

Philosophie surréaliste du rêve

Les surréalistes ont pratiqué et scruté le rêve sous toutes ses coutures : le rêve nocturne, le sommeil érotique, le cauchemar, le somnambulisme, le sommeil hypnotique, les visions de demi-sommeil, le rêve éveillé, la rêverie, la rêverie érotique. Ils ont vécu et étudié le rêve sur un plan sensible, esthétique et théorique. Comme ils ont voulu conduire leurs propres recherches, ils ont privilégié le récit de rêve et ils ne se sont pas embarrassés, au moins dans un premier temps, de l'interprétation des rêves avancée par Freud. Le choix du rêve correspond chez eux à une préoccupation majeure, comme l'indique clairement la définition *philosophique* du surréalisme proposée par André Breton en 1924 : « Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. »

1. Recherches sur le rêve

« Le Rêve est une seconde vie. » Ainsi débute *Aurélia* de Gérard de Nerval. Toute l'aventure surréaliste stipule cette levée des barrières entre le rêve et la veille. Douze moments viennent ponctuer les recherches des surréalistes sur le rêve :

Premièrement. Janvier 1919, le présommeil.

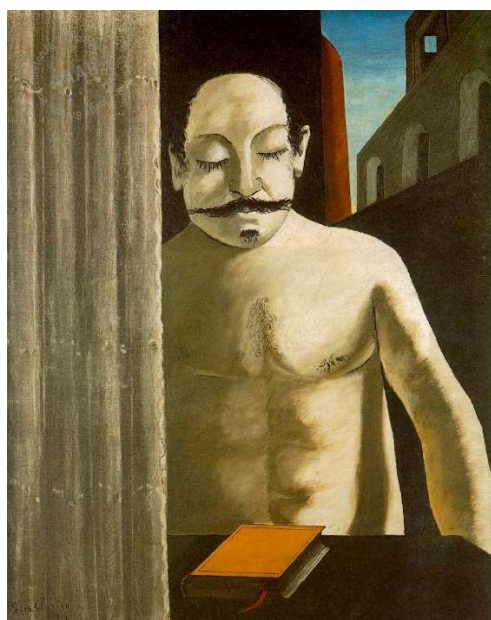
À la fin janvier de 1919, Breton entend avant de s'endormir la phrase « Il y a un homme coupé en deux par la fenêtre ». De ce message automatique découlera l'écriture automatique des *Champs magnétiques* par le duo Breton & Soupault.

Deuxièmement. De mars 1922 à juin 1929, le récit de rêve.

En mars 1922, le premier numéro de *Littérature*, nouvelle série, publie « Récit de trois Rêves » d'André Breton, précédé de la reproduction du tableau de Giorgio de Chirico *Le Cerveau de l'enfant*, où le personnage corpulent, buste nu, les paupières closes, qui nous fait face, semble sorti du lit, la nuit, tel un somnambule. En décembre 1929, dans l'ultime numéro de *La Révolution surréaliste*, seize photomaton de surréalistes ensommeillés et les yeux fermés encadreront le tableau de Magritte *Je ne vois pas [la femme] cachée dans la forêt*.

Durant les années vingt, tous les membres du groupe surréaliste s'adonnent à l'écriture automatique et transcrivent leurs rêves à leur réveil. En 1922, *Littérature* porte à la connaissance du public, quatre rêves de Breton et trois rêves de Desnos. Avec *La Révolution surréaliste*, ce sera l'avalanche. Décembre 1924 : un rêve de Chirico, trois rêves de Breton, un rêve de Renée

Gauthier, six rêves de Michel Leiris et une spéculation de René Crevel sur le rêve et le sommeil évoquant au passage un tableau de Chirico. Avril 1925 : trois rêves d'enfant, un de Max Morise, trois d'Antonin Artaud, six de Paul Éluard, deux de Pierre Naville, un de Raymond Queneau, un de Jacques-André Boiffard. Juillet 1925 : un rêve de Morise, quatre de Leiris. Octobre 1925 : trois anciens poèmes de Chirico où se mêlent des visions de rêve et de « peinture métaphysique » ; cinq rêves de Leiris et trois de Morise. Juin 1926 : deux rêves de Marcel Noll et un de Leiris. Octobre 1927 : un rêve d'Aragon et un autre de Naville. Mars 1928 : un rêve de Morise. De plus, dans « Le Surréalisme en 1929 », numéro spécial de la revue bruxelloise *Variétés*, paraissent deux récits de rêve de Georges Sadoul ainsi qu'une iconographie sur le rêve sur laquelle nous reviendrons.



Troisièmement. Automne 1922, la période des sommeils.

À l'automne 1922, le groupe surréaliste expérimente les sommeils hypnotiques, comme cela est relaté par Breton dans « Entrée des médiums ». Seuls Crevel, Desnos et Benjamin Péret tombent spontanément dans le sommeil. Le premier déclame tout un discours sur « la négresse aux bas blancs » qui aime tellement les paradoxes. Les deux autres, questionnés, répondent oralement ou griffonnent des mots et des dessins. Dans la foulée de l'époque des sommeils, le médium Desnos va dessiner ou peindre les tombeaux de ses amis surréalistes : *Ici mourut Aragon, Ci-gît Paul Éluard, Mort de Max Morise* ou *Mort d'André Breton*. Plus tard, en juillet 1925, il rédigera sur des cahiers d'écolier *Trois livres de Prophéties*. Le premier livre est



Sixièmement. Mars 1926, l'intrusion des succubes dans le lit du rêveur.

« Entrée des succubes » de Louis Aragon passe en revue diverses espèces de démons, de diablasses. Selon Aragon, « ces délicates furies », « ces filles voluptueuses de l'enfer », hantent le sommeil des dormeurs qu'elles laissent exsangues au bout de quelques nuits de débauche. Les succubes, femmes hideuses et monstrueuses, ont autant de présence que les vamps au collant noir qui vampirisent le grand écran du cinéma muet ou que les créatures charnelles et élégantes qui émanent des plaques scintillantes de Man Ray. « Entrée des succubes », dédié à André Breton, fait bien entendu écho à « Entrée des médiums » de Breton.

Septièmement. Octobre 1927, la vision de demi-sommeil d'une « peinture animée ».

Max Ernst rapporte une vision de demi-sommeil qu'il avait eue entre cinq et sept ans. Ces images hypnagogiques mettent en scène un bonhomme en train de peindre de façon scabreuse sur un panneau de faux acajou. L'homme s'avère être le père de Max, le peintre amateur Phillip Ernst. La scène a l'allure d'une « scène primitive », l'enfant découvrant la sexualité de ses géniteurs. Mais elle souligne aussi que Max est initié, lors de cette séance de « peinture animée », aux automatismes et aux métamorphoses propres à la peinture et au rêve. En effet, le père qui sort de la poche du pantalon « un gros crayon » fait d'une « matière molle », s'attaque au panneau de faux acajou auquel il « donne vite des formes nouvelles, surprenantes, abjectes ». Puis le crayon, en un mouvement rotatoire rapide, transforme un vase qu'il vient de peindre en toupie et se métamorphose lui-même en fouet. Cette vision de « peinture animée », sur fond de

panneau de faux acajou, n'est sans doute pas étrangère à l'invention du « frottage », un procédé automatique découvert en 1925 par Max Ernst en frottant avec un crayon une feuille de papier posée sur une lame de parquet.



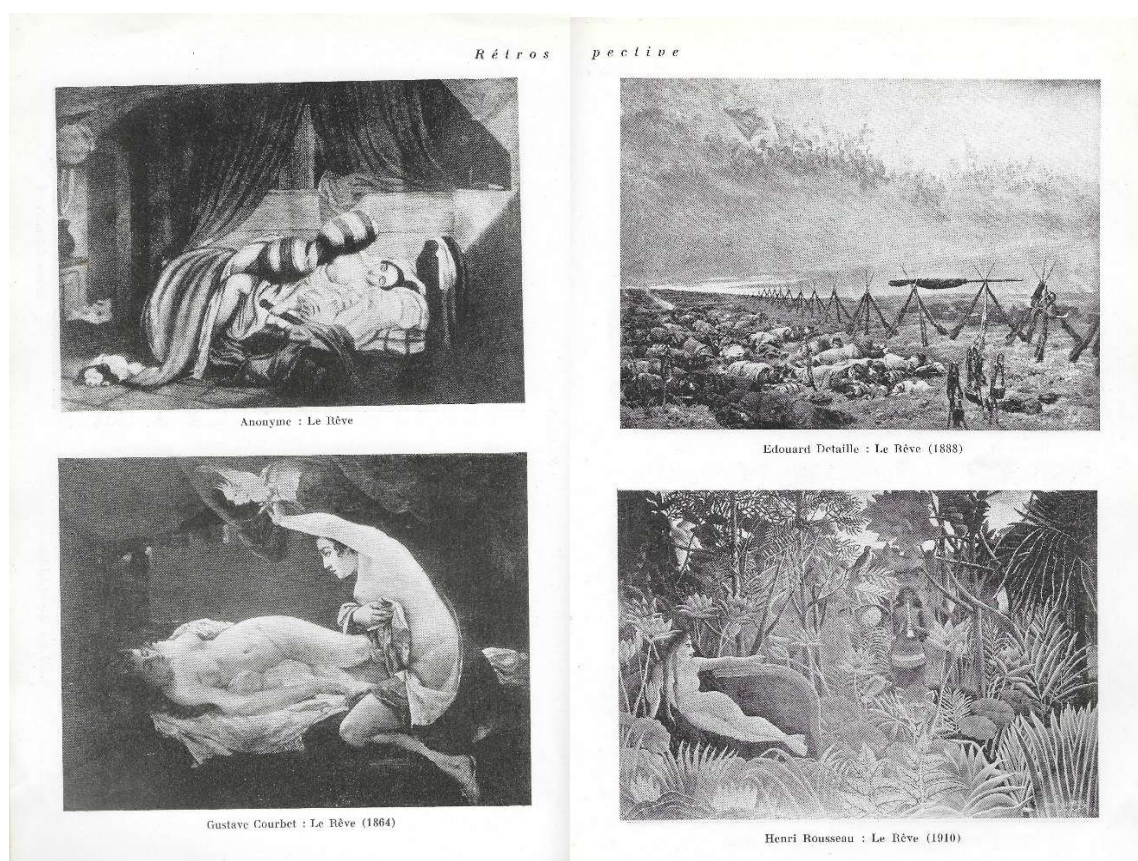
Huitièmement. Octobre 1927, l'apparition d'une femme au chevet d'un dormeur.

Un second témoignage troublant enrichit le même numéro de *La Révolution surréaliste*. Robert Desnos, sous le titre « Journal d'une apparition », relate les visites nocturnes et spectrales de la chanteuse Yvonne George. Il fait état de ses visites depuis novembre 1926 et constate leur interruption en février 1927. Desnos résume ainsi cette expérience singulière : « [elle] est réellement venue chez moi. Je l'ai vue. Je l'ai entendue. J'ai senti son parfum et parfois même

elle m'a touché. » Il se refuse à classer les visites nocturnes d'Yvonne George parmi les hallucinations. Il se soucie peu, au demeurant, « que tout soit faux ou que tout soit vrai », car il entend « mettre sur le même plan le rêve et la réalité ».

Neuvièmement. Juin 1929, l'iconographie du rêve.

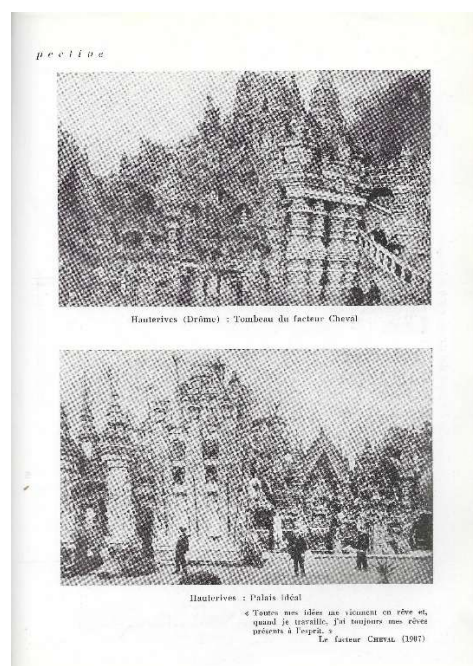
Tout un dossier iconographique relatif au rêve est inséré dans le numéro hors-série de *Variétés*, « Le Surréalisme en 1929 ». D'abord, sont reproduits quatre tableaux portant tous comme titre *Le Rêve*. Le premier est d'un peintre anonyme : une femme, assoupie dans le désordre de son lit, étreint et serre entre ses cuisses une sorte de polochon. Le deuxième, daté de 1864, est de Gustave Courbet : une femme à moitié dévêtue contemple une femme nue et endormie. Le troisième, de 1888, est le fameux tableau d'Édouard Detaille où des conscrits couchés à même le sol rêvent de la gloire de leurs prédécesseurs. Quant au quatrième, *Le Rêve* peint par Henri Rousseau en 1910, une femme nue sur un divan au cœur de la jungle, Breton dira de cette grande toile qu'elle contient « toute la poésie et toutes les gestations mystérieuses de notre temps ».



Autre reproduction, celle d'un rêve d'Hervey de Saint-Denys qui avait publié en 1867 *Les Rêves et les moyens de les diriger*. La scène représente un peintre et son modèle, une jeune femme complètement nue, pénétrant dans un intérieur bourgeois où des personnes sont

atrablées. En l'occurrence, Hervey de Saint-Denys s'était arrangé pour que, durant son sommeil, on imprègne son oreiller d'une essence de parfum associée à l'atelier du peintre. Il a pu ainsi rêver de ce peintre, accompagné de son plus beau modèle.

Notons aussi que les deux photos du Palais idéal et du Tombeau du facteur Cheval, à Hauterives, sont justifiées par une déclaration du facteur Cheval de 1907 célébrant le rêve : « Toutes mes idées me viennent en rêve et, quand je travaille, j'ai toujours mes rêves à l'esprit. »



L'iconographie de *Variétés* pourrait être complétée par deux illustrations de *Nadja* d'André Breton : la photographie de Desnos endormi et *Le Rêve du chat*, un dessin par Nadja d'un chat entravé par un poids au sol et une corde au plafond. Il faudrait aussi mentionner, parmi bien d'autres autres, le *Rêve du 21 décembre 1929* de Valentine Hugo, où la rêveuse agrippée par une chauve-souris est en passe de se noyer, ou bien encore de Dorothea Tanning, *Nue endormie* ou *L'Étoffe des rêves*, un tableau que Monique Sebbag a eu l'occasion de présenter et de commenter ici même l'automne dernier.



Dixièmement. Octobre 1931, la rêverie érotique comme « peinture animée ».

Le 17 octobre 1931, à Port-Lligat, Salvador Dalí s'adonne à une longue rêverie qu'il va aussitôt coucher par écrit dans le moindre détail. Cette rêverie sadienne, agrémentée d'une masturbation, se situe à un moment où le peintre réfléchit sur *L'Île des morts*, le tableau d'Arnold Böcklin. Toute la rêverie, déclenchée par un rêve récent où Dalí sodomisait Gala dans une écurie, vise à l'initiation de Dulita, une fille de onze ans, en vue de sa sodomisation « parmi les excréments de l'étable aux vaches ». Au fil de sa rêverie, Dalí contemple depuis une chambre l'initiation de Dulita à base de photos pornographiques et il provoque même un incendie à cette occasion. L'étonnant est que tout ce récit minutieux déroule une « peinture animée », dont tel ou tel arrêt sur image révèle une vision éclatante. Vermeer, Böcklin, Chirico : des fantômes apparaissent et des désirs se révèlent à point nommé chez le rêveur Dalí.

Onzièmement. De 1932 à 1938, le débat avec Freud sur le rêve.

Breton écrit *Les Vases communicants* après avoir étudié de près *La Science des rêves*. Il ne ménage pas ses critiques à Freud, rencontré à Vienne dix ans plus tôt, mais pour la première fois, ses récits de rêve sont suivis d'un certain nombre d'associations. En 1938, *Trajectoire du rêve*, l'anthologie du rêve conçue par Breton sollicite notamment Paracelse, Jérôme Cardan, Lichtenberg, un rêve d'Éluard, un rêve exemplaire de Breton sur un « tableau animé » d'Oscar Domínguez, une panoplie de rêves et de visions hypnagogiques de Leiris, le tableau *La Pureté d'un rêve* de Chirico et notamment trois dessins, *Comme en rêve* de Remedios Varo, *Le réveil impossible* de Marcel Jean et *Rêve de l'androgynie* de Magritte.



Douzièmement. 1937, la galerie Gradiva

En 1937, André et Jacqueline Breton ouvrent au 31, rue de Seine, à Paris, une galerie faisant aussi office de librairie à l'enseigne de Gradiva, *celle qui s'avance*. L'héroïne du roman de Wilhelm Jensen, admirée dans un bas-relief et surgie dans un rêve, reviendra à la vie quand elle sera identifiée par l'archéologue parti à sa recherche à Pompéi. Aux yeux de Dalí, Gala est une Gradiva qui ressuscite ses amours enfantines. Aux yeux de Breton, Jacqueline Lamba est une survenante, une Gradiva qui avance mille fois en un seul pas.

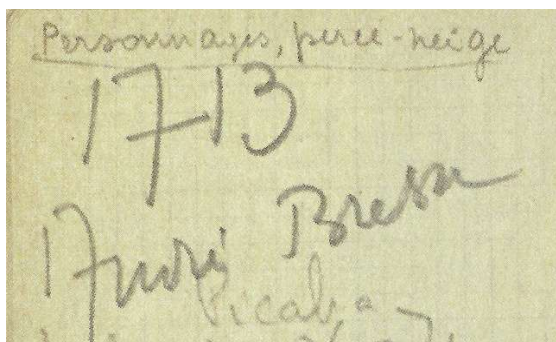
2. Diderot et *Le Rêve de d'Alembert*

En tant que philosophe, Diderot conduit une recherche de style empiriste à base d'observations et d'enquêtes, d'hypothèses et d'expérimentation. Il essaie de développer une pensée

matérialiste et scientifique. Le philosophe Diderot et le mathématicien d'Alembert sont les maîtres d'œuvre de l'Encyclopédie. Ils ont des relations de complicité. En 1769, Diderot met en scène son ami dans *Le Rêve de d'Alembert* qui comprend trois parties. Première séquence : les deux amis sont en pleine discussion ; Diderot veut convaincre d'Alembert qu'il n'y a qu'une différence de degré entre la matière inerte et les êtres vivants. On peut passer sans rupture d'une statue de marbre à un être de chair. De plus, les animaux, contrairement à la théorie des animaux-machines de Descartes, ont une sensibilité ; l'animal peut être comparé à un instrument de musique, à un clavecin doué de sensibilité et de mémoire. L'homme a comme particularité de posséder la conscience de soi ; il est en même temps le clavecin et le musicien ; il est affecté en tant qu'instrument, et il prend conscience de ce qu'il joue. Face à cette théorie affirmant qu'il existe une substance unique, une sensibilité universelle, une nature productrice de formes multiples et changeantes, d'Alembert reste sceptique et décide l'aller se coucher.

Commence alors l'importante deuxième partie, le rêve de d'Alembert proprement dit. Le mathématicien a un sommeil agité ; il parle à voix haute, comme s'il poursuivait son dialogue avec Diderot. Son amie, Julie de Lespinasse, surprise par ses propos, prend l'initiative de les noter. Inquiète devant ce qu'elle prend pour du délire, elle décide d'appeler le médecin Bordeu. De temps à autre, d'Alembert se réveille puis s'assoupit. Au final, les idées émises par d'Alembert, complétées par le médecin Bordeu et approuvées au bout du compte par mademoiselle de Lespinasse permettent de dévoiler la philosophie intempestive de Diderot. En mettant dans la bouche d'un rêveur ses idées empiristes et transformistes, Diderot affirme du même coup qu'il est impossible de discerner la veille du sommeil. On peut parfaitement philosopher en dormant et délirer en étant éveillé. De plus, dans le cas présent, il n'y a aucune différence de pensée entre le médecin Bordeu qui veille et le philosophe d'Alembert qui rêve. En résumé, d'Alembert qui appuie sa philosophie vitaliste sur des exemples comme celui de l'essaim d'abeilles, est un philosophe dormant.

En fait, les recherches surréalistes sur le rêve vont recouper l'enquête sur le rêve de Diderot. À l'automne de 1922, Crevel, Desnos et Péret expérimentent le sommeil hypnotique. Ils parlent, ils sont interrogés, ils griffonnent quelques mots ou dessins. Le tout est soigneusement recueilli, comme dans le protocole adopté par Diderot qui fait de Julie de Lespinasse la secrétaire de séance. Il existe même des similitudes entre d'Alembert rêvant et Benjamin Péret endormi. Tous deux évoquent un monde inconnu envahi d'œufs et de plantes et ont des accès de fou-rire.



En 1924, dans le *Manifeste du surréalisme* centré sur l'imagination et le rêve, André Breton s'exclamera : « À quand les logiciens, les philosophes dormants ! » Son vœu, nous l'avons vu, a été exaucé. Le rêveur d'Alembert peut être considéré comme le premier philosophe dormant. Mais il y a une raison supplémentaire pour que Breton s'intéresse à la philosophie de Diderot, dont l'année de naissance est 1713. En effet, très tôt André Breton a observé que les initiales de sa signature simulaient le nombre 1713. *AB* égale 1713. Breton s'est alors identifié à l'année 1713 et il s'est lui-même surnommé 1713. D plus, en décembre 1941, exilé à New York, Breton confectionnera un poème-objet intitulé *Portrait de l'acteur AB dans son rôle mémorable l'an de grâce 1713*. Dans leur philosophie du rêve, les surréalistes retiendront deux leçons de Diderot : son approche expérimentale et sa conception continuiste de la vie, du rêve et de l'esprit. Il y a bien une continuité dans le rêve. L'impression de décousu que le rêve peut donner n'est qu'une apparence. Le 20 octobre 1760, Diderot écrit à Sophie Volland : « comme il n'y a rien de décousu ni dans la tête d'un homme qui rêve, ni dans celle d'un fou, tout tient aussi dans la conversation ; mais il serait quelquefois difficile de retrouver les chaînons imperceptibles qui ont attiré tant d'idées disparates. » En parlant de « tableau mouvant » produit par l'esprit et de « chaînons imperceptibles » courant à travers la conversation comme à travers le rêve, Diderot nous met sur la voie du dessinateur Grandville et de sa conception du rêve comme peinture animée.

3. La peinture animée de Grandville

En 1844, Grandville publie *Un autre monde*, où pour la première fois le texte sert d'illustration à l'image. Cet ouvrage majeur est sous-titré *Transformations, visions, incarnations, ascensions, locomotions, explorations, pérégrinations, excursions, stations, cosmogonies, fantasmagories,*

rêveries, folâtreries, facéties, lubies / Métamorphoses, métempsycoses, apothéoses et autres choses. Toutes ces visions mouvantes, que Diderot n'aurait pas reniées, s'appliquent à merveille aux transformations des espèces et aux métamorphoses du rêve. Aux yeux de Grandville, l'univers est un théâtre de marionnettes, une salle d'opéra, un vaste music-hall, où sur scène comme dans l'assistance l'animal parodie l'humain, l'humain singe le végétal, le végétal joue à l'immortel, l'immortel a un air de pantin, le pantin mime l'artiste, l'artiste se prend pour un instrument et ainsi de suite. Grandville construit une philosophie du déguisement ou de l'imitation. Il pressent notre société du spectacle, où l'on voit se livrer une bataille féroce entre travestis et sosies, objets animés et inanimés, créatures vivantes et imaginaires.

Grandville, muni de ses dessins, ouvre le bal et donne le signal à la ronde des mots. L'image inspire le texte. L'artiste imagier prend désormais les devants et impose sa marque. Par le biais de cartes, d'emblèmes, de figures, de symboles, d'énigmes, de rébus, d'enseignes, d'affiches, d'étiquettes, de portraits, de paysages et autres cadrages, Grandville déroule un nouveau fil conducteur et propose un autre mode de lecture. Telle est d'ailleurs la facture du rêve où les paroles sont à la remorque de la dramaturgie des images. Tel sera le parti pris de la bande dessinée et du dessin animé. Telle sera la perspective du montage cinématographique où la vue a souvent une longueur d'avance sur l'ouïe. Grandville, dessinateur de la *Musique animée* ou des *Fleurs animées*, est le premier peintre des *images animées* du rêve. Il vogue sur les ailes de la fantaisie. L'imagination guide l'entendement.

Peu avant sa mort, survenue le 17 mars 1847, Grandville envoie au *Magasin pittoresque* deux dessins, qu'on peut appeler *animés*, puisqu'ils sont clairement basés sur la transformation d'un objet initial et qu'il faut les regarder en suivant une ligne dynamique descendante. L'un des deux, *Crime et expiation*, s'apparente à un cauchemar ; il débute par un crime et s'achève par une expiation ; aux abords du crime, la *croix du chemin* se transforme en *fontaine*, qui se métamorphose en *toque* de juge puis en *balance* de la justice ; surtout un œil énorme et terrible poursuit l'assassin.

Il est curieux de noter qu'André Breton, trois semaines avant sa mort, réalisera à son tour une série de dessins *animés* ou *automatiques* observant le même principe de la transformation d'un objet initial, à cette légère différence que le surréaliste soulignera davantage, dans sa ligne serpentine, la continuité du tracé. Chez Grandville comme chez Breton, la forme antécédente sert de motif dynamique et analogique à la forme suivante. Prenons le dessin que Breton a légendé par le mot-serpent *Cerises/manège/tourelle/langouste/piège* : 1. le triangle de deux *cerises* liées par la queue donne naissance au cône d'un *manège* ; 2. la rotation du manège se métamorphose en *tourelle* de char ; 3. la tourelle à canon engendre une *langouste*

aux deux longues antennes ; 4. tout l'arc avant de la langouste se transforme en *piège* avec mâchoires.



Comme s'il avait été un naturaliste transformiste, Grandville s'est évertué à dessiner la genèse des espèces et la mutation des formes. D'ailleurs, Hervey de Saint-Denys remarquera que Grandville avait eu le sentiment des « mutations capricieuses » des songes puisqu'il avait crayonné « une série graduée de silhouettes commençant par celle d'une danseuse et finissant par celle d'une bobine aux mouvements furieux. » Le dessin en question s'inscrit en fait dans le chapitre « Les métamorphoses du sommeil » d'*Un autre monde*. Il en existe deux études différentes.

La première étude démarre avec un oiseau et se clôt avec un serpent : un oiseau planant se mue en arc volant avec carquois, qui se transforme en bilboquet, qui devient un vase avec fleur, où la belle-de-nuit donne une belle-de-jour, qui se métamorphose en femme en robe légère, femme qui devient diaphane, puis se mue en coquillage, puis en trompette et enfin en serpent.

La seconde étude inverse l'ordre des transformations et en accélère le mouvement, elle commence par une femme au bal et s'achève par une fuite devant un taureau : d'une femme en robe de bal, on passe à une fleur dans un vase, qui donne un bilboquet, puis un arc, puis un oiseau messager, puis une ancre marine, puis une croix mobile et enfin un saut avec corde et une fuite devant un taureau.



Le rêve ne fait que dérouler ou envelopper une peinture animée. Les surréalistes adopteront ce principe de Grandville. Ils l'appliqueront en poésie avec la découverte de l'écriture automatique et serpentine. Ils useront en peinture de procédés automatiques déployant les visions, les stases ou les extases d'une morphologie du désir. Un rêve de Breton du 7 février 1937 montre tout à la fois que le rêve et la peinture surréaliste sont des peintures animées. En effet, le rêveur Breton observe Óscar Domínguez en train de peindre sur une toile un quadrillage d'arbres ou plus précisément une série de lions parfaitement emboîtés les uns dans les autres, chaque lion léchant frénétiquement le sexe du lion voisin. La toile s'anime de plus en plus, à mesure que les lions se lèchent et que l'artiste canarien colorie violemment les zones érogènes. Chaque postérieur de lion se transforme alors en soleil. Et sous les yeux émerveillés du rêveur se déploie une aurore boréale.

4. Le plan du rêve selon Bergson

En 1896, dans *Matière et mémoire*, Bergson se propose de surmonter les dualités telles que l'esprit et la matière, l'âme et le corps, la pensée et le cerveau, le rêve et la veille. Bergson affirme que la matière est un ensemble d'images qui sont d'ailleurs susceptibles d'être perçues par notre corps, qui est lui-même une certaine image. Il indique aussi que les images sont non seulement perçues mais qu'elles sont automatiquement et intégralement conservées dans notre mémoire. De plus, quand il précise que l'organe des sens est « un immense clavier, sur lequel l'objet extérieur exécute tout d'un coup son accord aux mille notes », on a l'impression qu'il évoque le clavecin de Diderot. Dans un passage fameux de *Matière et mémoire*, Bergson s'appuie sur la figure d'un cône SAB dont la base immobile AB représente le plan du rêve ou

de la mémoire pure et la pointe mobile S symbolise la perception actuelle ou l'action en cours. Sachant qu'à l'intérieur du cône coexistent la mémoire de l'habitude et celle du souvenir, le philosophe s'ingénie à montrer que le moi, en fonction de son attachement à l'action ou en fonction de sa disposition pour le rêve, peut se mouvoir de la pointe à la base et se fixer sur l'une ou l'autre des mille et mille sections intermédiaires.

Le 26 mars 1901, Bergson fait une conférence à Paris sur le rêve, où il compare le moi qui veille, attentif à la vie, pressé par l'action présente ou future, et le moi qui rêve, suffisamment détendu et désintéressé pour plonger dans le sommeil et jusqu'aux confins de sa mémoire intégrale. Pour lui, le plan du rêve est beaucoup plus étendu que le plan de l'action. Seuls certains souvenirs adéquats et précis se précipitent à la porte du moi éveillé. En revanche, une foule considérable de souvenirs, anciens ou récents, significatifs ou insignifiants, se pressent à la porte du moi endormi, même si un nombre limité de ces visions fantomatiques finira par s'incarner dans le rêve.

On sait que Freud explique la sélection des souvenirs par le conflit psychique, le refoulement et la censure ; le rêve, formation de compromis, est la réalisation déguisée d'un désir ou d'un souhait inconscient. Bergson, fort de sa théorie de l'image et de son postulat de la mémoire intégrale accorde au rêve une place exceptionnelle, positive et contemplative. Durant la journée, le moi éveillé se tient dans un état de tension. Il puise avec précision dans son esprit et il s'épuise. Durant la nuit, à l'écart des tribulations de la vie quotidienne, le dormeur désintéressé visionne et combine des fragments épars de sa mémoire intégrale. Qu'est-ce qu'être éveillé ? C'est se concentrer, se contracter, être attentif, agir et vouloir. Être éveillé, c'est faire un effort. Qu'est-ce que dormir et rêver ? C'est se détendre, c'est adopter le moindre effort dans ses associations. « Le moi qui rêve est un moi distrait, qui se détend. » Trois conséquences en découlent : le rêve est instable, il se déroule rapidement et il privilégie les souvenirs insignifiants. Exemple d'instabilité : une tache verte avec points blancs se transforme en pelouse avec fleurs, qui se transforme à son tour en billard avec billes, etc. Nous reconnaissons là les métamorphoses de Grandville. Exemple de rapidité : une multitude de visions se succèdent à vive allure, en une sorte d'accélééré cinématographique, comme dans le célèbre rêve de Maury passant devant le tribunal révolutionnaire, condamné à mort, conduit en charrette, montant sur l'échafaud et guillotiné, et tout cela en un rien de temps ; nous reconnaissons là le mouvement irrésistible de la peinture animée de Grandville. Exemple de souvenir insignifiant : j'attends le tramway le jour ; or ce tramway qui n'a pas attiré mon attention peut m'écraser la nuit dans mon rêve.

Bergson théorise les expériences de Diderot, les intuitions de Grandville et les recherches d'Hervey de Saint-Denys. Selon lui, le rêve est l'œuvre d'un moi distrait ou désintéressé. Or Breton, dans le dernier paragraphe du *Manifeste*, assigne à son tour au surréalisme un « état complet de distraction » vis-à-vis du monde réel. Et il illustre son propos de trois exemples pris chez un philosophe et deux savants : « La distraction de la femme chez Kant, la distraction “des raisins” chez Pasteur, la distraction des véhicules chez Curie sont à cet égard profondément symptomatiques. » Ces formes de détachement qui commandent un état complet de distraction font des surréalistes des rêveurs définitifs, de jour comme de nuit.

5. Les récits de rêve surréalistes

Dans les années 1920, les surréalistes se singularisent en pratiquant l'écriture automatique et en racontant leurs rêves. Aragon peut affirmer avec véhémence dans *Une vague de rêves* que les rêves notés par André Breton, « pour la première fois que le monde est monde, gardent dans le récit le caractère du rêve ». Une exigence est ici formulée : le récit du rêve ne doit pas trahir la matière et la mémoire du rêve, sa figuration et son expression. De même qu'ils donnent libre cours au flux de l'écriture automatique, les surréalistes ont le souci de restituer le déroulement du rêve.

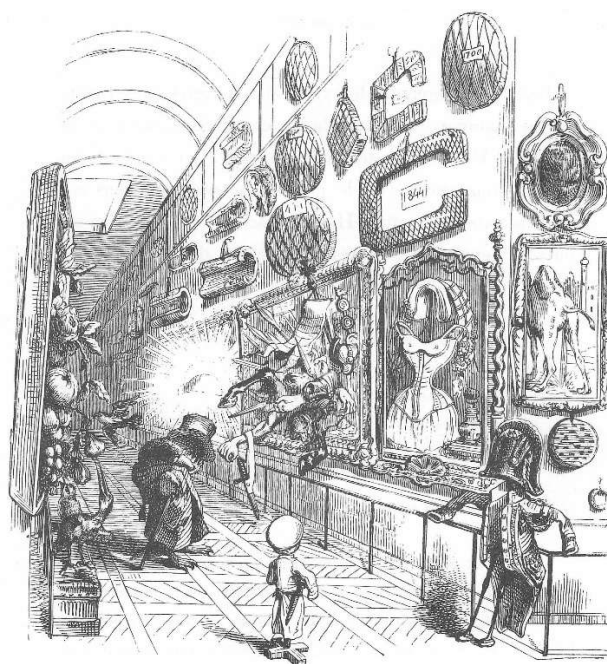
Examinons un rêve de Breton publié en décembre 1922 dans *Littérature*. Le rêveur Breton est chez lui. Il passe une partie de la matinée à conjuguer un nouveau temps du verbe être. Dans l'après-midi, après avoir écrit un article assez brillant, il effectue des recherches dans sa bibliothèque en liaison avec son roman en cours. Il découvre une sorte de traité de philosophie dont une partie s'intitule *Énigmatique*. Ce n'est pas le texte mais les planches de l'ouvrage qui s'imposent à lui. Dans une salle immense ressemblant à la galerie d'Apollon du musée du Louvre, le parquet et les murs, mieux que les glaces, voient se réfléchir à plusieurs reprises et sous diverses attitudes, Adonis, Homère ou un évêque. Après ces visions saisissantes, le rêveur ouvre un livre médical. Il y trouve une photographie de femme brune, qui serait une vague connaissance. Or la femme de la photo le frôle et lui adresse des paroles menaçantes. Il consulte à présent un dictionnaire. Il est attiré par le dessin qui accompagne le mot rhéostat et qui représente quelques parachutes ou nuages avec un Chinois accroupi. Soudain dans l'atelier du rêveur apparaît le jeune Charles Baron qui est aussitôt remplacé par Louis Aragon qui invite Breton à sortir. Tous deux remontent l'avenue des Champs-Élysées. Ils portent chacun un cadre vide qu'ils finissent par déposer sous l'Arc de Triomphe.

Première remarque : qu'il consulte un traité de philosophie, un livre de médecine ou un dictionnaire, le rêveur voit à chaque fois l'image s'imposer et le texte se dérober. Cette

suprématie de l'image, spécifique du rêve, est un principe adopté par Grandville dans *Un autre monde*. Deuxième remarque : les personnages de la galerie d'Apollon prennent du relief et la femme photographiée se transforme en créature animée. Nous touchons là à la peinture animée du rêve signalée par Grandville. Troisième remarque : le dessin des parachutes suspendus près du mot *rhéostat*, ou résistance électrique, illustre en fait le mot homophone *aérostat*, ou ballon aérien. Quatrième remarque : Aragon et Breton déposent sous l'Arc de Triomphe non pas une gerbe mais le cadre vide d'un tableau. Nous avons là une indication que le rêve évolue du début à la fin dans le cadre de la peinture.



LE LOUVRE DES MARIONNETTES.



Il importe de comprendre que le récit de rêve se suffit à lui-même. Il décrit une action, un décor, une atmosphère. Il équivaut à un chapitre de roman ou à des séquences de film. Le rêve se manifeste pleinement dans son contenu manifeste. Il n'est nul besoin de le déchiffrer. L'interprétation psychanalytique paraît superflue. Nous ne sommes ni dans le règne de la logique ni dans celui de la morale. Nous entrons dans le monde de l'énigmatique où des révélations se succèdent sans qu'on puisse leur assigner un but, comme dans la peinture de Chirico. Mieux encore, le rêve charrie une logique dormante, une fiction dormante, une science dormante. L'énigmatique est une science sans solution.

Les trois protagonistes d'*Un autre monde* usent volontiers d'aérostats ou de tout autre moyen aérien de locomotion. Ils peuvent atterrir dans une contrée de l'Antiquité ou bien dans la jeune Chine. L'un d'eux, durant un songe, descend aux Champs-Élysées ; il erre parmi des

philosophes, des héros ou bien des comédiens dont l'un dénommé Baron. Surtout, quand l'*aérostographe* nommé Hahblle explore le royaume des marionnettes, il découvre des tableaux insolites au Louvre des marionnettes : ce sont des tableaux en relief, des tableaux sculptés débordant largement de leur cadre.

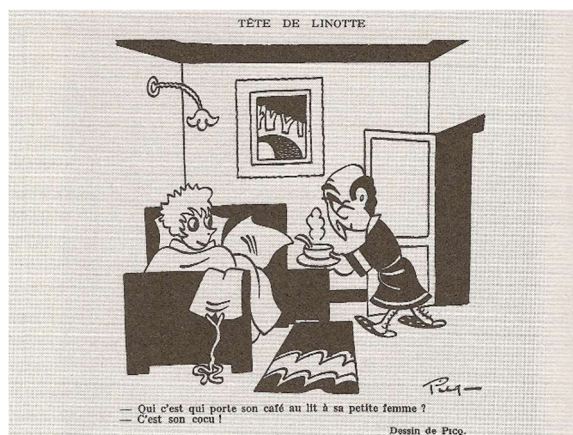
Le rêve de Breton traversant la galerie d'Apollon du Louvre a peut-être sa source dans *Un autre monde* de Grandville. Grandville et Breton se rejoignent parce que les dessins de l'un et le récit de rêve de l'autre utilisent les ressorts mêmes de la peinture animée et du rêve animé. Quand les surréalistes relatent leurs rêves, ils font sauter les images et les objets, ils font danser le temps et le langage.

6. Breton et Freud

Durant l'été de 1931 et de 1932, André Breton rédige *Les Vases communicants*, un ouvrage centré sur le rêve. Le titre indique clairement qu'il n'y a aucune barrière entre le rêve et la veille. Breton passe au crible la *Traumdeutung* de Freud dont il adopte la méthode d'interprétation et l'essentiel de la terminologie. La grande nouveauté est qu'il interprète à présent ses rêves. Ainsi, celui du 26 août 1931 est longuement décortiqué ; les trois pages du rêve sont suivies de seize pages d'associations qui nous apprennent beaucoup sur Suzanne Muzard qui a quitté Breton l'année précédente mais aussi sur le malaise du rêveur vis-à-vis de Nadja qui est toujours internée. L'autre originalité des *Vases communicants* concerne la période du 5 au 24 avril 1931 qui est comparable à un rêve éveillé. En effet surviennent des séries d'événements qui paraissent obéir à la logique dormante du rêve. Breton donne l'impression de perdre la tête au cours de ses dérives dans Paris. Désespéré par la disparition de Suzanne, il cherche désespérément une femme.

Des femmes rencontrées, Breton évoque souvent les jambes. Mais il est surtout fasciné par les yeux. Le 5 avril, les très beaux yeux de la jeune Allemande du café de la place Blanche sont de ceux *qu'on ne revoit jamais*. Le 12 avril, les yeux d'eau de la jeune fille immobilisée devant l'affiche de *Péché de juive* évoquent ceux de la *Dalila* de l'aquarelle de Gustave Moreau ; de tels yeux lui font penser à la chute d'une goutte d'eau teintée de ciel d'orage. Dans le dessin *Tête de linotte* de l'hebdomadaire *Le Rire* du 18 avril, la petite femme blonde (en réalité, Suzanne Muzard) qui se moque de son mari (en fait, Emmanuel Berl) a les yeux grands comme des soucoupes. Le 21 avril, au café Batifol, le « cynisme absolu » de la danseuse Parisette rend ses « immenses yeux plus limpides ». La phrase de réveil du 22 avril qui se termine par le prénom Olga amène Breton à citer le dernier vers du poème « Voyelles » de

Rimbaud, « Ô l'Omega, rayon violet de Ses Yeux », puis à rappeler qu'adolescent il avait été fasciné par les yeux violets d'une femme qui devait faire le trottoir.



Breton a conscience que toutes ces apparitions d'yeux du 5 avril au 22 avril 1931 s'enchaînent et s'associent comme dans un rêve. Cette série d'yeux suivent une trajectoire impérieuse et mouvementée. De plus, le 21 avril 1931, plane l'ombre de la guillotine : Breton reçoit un article de Jean-Paul Samson ; il va chez le coiffeur ; devant le café Cardinal, il hallucine le bourreau de Béthune ; la danseuse Parisette examine avec insistance ses cheveux fraîchement coupés ; ici entrent en lice les bourreaux Sanson qui exécutèrent Louis XVI et Marie-Antoinette ; non sans raison, au terme de la journée, Breton songe à édifier un petit temple de la Peur. Comment expliquer le surgissement de la guillotine ? Comme comprendre la série d'yeux inoubliables ? C'est là un apport décisif du surréalisme : les mécanismes du rêve sont transposables dans la veille. D'ailleurs, on pourrait observer que ce qui survient au printemps peut être rêvé en été : Emmanuel Berl qui est caricaturé en avril dans le dessin *Tête de linotte* est à nouveau présent dans le rêve du 21 août où il est assimilé cette fois-ci à Nosferatu le vampire.

Durant les années 1920, les surréalistes semblent plus proches d'Hervey de Saint-Denis que de Freud. Le rêve et la veille leur apparaissent comme les deux faces d'une même pièce. Mais dès 1931, Breton n'est plus hostile à l'interprétation. On sait que sa rencontre avec Suzanne Muzard s'est soldée par le mariage de Suzanne avec Emmanuel Berl et le divorce de Breton d'avec Simone. Or, dans le rêve du 26 août 1931, Suzanne se déplace toujours en taxi et jamais à pied. Breton rappelle le fait suivant : Suzanne avait peur de traverser la rue, elle avait la phobie des voitures ; mais peu après son mariage sa phobie s'était atténuée ; Breton lui

avait alors lancé cette interprétation : elle s'était « garée des voitures » depuis qu'elle avait épousé Berl. Un jeu de langage, quasi lacanien.

On connaît les concepts freudiens du rêve : mise en image, dramatisation, déplacement, condensation et élaboration secondaire. Freud insiste, à travers ce vocabulaire, sur le déguisement et le cryptage du rêve. Diderot, Grandville, Hervey, Bergson affirment au contraire que le décousu du rêve n'est qu'apparent. Les surréalistes vont même jusqu'à penser que nous pouvons raconter nos rêves et que c'est notre vie réelle qui demande à être décryptée.

7. Une philosophie du rêve

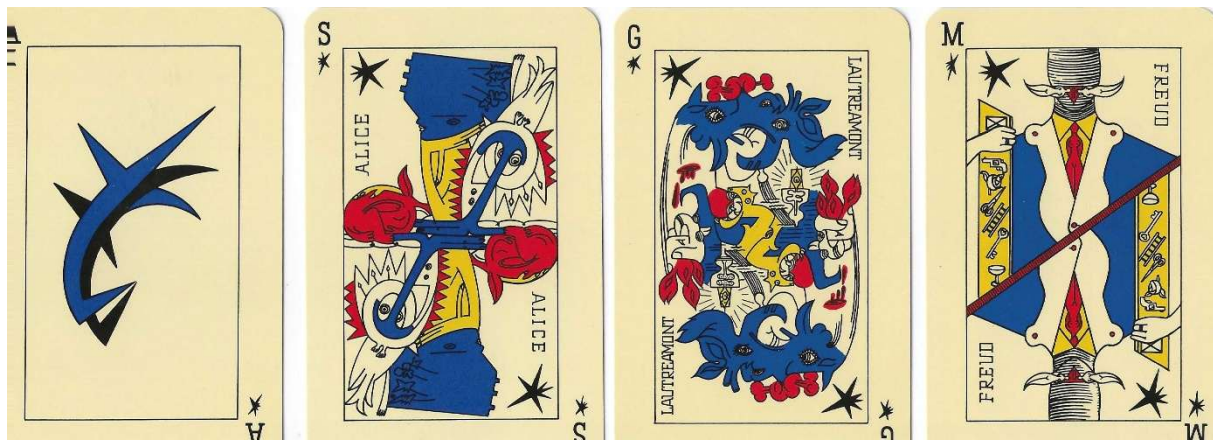
Les surréalistes empruntent à Diderot la philosophie dormante. Ils découvrent chez Grandville la peinture animée des images. Ils voient en Hervey de Saint-Denys un expérimentateur du rêve. Ils pensent comme Bergson que le plan du rêve est beaucoup plus ample que celui de l'action. Bien qu'ils saluent les livres de Freud comme la *Traumdeutung* et *Délire et rêve dans la Gradiva de Jensen*, ils développent néanmoins leur propre philosophie du rêve.

Breton rapporte dans *Nadja* une pétrifiante coïncidence. Aragon lui fait observer que, sous un certain angle, l'enseigne « MAISON ROUGE » d'un hôtel pouvait se lire « POLICE ». Deux heures plus tard, lui-même découvre dans la maison louée par Lise Meyer un tableau changeant qui, quand on l'aborde de gauche à droite, représente successivement un vase, un tigre et un ange. Les variations de l'enseigne de l'hôtel et les métamorphoses du tableau cinétique sont typiques de la marche du rêve ou de sa peinture animée. En revanche, la coïncidence des deux événements défie le cours ordinaire du temps. Les surréalistes se sont mis dans le sillage du cinématographe, spécialisé dans la mise en pièces du temps.

Dans *It's a Bird*, le film de Charley Bowers et Harold Muller réalisé en 1930, des créatures et des objets animés côtoient des personnages réels ; un oiseau exotique amateur de métal est capturé ; approvisionné en carcasses de voitures, il pondra un œuf d'où éclora une automobile grandeur nature. Bowers est le digne héritier de Grandville. Quand Breton découvrira en 1937 les enchaînements irrésistibles de ces images animées, il y verra un sommet du cinéma, de l'humour et du rêve : « Mais c'est à *It's a Bird* [...] que nous devons d'être projetés pour la première fois, les yeux dessillés sur la distinction platement sensorielle du réel et du fabuleux, au cœur même de l'étoile noire. »

En 1941, à Marseille, les surréalistes confectionnent un nouveau jeu de cartes reflétant quatre préoccupations majeures, l'Amour, le Rêve, la Révolution et la Connaissance. Le Rêve, qui a pour emblème l'Étoile noire est personnifié par le Génie Lautréamont, la Sirène Alice et le Mage Freud. *L'étoile noire* est un vocable ou une image ayant un pouvoir de déflagration et

d'évocation. Breton l'associe à *It's a Bird* de Bowers, à *Astu* de Nietzsche et à *Baou* du poème « Dévotion » de Rimbaud.



Sur la scène du rêve, les surréalistes assistent à une succession de métamorphoses. Sur le terrain de l'art, ils animent leur peinture, ils transforment le rêve en objet. Dans la vie quotidienne, ils sont à l'affût d'événements qui détonnent. Ils traquent le hasard objectif surgissant au gré du temps sans fil. Le paradoxe est que le rêve paraît relever de la continuité et la veille de la discontinuité. Pour Breton, il y a un continuum au sein d'un même rêve mais aussi d'un rêve à l'autre. Il en va de même pour les rares messages automatiques de présommeil ou de réveil qui se répartissent sur une vie entière. En revanche, l'existence individuelle et le devenir historique sont nettement marqués par des brisures ou des ruptures. Le surréalisme pose alors cette question capitale : comment dans une temporalité sans fil deux événements peuvent-ils coïncider-ils ou s'accorder ?

Cette question en soulève à son tour deux autres. Problème métaphysique : quel est le degré de réalité de la réalité ? Le réel tend-t-il vers zéro ou vers l'infini ? Problème psychologique : le rêve n'est-il pas le moteur et le promoteur du réel ? Le rêve n'échafaude-il pas des scénarios du futur ?

La philosophie surréaliste du rêve met en jeu une série de postulats. *Premièrement*, il y a une porosité entre le nocturne et le diurne ; le rêve et la veille sont deux vases communicants. *Deuxièmement*, les objets et les personnes se métamorphosent dans le rêve ; ils suivent la trajectoire plus ou moins heurtée d'un dessin animé ; ils semblent emportés comme dans un film burlesque ; objets et personnes vivent, périclissent et renaissent. *Troisièmement*, le rêve peut être inventif et propice à une philosophie dormante. *Quatrièmement*, une dérive urbaine réalise l'équivalent de la trajectoire d'un rêve. *Cinquièmement*, l'automatisme surréaliste révèle au grand jour la peinture animée du rêve. *Sixièmement*, le rêve ne nous remémore pas le passé mais

le futur ; les œuvres surréalistes sont des souvenirs de l'avenir. *Septièmement*, tandis que les images se métamorphosent dans l'espace du rêve, les événements se magnétisent dans la temporalité du temps sans fil.

On pourrait appliquer à de nombreuses expressions surréalistes – collages, textes automatiques, récits de rêve, dessins, tableaux, photos, objets, expositions – un même principe générateur et moteur, celui des images animées du rêve. Dans la lancée de Grandville, les surréalistes se vouent à l'image et affirment la dynamique du rêve, la continuité de la vie psychique. Récusant la pensée logique, l'ordre du monde et le temps linéaire, ils se surprennent à découper les images, à détourner les mots, à recoller les morceaux. Jouant au cadavre exquis du désir et du hasard, ils découvrent l'automatisme de l'écriture, de la peinture et de la durée.

On sait que le surréalisme se définit comme un « automatisme psychique pur ». Ce choix terminologique emprunté à Pierre Janet n'engage pas Breton et ses amis sur la voie de l'herméneutique freudienne. Cette dénomination s'inscrit d'emblée dans la lignée de l'automate spirituel de Spinoza et Leibniz. Surtout, ce choix est conforme à la philosophie dormante de Diderot, à la peinture animée de Grandville, au rêve dirigé d'Hervey de Saint-Denys, au rêveur désintéressé de Bergson. Nous appellerons surréalistes les poètes ou les artistes qui pratiquent le jeu libre et désintéressé de la pensée et qui répondent présents à l'appel de la peinture animée du rêve.

Georges Sebbag