, libre et sans préoccupations.

Cette nuit, j'ai rêvé que je me trouvais rue Monge. À ma droite un autobus partait pour Corbeil, à ma gauche une grille me séparait d'un grand lac situé derrière le Sénat. Un prince indien, le torse nu, y faisait de l'aviron. La pluie se mit à tomber, l'air devint bleuâtre et des hommes passèrent tirant dans la rue une vieille frégate...

Les rêves ont toujours été pour moi non pas simplement un fugace événement nocturne, mais des mirages et des encouragements à résister à toutes les vexations et

<sup>6</sup> André Breton, « Second manifeste du surréalisme » dans *Manifestes du surréalisme*, op. cit., p. 84.

<sup>7</sup> André Breton, *Entretiens*, op. cit., p. 142-143.

<sup>8</sup> Raymond Queneau, *Œuvres complètes, tome I*, op. cit., p. 1003-1004.

oppressions sociales. Je me souviens d'un mois enchanté où chaque nuit j'avais des rêves de plus en plus nombreux et complexes dont le souvenir charmait mes jours. Éveillé je ne pensais qu'à eux et l'individu à cheveux roux que j'avais rencontré dans un café au Grand Palais, les caractères arabes qui voyageaient avec moi dans l'autobus, le jardin en friche de la rue Quatre-Septembre, les chauves-souris volant en plein jour devant Saint-Germain-l'Auxerrois ont été pour moi plus inquiétants que les infimes réalités que la vie me présentait alors.

Chaque fois que je puis trouver trace de rêve, dans quelque œuvre que ce soit, je suis prêt à toutes les concessions! Le merveilleux, qu'il soit d'origine scientifique, littéraire, religieuse, m'a toujours captivé. Car, à chaque victoire de l'imagination sur le réel, un des liens qui retiennent notre esprit se détache et tombe. La libération commence et déjà on en aperçoit les conséquences formidables.

## 2) Le tour de l'ivoire<sup>9</sup>

À l'abri des chênes couverts de vermine  
 Des chênes couverts de la vermine des morts  
 Ombre violette séparant la déchéance des horizons  
 Depuis la naissance de l'homme  
 À l'abri des arbres on ne rend pas la justice  
 Car la justice est une orfraie  
 Qui vagit la nuit pour endormir les chambres pleines d'amour  
 Les chambres mortelles aux enfants nouveau-nés  
 Déguisée elle tend une main insalubre  
 Aux pauvres qui désespèrent de la noirceur des murs  
 Les gardes-chiournes rugissent de joie en suçant des menottes  
 Plus glacées qu'un clocher d'église  
 La foule se rue il le faut déjà prévoir vers les bals dits populaires  
 La justice la justice  
 Elle finira bien par s'étrangler en toussant  
 Chat perdu derrière un trottoir gluant  
 Fenêtre lamentable ne s'ouvrant que pour s'éteindre  
 Les lueurs qui se frôlent le long des corps imprévoyants  
 Demandent le chemin en pleurant le long des réverbères  
 Pendant que les agents deviennent chauves  
 Que les vitraux des chapelles s'anéantissent  
 Sous la pression des mains moites des femmes qui ne furent jamais vierges  
 Et pour qui tout boulevard ne fut qu'une passion  
 Demander le chemin on ne répondra pas  
 Épaules exilées dans les nuits sans fin  
 Mines d'ombres étranglées

<sup>9</sup> Raymond Queneau, *Œuvres complètes, tome 1, op. cit.*, p. 85-87.

Des astres jaillissent par étincelles des vagues lointaines  
 Il pleut à perdre haleine  
 Un épervier bondit danseur désorienté  
 L'espace se meut avec souplesse au-dessus des forêts métalliques  
 D'où s'envolent des corbeaux musiciens aux froides destinées  
 Par-delà la palpitation rapide des landes  
 Clouées au sol par les menhirs  
 Épouvantails de nuages ébauchés ou mourants  
 Par-delà les virginités dépolies des déserts où s'endort le soleil  
 L'ennui de ce jour s'est assis  
 Couvert de secondes comme un prêtre de poux  
 La carcasse de ces monstres s'est effondrée  
 De sa poussière s'échappent des oiseaux blancs et dorés  
 Joie des plumes rapidité des ailes  
 Traîne de bijoux évadés des yeux des amoureuses  
 Flammes exaltées nuques transparentes  
 Seins de douceur torsos d'étoiles  
 Vigilants gardiens de l'aube caressante  
 L'aube cristalline l'aube perpétuelle  
 Panthère au poil bleu  
 L'amour naît des rencontres une pieuvre mange l'arc-en-ciel  
 Une chouette parfumée abrite de son aile  
 Les fantômes ironiques et les amis du crime  
 Les pentes noircies du devoir s'émiettent au tremblement de la fatigue  
 Encore une fois le crépuscule s'est dispersé dans la nuit  
 Après avoir écrit sur les murs DÉFENSE DE NE PAS RÊVER

### 3) L'Odyssée, Homère<sup>10</sup>

Les songes vacillants nous viennent de deux portes : l'une est fermée de corne, l'autre est fermée d'ivoire; quand un songe nous vient par l'*ivoire* scié, ce n'est que tromperies, simple *ivraie* de paroles; ceux que laisse passer la *corne* bien polie nous cornent le succès du mortel qui les voit. Mais ce n'est pas de là que m'est venu, je crois, ce songe redoutable! Nous en aurions, mon fils et moi, trop de bonheur!

## IV) Les récits de rêve surréalistes

### 1) Rêves de Queneau et de Breton

#### a) André Breton, la Révolution surréaliste<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Cité dans Jacqueline Beswick, « Le tour de l'ivoire ou le droit au rêve » dans *TMDQ*, n°150+25-26-27-28, 1985, p. 139.

J'arrive à Paris et descends l'escalier d'une gare assez semblable à la gare de l'Est. J'éprouve le besoin d'uriner et m'apprête à traverser la place, de l'autre côté de laquelle je sais pouvoir me satisfaire lorsqu'à quelques pas de moi et sur le même trottoir, je découvre un urinoir de petites dimensions, d'un modèle nouveau et fort élégant. Je n'y suis pas plus tôt que je constate la mobilité de cet urinoir et que je prends conscience, comme je n'y suis pas seul, des inconvénients de cette mobilité. Après tout c'est un véhicule comme un autre et je prends le parti de rester sur la plateforme. C'est de là que j'assiste aux évolutions inquiétantes, non loin de nous, d'un second « urinoir volant » semblable au nôtre. Ne parvenant pas à attirer l'attention de mes co-voyageurs sur sa marche désordonnée et le péril qu'elle fait courir aux piétons, je descends en marche et réussis à persuader le conducteur imprudent d'abandonner son siège et de me suivre. C'est un homme de moins de trente ans qui, interrogé, se montre plus qu'évasif. Il se donne pour médecin militaire, il est bien en possession d'un permis de conduire. Étranger à la ville où nous sommes, il déclare arriver « de la brousse » sans pouvoir autrement préciser. Tout médecin qu'il est, j'essaie de le convaincre qu'il peut être malade mais il m'énumère les symptômes d'un grand nombre de maladies, en commençant par les différentes fièvres : symptômes qu'il ne présente pas, qui sont d'ailleurs de l'ordre clinique le plus simple. Il termine son exposé par ces mots : « tout au plus suis-je peut-être paralytique général ». L'examen de ses réflexes, que je pratique aussitôt, n'est pas concluant (rotulien normal, achilléen dit *tendineux* dans le rêve, faible). J'oublie de dire que nous nous sommes arrêtés au seuil d'une maison blanche et que mon interlocuteur monte et descend à chaque instant le perron haut d'un étage. Poursuivant mon interrogatoire, je m'efforce en vain de connaître l'emploi de son temps « dans la brousse ». Au cours d'une nouvelle ascension du perron il finit par se rappeler qu'il a fait là-bas une collection. J'insiste pour savoir laquelle : « une collection de cinq crevettes ». Il redescend : « je vous avoue, cher ami, que j'ai très faim », et ce disant il ouvre une valise de paille à laquelle je n'avais pas encore pris garde. Il en profite pour me donner à admirer sa collection qui se compose bien de cinq crevettes, de tailles fort inégales et d'apparence fossile (la carapace, durcie, est vide et absolument transparente). Mais d'innombrables carapaces intactes glissent à terre, quand il soulève le compartiment supérieur de la valise. Et comme je m'étonne : « non, il n'y en a que cinq : celles-là ». Du fond de la valise il extrait encore un râble de lapin rôti et sans autre secours que celui de ses mains, il se met à manger en raclant des ongles de part et d'autre de la colonne vertébrale. La chair est distribuée en longs filaments comme celle des raies et elle paraît être de consistance pâteuse. Je supporte mal ce spectacle écoeurant. Après un assez long silence mon compagnon me dit : « vous reconnaîtrez toujours les criminels à leurs bijoux immenses. Rappelez-vous bien qu'il n'y a pas de mort : il n'y a que des sens retournables.

---

<sup>11</sup> André Breton, « Rêve » dans *la Révolution surréaliste*, n°1, 1924, p. 4.

b) *Raymond Queneau, la Révolution surréaliste*<sup>12</sup>

Je suis à Londres, dans une des rues les plus misérables de la ville. Je marche rapidement en me demandant comment se dit urinoir en slang. Je passe devant une gare qui me paraît être avec évidence celle de Brompton road. Dans la rue, une femme chante en français : « C'est jeune ». Je traverse ensuite un pont sur la Tamise, devenue excessivement petite et sur laquelle cependant naviguent quantité de navires d'un très fort tonnage. Des marins martiniquais hissent une barque sur le pont. L'animation est extraordinaire. Je me trouve alors avec trois amis, J. B. P., L. P. et V. T.. Ce dernier prétendant n'être pas encore assez « à sec » donne à chacun de nous un billet de cinq francs et une pièce de cinq centimes. Nous passons devant un magasin où sont exposés des antiquités orientales et des fétiches nègres. J. P. B. fait des passes magnétiques devant la vitrine en disant : « Il n'y a pas d'époque tertiaire. » Nous nous trouvons ensuite à la foire des Batignolles qui est d'ailleurs avenue de Clichy. Nous voulons entrer dans un musée anatomique, mais nous ne pouvons rien voir tant la foule est grande. Je veux acheter des bonbons, mais ce que je prenais pour des pastilles d'eucalyptus, ce sont des cristaux d'un métal récemment découvert. À ce moment, P. me reproche de ne plus lui écrire; et, aussitôt, je me trouve seul dans une rue, où l'embarras des voitures est considérable. La foule crie : « Ce sont les curés qui encombrent les rues. » Cependant, je n'en vois aucun. J'essaie en vain de traverser; une femme me prend le bras et me dit : « Matrice hypercomplexe ».

2) « Le bon usage des maladies »

La *Traumbedeutung*<sup>13</sup> mange les chimères  
 donne son éclat aux fleurs de ces seins  
 aux duvets aux chairs aux fentes aux lèvres  
 et casse les bras des pleurs médecins

3) Rêve du 8 septembre 1928<sup>14</sup>

8 – *Je ne me souvenais de rien en me levant; tout ce qui suit m'est revenu à l'esprit lorsque je me suis peigné.* Je vais chez un coiffeur et je lui demande de me raser; il me rase « à sec », assis à côté de moi; puis je veux me faire couper les cheveux; il refuse pour je ne sais plus quelle raison... Je vais au cinéma avec mon père; on joue un film sur la vie d'Ahmed Zogou... Ensuite je me trouve nager en pleine mer, je vais à la rencontre d'un grand paquebot... Il y a cirque énorme, dont le parquet est recouvert de velours; on dirait une cathédrale; c'est le cirque Farina, j'en sors très

<sup>12</sup> Raymond Queneau, « Rêve » dans *la Révolution surréaliste*, n°3, 15 avril 1925, p. 5.

<sup>13</sup> « Traumbedeutung » signifie « signification » et « traumdeutung » signifie « interprétation ».

<sup>14</sup> Raymond Queneau, *Une campagne de rêves*, op. cit., p. 195.

impressionné par ses dimensions immenses... À la Bibliothèque Ste-Geneviève, il n'y a plus de livres sur les rayons, tous les employés re-classent les choses. D'ailleurs ce dernier endroit ressemble à une des salles du Palais des Papes à Avignon... D'ailleurs j'ai rêvé que j'étais à Avignon; je me trouvais dans de petites rues comme celle de La Ciotat, mais je cherchais le centre de la ville, que je me représentais tel qu'il est en effet.

*S[ur] contenu manifeste* : tout le début provient de ma promenade à La Ciotat, coiffeur, cinéma, Zogou (dans le journal), nage, paquebot, cirque. Pour le reste pas de rapport direct avec la veille.

#### 4) Rêve du 31 août 1931 (première version)<sup>15</sup>

2 – Deuxième rêve (je ne m'en souviens qu'indistinctement). On doit prendre le train, Simone [Breton] et nous. Mais les malles ne sont pas faites. On estime qu'on n'aura pas le temps de les faire. Je vais à la gare me renseigner. (Est-ce normal que j'ai une altercation avec un employé?) Je retrouve ma mère et ma tante qui nous attendent; elles ont donné un pourboire au chauffeur (de la locomotive) pour qu'il nous attende. Je retourne. On estime qu'il est trop tard pour faire les malles. Je trouve que cela fait bien peu de vacances. Enfin on se décide à les faire... Nous sommes en train de déjeuner (ou dîner) sur le quai même de la gare, à côté du train. Tout d'un coup, celui-ci part. Les gens qui sont dedans (pour la plupart des vieux) nous font des signes ironiques et des « au-revoir » moqueurs. Je suis furieux, j'ai envie de me déculotter pour leur montrer mon sexe.

#### 5) Rêve n°29, 4 septembre 1931 (deuxième exemple)

*Première version*<sup>16</sup> :

29 – récit écrit vers 4 h dans l'obscurité et un crayon jaune svp.

1. Chez mes parents. Je rentre après une longue absence. Au Havre. Ma chambre. 2. Le réveil. 3. Ma mère fait beaucoup de bruit. 4. Mon père se lève... [*mots illisibles*]... 5. Puis me conduisent à l'école à Honfleur. 6. Je prends le tram. 7. Voiture pleine. 8. Baladeuse. 9. Le contrôleur me donne 3 billets à 1 fr 50. 10. Beaucoup de fous. Un tel se suicide parce que... 11. Monsieur psy(chanalysé) – con (verti) – suit des femmes – anglais – transformé en livreur. 12. Je suis rentré à la maison pour midi moins vingt. 14. Mon père demande à quelle heure je veux déjeuner. 13. Avant je lis les œuvres de G[érard] de N[erval] (politiques). 15. Le déjeuner sera prêt à midi : mon père fera cuire des artichauts. 16. Je suis assis à côté de Janine qui écrit un roman avec des images. 17. J'éclate en sanglots en pensant à un épisode – imaginaire – de Toulon. Je pleure. Je me réveille en pleurant.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 210.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 223-224.

*Premier rappel — Rêve plus détaillé et commenté*<sup>17</sup>:

1 – Une période de ma vie est terminée. C’est l’appartement 47 rue Thiers. Rien n’est changé. Ma chambre est toujours la même.

2 – Indistinct. Il me semble que je vais dans le cabinet de toilette (que je reconnais). Détail oublié : je me demande où je vais me raser la moustache. (J’ai conservé ma moustache pendant le mois d’août et j’ai fini par la raser il y a quelques jours.)

3 – Mon père n’est pas encore levé. J’ai peur que ma mère ne le réveille : ici, toutes les histoires avec Louise Roux à propos du bruit qu’on se fait en se levant.

4 – Petit déjeuner? Je me souviens mal de ce qui se passe alors.

5 – À l’école ou à la messe? On attend le tram sur un grand boulevard, très large.

6 – 7 – 8 – Le tram arrive. La première voiture est pleine, il y a même des gens sur les marchepieds. Mais les deux baladeuses sont vides, elles se détachent automatiquement, prennent un aiguillage et je saute dedans (monte en marche après avoir couru; je me demande si ça va bien à Honfleur. Il y a écrit en effet St...?) : ce tram plein me fait souvenir des trams qui allaient à Gravelle et à Honfleur pendant la guerre, bondés. Debreuille, un jour, pleurait parce qu’il ne pouvait pas monter (il les ratait tous).

9 – Oui, mais il me reprend les deux autres, après que j’ai protesté.

10 – C’est-à-dire qu’une ou deux inscriptions, vues le long du trajet, me paraissent écrites par des « fous littéraires ». Notamment celle que je cite mais dont je ne me souviens plus très bien. La suite était quelque chose dans le genre de : à cause du gouvernement.

11 – Un Monsieur marche en même temps que le tram, parlant avec les gens qui sont dedans. Il vient de se faire psychanalyser – à moins qu’il ne soit converti. En tout cas, il y a quelque chose de changé en lui : ainsi, il suit deux femmes. Les deux femmes rentrent dans un immeuble. Il s’arrête, regarde les plaques de cuivre et dit : ce sont deux professeurs d’anglais. Je vais y entrer. Il a l’air très fraud. Puis tout d’un coup, il est habillé en livreur de magasin, il va livrer quelque chose dans l’immeuble en question. Du tram, on se moque de lui. Il a l’air d’un Marius grisonnant.

[...]

12 – Oui.

13 – Je lis les œuvres de Gérard de Nerval sans que mon père s’en doute. Elles ont un caractère politique « de gauche » extrêmement accusé.

14 – C’est une chose qu’il ne m’a jamais demandée.

15 – Mon père, à Épinay, fait la cuisine.

16 – Max fait des dessins genre Mickey. Janine en est enthousiasmée. Elle voulait aussi écrire un roman érotique.

17 – Catastrophique. Épisode imaginaire, indéterminé. Je me souviens maintenant qu’un tel épisode, accompagné de larmes, eut réellement lieu.

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 224-225.

*Deuxième rappel sur le rêve n°29 — Associations*<sup>18</sup>:

29 – Sur le rêve d’hier : association entre artichauts et pleurs – à cause de la locution « cœur d’artichaut ». Quand j’étais enfant, je pleurais dans mon lit en pensant que mes parents mourraient un jour. Autre histoire : un jour vers l’âge de 13 ans, ma mère et ma tante m’emmenèrent sur la tombe de mon grand-père; là, bien que je ne l’aie jamais connu, j’éclatai en sanglots. // J’ai rêvé il y a 8 ou 10 ans que mon grand-père était enfermé dans les cabinets du lycée du Havre // histoire de Créange qui était tombé dans la merde // la farce que je fis, à dix-huit ans, à Clologe (qui mourut peu après) en cachant une crotte de chien sous un beau coquillage // la cour de récréation du lycée du Havre, l’impression terrifiante, je crois, que me faisaient les « grands » surtout. J’étais très trouillard – encore maintenant // Mocker, camarade de lycée, grand bagarreur, faisait se battre tout le monde. Moi-même étais enrôlé dans son armée. On ne pouvait être que pour ou contre lui. De plus il me persécutait : d’abord par ses taquineries, et ensuite par sa magie : il écrivait en caractères mystérieux des « sorts ». Ainsi il me disait si tu ne fais pas ceci, je lance un sort contre ton père ou ta mère ou ta grand-mère. Il écrivait des caractères mystérieux – à l’encre ou avec son doigt mouillé de salive. Et je cédaï. J’étais terrifié. Je ne me souviens plus comment ça a passé.

### **V- Les rêves postsurréalistes**

1) « Alice en France »<sup>19</sup>

a) *La locomotive*<sup>20</sup>

[...]

« Dans *tous* les pays », dit Alice avec fermeté, « les locomotives marchent au charbon. »

« Pas en France », lui fut-il répondu.

« Et pourquoi cela? »

« Tout le monde ne peut pas manger du pain blanc. »

Alice réfléchit un instant; et, comme elle avait maintenant l’habitude des réflexions bizarres et qu’elle pensait bien qu’en France on était encore plus bizarre qu’ailleurs, elle dit :

« Alors, qui est-ce qui mange le charbon? »

« Les mineurs, bien sûr, répondit l’homme blanc.

« Ici, chacun mange le produit de son travail : les maçons mangent des briques, les métallurgistes des clous, les écrivains des livres. »

[...]

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 225-226.

<sup>19</sup> Raymond Queneau, « Alice en France » dans *Contes et propos*, Paris, Gallimard, 1981, p. 159-166.

<sup>20</sup> « Alice en France », *op. cit.*, p. 162 et 163.

b) *La comptine*<sup>21</sup>

[...]

Lorsqu'elle se réveilla, il faisait nuit. La chandelle brûlait toujours. L'homme blanc semblait attendre son réveil, car il parut fort joyeux. Il lui tendit aussitôt une plume.

« Qu'est-ce que je dois faire? » demanda Alice.

« Eh bien! Mais *je vous prête ma plume.* »

« Pourquoi » —

« *Pour écrire un mot.* »

« Mais *quel* mot? » demanda Alice.

[...]

Il regardait avec désespoir *la chandelle qui, brusquement, s'était mise à diminuer d'intensité.*

« Un mot seulement! » s'exclama-t-il.

« Je vais essayer de lui faire plaisir », se dit Alice et, manipulant la plume avec décision, elle écrivit :

« *La Lune.* »

« Cela fait deux mots », dit sévèrement *Pierrot*. « Je ne vous en avais demandé qu'un seul. »

[...]

c) *découpage événementiel*

1 Alice arrive en France

1 Elle laisse sa valise à un douanier.

2 Elle fait la rencontre d'un drôle de personnage

2 Ils discutent sur la possibilité qu'une locomotive puisse courir;

3 Il annonce à Alice qu'il est venu la chercher en locomotive;

4 Elle accepte de monter avec lui.

3 Une locomotive à la farine

5 Alice voit s'affairer plusieurs fourmis autour des wagons;

6 L'homme met de la farine dans la chaudière et la locomotive se met en marche;

7 Il allume une chandelle;

8 Il explique à Alice qu'en France, les gens mangent le produit de leur travail.

---

<sup>21</sup> « Alice en France », *op. cit.*, p. 164 et 165.

## 4 Le voyage

- 9 Des garde-barrières leur tirent dessus;
- 10 L'homme explique à Alice que ce sont des hôteliers retraités;
- 11 Alice s'endort.

## 5 La plume et le mot

- 12 Au réveil, l'homme tend une plume sans encre à Alice;
- 13 Il lui demande d'écrire un mot et de se dépêcher;
- 14 La chandelle a perdu de son intensité;
- 15 Alice écrit : « La lune »;
- 16 L'homme lui demande un seul mot, Alice choisit le mot « Lune »;
- 17 Il lui dit qu'il manque un « n », Alice corrige le mot;
- 18 Il lui dit que la lune n'est pas assez ronde, Alice encercle le mot de petits « n ».

## d) Morphologie du conte

Quelques fonctions propres au conte que nous retrouvons dans « Alice en France » :

- 1) Éloignement d'un membre de la famille (situation initiale) : Alice s'éloigne de sa sœur et suit l'homme blanc dans sa locomotive.  
(correspond à la fonction I de Propp : un des membres de la famille s'éloigne de la maison<sup>22</sup>)
- 2) Interdiction transgressée : Alice s'adresse à un inconnu alors qu'on lui a dit de ne pas le faire et le suit.  
(correspond à la fonction III de Propp : l'interdiction [fonction II] est transgressée<sup>23</sup>)
- 3) On propose au héros une tâche difficile : Alice doit écrire un mot. La difficulté de la tâche réside dans l'insatisfaction de conducteur de train. Il lui demande de recommencer quelques fois.  
(correspond à la fonction XXV de Propp : on propose au héros une tâche difficile<sup>24</sup>)

---

<sup>22</sup> Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, c1970, p. 36.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 74-76.

## Bibliographie

### Corpus général

#### A) Corpus principal

BRETON, André, « Rêves » dans *la Révolution surréaliste*, n° 1, 1924.

-----, *Clair de terre*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », c1966, 194 p.

LEIRIS, Michel, « Rêves » dans *la Révolution Surréaliste*, n°s 2 (1925), 4 (1925), 5 (1925) et 7 (1926).

-----, *Nuits sans nuit et quelques jours sans jour*, Paris, Gallimard, 1961, 201 p.

-----, *Journal 1922-1989*, Paris, Gallimard, c1992, 954 p.

QUENEAU, Raymond, « Rêves » dans *la Révolution surréaliste*, n° 3, 1925.

-----, « Récits de rêve à foison » dans *Contes et propos*, Paris, Gallimard, 1981, p. 271-278.

-----, *Journaux 1914-1965*, Paris, Gallimard, 1996, 1240 p.

#### B) Corpus secondaire

BRETON, André, *les Champs magnétiques*, Paris, Gallimard, c1971, 182 p.

LEIRIS, Michel, *l'Âge d'homme*, Paris, Gallimard, c1939, 215 p.

-----, *Aurora*, Paris, Gallimard, c1939, 193 p.

-----, *À cor et à cri*, Paris, Gallimard, c1988, 185 p.

QUENEAU, Raymond, *Exercices de style*, Paris, Gallimard, c1995, 215 p.

-----, *Les Fleurs bleues*, Paris, Gallimard, c1965, 273 p.

-----, *Odile*, Paris, Gallimard, c1964, 184 p.

-----, « Textes surréalistes » dans *Œuvres complètes, tome 1*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1983, p 989 à 1067.

### Corpus critique

#### A) Études sur le surréalisme

ARAGON, Louis, *Traité du style*, Paris, Gallimard, coll. « l'Imaginaire », c1928, 236 p.

BÉHAR, Henri et Michel Carassou, *le Surréalisme*, Paris, Librairie Générale française, 1984, 496 p.

BERGER, Pierre, *Robert Desnos*, Paris, Seigners, c1970, 191 p.

BRÉCHON, Robert, *le Surréalisme*, Paris, Collin, 1972, 224 p.

BRETON, André, *les Manifestes du Surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », c1979, 173 p.

BRETON, André, *Entretiens*, avec André Parinaud, Paris, Gallimard, 1952, 315 p.

DECCOTIGNIES, Jean, « L'œuvre surréaliste et idéologie » dans *Littérature*, n° 1, Paris, Larousse, février 1971, p. 30-47.

JENNY, Laurent, « La surréalité et ses signes narratifs » dans *Poétique*, n° 16, 1973, p. 499-520.

JENNY, Laurent, *la Fin de l'intériorité*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », c2002, 161 p.

MOURIER-CASILE, Pascaline, *De la chimère à la merveille*, Lausanne, l'Âge d'homme, coll. « Mélusine », c1986, 301 p.

NADEAU, Maurice, *Histoire du surréalisme*, Paris, Éditions du Seuil, c1964, 190 p.

RISPAIL, Jean-Luc, *les Surréalistes : une génération entre le rêve et l'action*, Paris, Gallimard, c1991, 208 p.

## **B) Études sur le rêve**

ALEXANDRIAN, Sarane, *le Surréalisme et le rêve*, Paris, Gallimard, 1974, 505 p.

ARAGON, Louis, *Une Vague de rêves*, Paris, Éditions Seghers, 2006, 49 p.

BLANCHOT, Maurice, « Rêver, Écrire » dans *l'Amitié*, Gallimard, 1971, p. 162-170.

BOUCHER, Marie-Ève, *le Récit de rêve surréaliste ou la révolution d'un genre*, Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures en vue de l'obtention du grade de Maître ès Arts en Littératures de langue française, Université de Montréal, 2007, 128 p.

BRETON, André, *les Vases communicants*, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 1955, 179 p.

CAMIGNANI-DUPONT, Françoise, « Fonction romanesque du récit de rêve, à l'exemple d'*À Rebours* » dans *Littérature*, n° 43, octobre 1981, p. 57-74.

CANOVAS, Frédéric, *l'Écriture rêvée*, Paris, l'Harmattan, 2000, 328 p.

FREUD, Sigmund, *l'Interprétation des rêves*, Paris, Presses universitaires de France, 1971 (c1967), 573 p.

FREUD, Sigmund, *Sur le rêve*, Paris, Gallimard, 1988 (pour la traduction française), 145 p.

GOLLUT, Jean-Daniel, *Conter les rêves*, Paris, José Corti, 1993, 477 p.

GUILLAUMIN, Jean, « Rêve, réalité et surréalité dans la cure psychanalytique et ailleurs » dans *le Rêve et le moi*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979, p. 173-209.

GRIMAUD, Michel « La rhétorique du rêve », dans *Poétique*, n° 33, Paris, Seuil, février 1978. p. 90-106.

JACQUES, Henri-Paul, *Du rêve au texte : pour une narratologie et une poétique psychanalytiques*, Montréal, Guérin littérature, 1988, 348 p.

### C) Études sur André Breton

ALEXANDRIAN, Sarane, « Les rêves d'André Breton » dans *le Surréalisme et le rêve*, Paris, Gallimard, 1974, p. 241-261.

BALLABRIGA, Michel, *Sémiotique du surréalisme : André Breton ou la cohérence*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, c1995, 368 p.

BELLEMIN-NOËL, Jean, *Biographies du désir*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988, 270 p.

BONNET, Marguerite, *André Breton : naissance de l'aventure surréaliste*, Paris, Corti, 1975, 460 p.

DECCOTIGNIES, Jean, *l'Invention de la poésie : Breton, Aragon, Duchamp*, Lille, Presses Universitaires de Lille, c1994, 212 p.

RIFFATERRE, Michaël, « Désir, représentation, textualité » dans *Degrés*, 1987, vol. 15, n<sup>os</sup> 49-50, p. e-1 à e-19.

VANONCINI, André, « Analyser *Poisson soluble* : Ombres et lumières du structuralisme éclairé de Michael Riffaterre » dans *Archiv für das Studium der neuen Sprachen und Literaturen*, 1987, vol. 24, p. 329-345.

#### **D) Études sur Michel Leiris**

ALEXANDRIAN, Sarane, « Les nuits et les jours de Leiris » dans *le Surréalisme et le rêve*, Paris, Gallimard, 1974, p. 346-366.

ARMEL, Alette, *Michel Leiris*, Paris, Fayard, 1997, 746 p.

CHAPPUIS, Pierre, « Michel Leiris, poète » dans *la Nouvelle Revue française*, n<sup>o</sup> 212, août 1970, p. 71-78.

COURNOT, Michel, « La règle du je », dans *le Nouvel Observateur*, sept. 1992, p. 50-51.

DAVID, Catherine et Claude Roy, « Breton, le patron : entretien avec Michel Leiris » dans *le Nouvel Observateur*, n<sup>o</sup> 1228, mai 1988, p. 62-64.

LEJEUNE, Philippe, *Lire Leiris*, Paris, Éditions Klincksieck, 1975, 190 p.

LEJEUNE, Philippe, Claude Leroy et Catherine Maubon, *Michel Leiris ou De l'autobiographie considérée comme un art*, Nanterre, Université Paris X, 2004, 241 p.

MAUBON, Catherine, *Michel Leiris en marge de l'autobiographie*, Paris, José Corti, 1994, 315 p.

NADEAU, Maurice, *Michel Leiris et la quadrature du cercle*, Paris, Julliard, 1963, 129 p.

PIBAROT, Annie, *Michel Leiris : Des premiers écrits à l'Âge d'homme*, Nîmes, Éditions Théâtète, 2004, 202 p.

SANCHEZ, Serge, « Le siècle de Leiris » dans *Magazine littéraire*, n° 360, décembre 1997, p. 79-80.

RABOURDIN, Dominique, « L'esprit du surréalisme » dans *le Nouvel Observateur*, n°1228, 20-26 mai 1988, p. 40-45.

RIESE Hubert, Renée, « L'image poétique de Michel Leiris » dans *French Forum*, vol. 1, n° 1, janvier 1976, p. 69-78.

SERMET, Joëlle, *Michel Leiris : poète surréaliste*, Paris, PUF, 1997, 297 p.

SERMET, Joëlle, « Jeux lyriques et mots surréalistes » dans *Michel Leiris : le siècle à l'envers*, textes recueillis par Francis Marmande, Tours, Éditions Farago, 2004, p. 253-259.

### **E) Études sur Raymond Queneau**

ALEXANDRIAN, Sarane, « Les structures de l'imaginaire chez Raymond Queneau » dans *le Surréalisme et le rêve*, Paris, Gallimard, 1974, p. 421-442.

ARNAUD, Noël, « Les choix politiques de Queneau » dans *Magazine littéraire*, n° 228, 1986, p. 44-46.

BESWICK, Jacqueline, « Le tour de l'ivoire ou le droit au rêve » dans *TMDQ*, n°150+25-26-27-28, 1985, p. 138-144.

BOSQUET, Alain, « Le rire jaune et noir de Queneau » dans *Magazine littéraire*, n° 94, 1974, p. 20-22.

CATONNÉ, Jean-Marie, *Queneau*, Paris, Belfond, c1992, 294 p.

CLANCIER, Anne, *Raymond Queneau et la psychanalyse*, Paris, Éditions du Limon, c1994, 285 p.

DEBON, Claude, « Automatismes et écriture surréaliste dans l'œuvre de Raymond Queneau » dans *Une pelle au vent dans les sables du rêve : les écritures automatiques/ études réunies par Michel Murat et Marie-Paule Berranger*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, c1992, p. 73-78.

-----, « Raymond Queneau et le surréalisme : perspectives critiques » dans *Doukiplèdonktan? Études sur Raymond Queneau*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, c1998, p. 33-36.

DULA MANOURY, Daina, *Queneau, Pérec, Butor, Blanchot: Éminences du rêve en fiction*, Paris, l'Harmattan, c2004, 374 p.

DURAND, Pascal, « Séméplasmés surréalistes ou autres » dans *TMDQ*, n° 150+25-26-27-28, 1985, p. 126-137.

GOLLUT, Jean-Daniel, « Un exercice de style? » dans *Études de lettres*, n° 2, avril-juin 1982, p. 65-75.

HERLEM, Pascal, « Raymond Queneau et l'intérieur », dans *Melusine*, n° XIII, 1992, p. 111-117.

HOJA- LACKI, Christine, *Queneau et la crise du langage littéraire*, Thèse présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Montréal pour l'obtention du grade de Maître ès Arts, 1963, 138 p.

LÉCUREUR, Michel, *Raymond Queneau : biographie*, Paris, Belles lettres/Archimbaud, c2002, 550 p.

LONGRE, Jean-Pierre, « Rêve de théâtre, théâtre de rêve » dans *Raymond Queneau et les spectacles*, Paris, Noesis, Association des amis de Valentin Brû, 2003, p. 220-227.

MROZOWICKI, Michal, *Raymond Queneau : Du surréalisme à la littérature potentielle*, Katowice, Uniwersytet Slaski, 1990, 165 p.

-----, « D'un Récit de rêve à Des Récits de rêve à foison – les écrits brefs en prose de Raymond Queneau » dans *Quelques études sur le conte et la nouvelle*, Katowice, Uniwersytet Slaski, 1989, p. 120-162.

ROUDAUT, Jean, « Une œuvre en progrès » dans *Magazine littéraire*, n° 228, 1986, p. 28-29.

SOUCHIER, Emmanuël, *Raymond Queneau*, Limoges, Seuil, 1991, 303 p.

## **F) Théories**

ADAM, Jean-Michel, *Linguistique et discours littéraire*, Paris, Librairie Larousse, c1976, 351 p.

ADAM, Jean-Michel et André Petitjean, *le Texte descriptif : poétique historique et linguistique textuelle*, Paris, Nathan, c1989, 239 p.

BENVENISTE, Émile, *Problème de linguistique générale, tome 1*, Paris, Gallimard, 1966, 356 p.

DESSONS, Gérard, *Introduction à l'analyse du poème*, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres sup. », 2005, 158 p.

GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil, c1969, 293 p.

-----, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, 285 p.

-----, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, c1983, 118 p.

LAFLÈCHE, Guy, *Matériaux pour une grammaire narrative*, Laval, Éditions Singulier, c2007, 191 p.

LEJEUNE, Philippe, *le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, c1996, 381 p.

MAINGUENEAU, Dominique, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Éditions Dunod, 1993, 203 p.

MESCHONNIC, Henri, *les États de la poétique*, Paris, P.U.F., c1985, 284 p.

PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1965c, 254 p.

