

Université Palacký à Olomouc
Faculté des Lettres
Département des études romanes



Le récit onirique dans la littérature française moderne : le cas de Boris Vian

Mémoire de licence

Auteure : Adéla KLEGOVÁ
Directrice de recherche : Doc. PhDr. Marie Voždová, Ph.D.

Olomouc 2022
Philologie française

Je soussignée, Adéla Klegová, atteste avoir réalisé ce mémoire moi-même et avoir noté toutes les références utilisées dans ce présent travail.

À Olomouc, le Signature

Je tiens à remercier la directrice de ce mémoire, Doc. PhDr. Marie Voždová, Ph.D., pour sa patience, sa disponibilité et tous ses conseils qui m'ont aidé à trouver des solutions pour avancer.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	1
1 TERMINOLOGIE D'EXPÉRIENCES ONIRIQUES.....	4
2 CONCEPTION DES RÊVES À TRAVERS LES SIÈCLES	7
2.1 ANTIQUITÉ : LE RÊVE COMME REGARD VERS L'AVENIR	7
2.2 DÈS LE CHRISTIANISME	10
2.2.1 <i>Condamnation des rêves</i>	11
2.2.2 <i>Renaissance onirique</i>	11
2.2.3 <i>Du classicisme à l'âge moderne</i>	13
3 RÊVE EN LITTÉRATURE	15
3.1 ANNONCE DU RÊVE DANS LE TEXTE.....	16
3.2 RÊVE SANS ANNONCE : « EFFET DE RÊVE ».....	17
3.2.1 <i>Aspect bizarre du rêve</i>	18
4 LE CAS DE BORIS VIAN	21
4.1 MÉTAMORPHOSES	25
4.1.1 <i>Métamorphoses de l'espace</i>	25
4.1.2 <i>Métamorphoses langagières</i>	27
4.2 ACTES INHABITUELS.....	28
4.2.1 <i>Comportement inhabituel des personnages</i>	28
4.2.2 <i>Objets et décor inhabituels</i>	32
4.2.3 <i>Repas étrange</i>	34
4.2.4 <i>Anarchie de lois naturelles</i>	35
4.2.5 <i>Logique différente</i>	37
4.3 ÉLÉMENTS MAGIQUES	39
4.3.1 <i>Comportement irréel des animaux</i>	39
5 L'ONIRISME DE VIAN	41
CONCLUSION.....	44
BIBLIOGRAPHIE	47
ANNOTATION	49
ANNOTATION EN ANGLAIS.....	50
ANNEXES.....	51

Introduction

Les rêves sont des compagnons intimes de tous les hommes. Ils peuvent prendre différentes formes pour chaque individu – certains font des rêves très vifs qui les hantent même pendant la journée, d'autres ne se souviennent que de quelques nuances et de petits fragments de leurs rêves, d'autres encore ne s'en souviennent que rarement. Pourtant, les songes constituent un phénomène important de la vie humaine depuis la nuit des temps. Jadis, ils étaient même considérés comme un lieu de rencontre avec les divinités et pouvaient prédire l'avenir.

Le rêve pénètre également la littérature, qui est alors appelée la *littérature onirique* et le texte lui-même *un récit de rêve, un récit onirique*. Dans son *Écriture rêvée*, Frédéric Canovas désigne parmi « plusieurs générations littéraires de rêveurs » Nodier, Nerval, Baudelaire, Huysmans, Gide et les surréalistes.¹ Le nom de Boris Vian, bien qu'il soit parfois classé lui-même parmi les surréalistes, n'est généralement pas mentionné parmi les auteurs de récits oniriques, et pourtant son œuvre est typique par son espace et son atmosphère qui semblent être tirés d'un rêve, se dérouler dans ce dernier.

Dans ce mémoire de licence, nous étudierons l'univers onirique créé sous la plume de Boris Vian, afin de voir par quels procédés l'auteur est arrivé à construire ainsi qu'à décorer le monde et l'espace des œuvres choisies qui est tellement particulier. Les questions que l'on se pose sont : L'œuvre choisie de Boris Vian, peut-elle être classifiée comme onirique ? Quels sont les manifestations de l'onirisme dans l'œuvre de Vian ? Quels éléments créent cet onirisme ?

Pour le corpus de notre étude, nous avons choisi trois romans de Vian, à savoir *L'Écume des jours* (1947), *L'Herbe rouge* (1950) et *L'Arrache-cœur* (1953). L'œuvre centrale de notre analyse sera cependant *L'Écume des jours*, que nous analyserons ici en détail. Nous aborderons brièvement les deux autres œuvres en décrivant leur aspect onirique, mais nous resterons focalisés sur *L'Écume des jours*. Bien que le but initial de notre mémoire fût d'analyser les trois œuvres entièrement, celui-ci s'est cristallisé au cours de la rédaction en une analyse détaillée de l'une seule d'entre elles qui regorge d'éléments et d'atmosphère oniriques. Cependant, de la même manière que nous présentons ici notre analyse des éléments oniriques dans *L'Écume des jours* pourraient être analysées les autres œuvres.

Nous traiterons d'abord du rêve lui-même et de sa définition. Nous présenterons également sa forme dans le passé, qui a beaucoup changé au cours des différentes époques. Nous

¹ CANOVAS, Frédéric. *L'Écriture rêvée*. France: Le Harmattan, 2000. ISBN 2-7384-9789-6., p. 53.

aborderons ensuite le rêve dans la littérature – l'intégration du rêve dans la littérature et le rapport entre ces deux domaines. Pour finir, nous étudierons l'onirisme chez Boris Vian à travers l'analyse littéraire des trois romans précités.

Dans la section consacrée à la théorie du rêve, nous nous appuyerons sur un certain nombre d'ouvrages spécialisés dont les auteurs s'intéressent depuis de nombreuses années au rêve, au sommeil ou à la psychologie. Parmi les auteurs traitant de la théorie des rêves et du sommeil, nous puisons en premier lieu à *L'Interprétation des rêves* de Sigmund Freud, un ouvrage auquel on se réfère souvent comme à la *bible* de la psychanalyse. En deuxième lieu, nous consulterons deux ouvrages qui résument les connaissances les plus importantes sur le sommeil et les rêves, et dont les titres sont identiques : *Spánek a snění (Le sommeil et les rêves)* d'Alena Plháková, et *Sleep and Dreaming (Le sommeil et les rêves)* de Marvin Rosen. Dans le chapitre sur l'histoire des rêves, nous nous appuyerons principalement sur les ouvrages de deux auteurs : Scott Cunningham, qui décrit dans son ouvrage intitulé *Posvátný spánek (Le sommeil sacré)* la conception des rêves dans l'Antiquité et Jacques Le Goff, qui présente, dans un chapitre du *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval* consacré aux rêves, leur conception au Moyen-Âge. Dans le cas de l'onirisme littéraire, les ouvrages de deux auteurs français nous serviront comme la base, à savoir *L'Écriture rêvée* de Frédéric Canovas et *Conter les rêves* de Jean-Daniel Gollut. Idéalement, nous aimerions puiser aux plus d'auteurs francophones, mais cela n'est pas toujours possible en raison de la disponibilité des livres.

Pourquoi mélanger ces deux disciplines, le rêve et la littérature, qui n'ont apparemment rien en commun ? Parce que c'est le contraire qui est vrai. Le rêve apparaît depuis longtemps dans les œuvres littéraires, ou en est aussi l'inspiration. Après tout, de nombreuses œuvres littéraires ont vu le jour grâce à un rêve dans lequel l'auteur a trouvé l'inspiration pour son livre, que ce soit l'inspiration d'un personnage intéressant, d'un lieu ou même de toute l'intrigue ; tel est le cas de nombreux titres à la fois anciens et contemporains. Il s'ensuit que le rêve et la création littéraire ont beaucoup en commun, les similitudes entre le rêve et la création littéraire sont nombreux (voir le chapitre 3).

Et pourquoi s'intéresser aux rêves, ces expériences oniriques que chacun d'entre nous vit nuit après nuit ? Les effets d'un bon sommeil sur la santé sont bien connus, y compris la régénération à la fois physique et mentale. Par conséquent, la question se pose : les rêves, sont-ils tout aussi importants ? Bien sûr, répondent les scientifiques. C'est notamment l'expérience de William Dement des années 1960 sur la privation de rêves qui prouve les bienfaits des rêves et du sommeil paradoxal sur la santé. Durant sept jours, les participants de cette expérience,

observés à travers l'électroencéphalogramme (EEG), ont été soumis à la privation de rêves, c'est-à-dire que leur sommeil paradoxal a été troublé par les examinateurs. Les résultats montrent les troubles mentaux de toutes sortes, en particulier l'angoisse, l'irritation, le fatigue ou les troubles d'attention et de mémoire. La soi-disant *théorie du besoin psychique de rêves* a été établie en réponse à cette expérience.² Quoique les rêves puissent sembler banals ou sans importance, leur valeur est déjà bien reconnue par les scientifiques, alors même que leur statut a changé depuis l'âge antique. Le domaine des rêves est un domaine à étudier, à découvrir, à analyser – que ce soit à travers la psychologie, la biologie ou même à travers la littérature.

² PLHÁKOVÁ, Alena. *Spánek a snění: vědecké poznatky a jejich psychoterapeutické využití*. Praha: Portál, 2013. ISBN 978-80-262-0365-0, p. 71–72. Ci-après *Spánek a snění*.

1 Terminologie d'expériences oniriques

En français moderne, il existe de nombreux mots représentant l'expérience onirique, par exemple le terme « rêve » qui est le plus courant, « songe » qui est le plus soutenu et « cauchemar » qui désigne un mauvais rêve. La terminologie liée au rêve et à l'onirisme est donc assez ample, comportant de termes qui ont tendance à être confondus. C'est la raison pour laquelle nous la traiterons dans ce premier chapitre, expliquant quelques mots de base qui lui appartiennent. Cependant, nous n'aborderons que les termes qui sont les plus pertinents par rapport à notre mémoire de licence, en laissant de côté les autres dont la description conviendrait mieux à des travaux psychologiques.

À travers la définition du dictionnaire Larousse qui dit que le mot « **rêve** » désigne « *la production psychique survenant pendant le sommeil* »³, nous voyons le rapport entre le rêve et la physiologie – le rêve naît de l'activité psychique pendant le sommeil : effectivement, rêver, c'est une activité vive et complexe du cerveau.⁴ Selon la théorie freudienne, le rêve est « l'accomplissement d'un désir » déguisé en images qui nécessite une interprétation psychologique après laquelle il révélera son sens. Ainsi, Freud compare le rêve à un rébus qui doit être déchiffré, et qui n'est certainement pas dépourvu de signification. Quoique le mot « image » évoque l'idée des représentations principalement visuelles, le rêve introduit également les images auditives, parfois même les sensations des autres sens.⁵ Une autre définition, formulée par Schredl Wittmann, prend en considération l'impossibilité du rêve à être étudié immédiatement et implique le mot « souvenir » pour le décrire : « *Le rêve ou sa description est le souvenir de l'activité mentale qui s'est produite pendant le sommeil.* »⁶ Domhoff remarque que le terme « rêve » a trois sens et formes. Selon le contexte, il peut signifier soit l'expérience onirique pendant le sommeil, soit le souvenir de cette expérience, soit ce que l'on en raconte à l'autrui. Il existe ainsi le rêve vécu, le rêve remémoré et le rêve raconté.⁷ Comme nous pouvons le voir, malgré la connaissance collective de la signification du rêve, que chacun d'entre nous expérience nuit après nuit, celui-ci peut être défini de nombreuses façons,

³ *Dictionnaire de la langue française*. France: Larousse, 1995. ISBN 2-03-320153-8, p. 1397.

⁴ ROSEN, Marvin. *Sleep and Dreaming*. New York: Chelsea House Publishing, 2006. ISBN 978-0-7910-8639-1, p. 18.

⁵ FREUD, Sigmund. *L'Interprétation des rêves*. Paris: France Loisirs avec l'autorisation des Presses Universitaires de France, 1990. Nouv. éd. augm. et entièrement révisée. ISBN 2-7242-4260-2., p. 149.

⁶ PLHÁKOVÁ, Alena. *Spánek a snění, op. cit.* p. 131.

⁷ DOMHOFF, G. William. *Finding Meaning in Dreams: A Quantitative Approach*. New York: Plenum Press, 1996. ISBN 0-306-45172-7, p. 3.

et même pour les scientifiques, il est parfois difficile de trouver une définition qui soit exacte et appropriée.

Le mot « **songe** », dérivé du terme « *somnium* » a été classifié comme un rêve vrai à la fois par Macrobe et Artémidore : Macrobe reconnaît deux classes des rêves – les rêves vrais, qui se divisent encore en *oraculum*, *visio* et *somnium*, et les rêves faux, appelés *insomnia*.⁸ Artémidore remplace le rêve vrai par le terme « songe » (*oneiroi*) et le rêve faux par « rêve » (*enupnia*).⁹ Pour l'explication de la terminologie ancienne, voir le deuxième chapitre. En français moderne, par contre, « songe » est simplement un équivalent soutenu, littéraire et un peu vieilli du mot « rêve ».

Pourtant, toutes ces définitions du rêve excluent la signification des anciens qui lui ajoutaient un caractère externe, loin de cet aspect psychophysiologique. Où se trouve donc une définition appropriée à décrire la valeur du rêve de l'Antiquité ? En bref, nulle part dans les dictionnaires courants. Bien que le *Dictionnaire de l'Académie française* admette que le terme « songe » peut être utilisé pour décrire « un rêve auquel on prête une valeur d'avertissement »¹⁰, cela n'atteint pas la signification antique où les rêves permettaient même des rencontres avec les dieux. En outre, comme l'indique Mireille Demaules en faisant allusion à la connotation négative du mot « songe », il est intéressant de noter que l'association ancienne de ce mot avec les rêves dits vrais contredit le proverbe moderne « songe, mensonge », qui l'associe à son tour à la fausseté, au mensonge.¹¹ Dans ce mémoire, nous employons les deux termes, « rêve » et « songe », selon l'usage moderne – comme synonymes – ne faisant aucune allusion à l'ancienne connotation prophétique ou mythologique du terme « songe ».

Il existe plusieurs sous-catégories de rêves. Parmi les expériences oniriques les plus désagréables à éprouver, nous pouvons classer le **cauchemar** et le **mauvais rêve**. À cause de leur contenu effrayant, dont le thème principal est généralement la menace de la vie, de la sécurité ou de l'auto-appréciation, ils induisent l'angoisse et la crainte chez le dormeur. Les deux sont par conséquent facilement mémorisables. Or, quelle est la différence entre un cauchemar et un mauvais rêve ? Bien que leur contenu puisse être tout aussi effrayant, le cauchemar

⁸ GRUPPE, Otto. *Griechische Mythologie und Religionsgeschichte*. Munich: Beck, 1906, cité dans FREUD, Sigmund. *L'Interprétation des rêves*, op. cit., p. 29.

⁹ GOLLUT, Jean-Daniel. *Contre les rêves: la narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité*. Paris: Librairie José Corti, 1993. ISBN 2-7143-0497-4, p. 18. Ci-après *Contre les rêves*.

¹⁰ *Dictionnaire de l'Académie française*. 8^e édition. Paris: Librairie Hachette, 1935. Tome 2, p. 598.

¹¹ DEMAULES, Mireille et collectif. *Expériences oniriques dans la littérature et les arts du Moyen Âge au XVIII^e siècle*. Paris: Honoré Champion, 2016. ISBN 978-2-7453-3011-6, p. 8–9.

provoque forcément un réveil brusque. En revanche, les mauvais rêves ne provoquent pas le réveil, même s'ils sont accompagnés de sentiments aussi désagréables.¹²

Les rêves sont généralement associés avec la perte de contrôle et de conscience, au cours de laquelle le rêveur se laisse bercer par son rêve partout où il l'emmène. Par conséquent, nous ne pouvons pas nous réveiller d'un rêve effrayant, car nous ne savons pas qu'il s'agit d'un rêve, nous sommes simplement victimes de nos rêves, de notre imagination. En revanche, ce n'est pas toujours le cas et cette supposition n'est pas entièrement correcte. Il existe un autre type de rêve qui permet la conscience et le choix, à savoir **le rêve lucide**, dans lequel le rêveur est conscient de sa rêverie et est même capable, dans une certaine mesure, de contrôler son rêve ou de provoquer le réveil.¹³

Le substantif « **onirisme** » désigne « *l'activité mentale automatique qui se manifeste par des hallucinations* »¹⁴ et l'adjectif « **onirique** » est utilisé pour décrire tout ce qui « *est inspiré par le rêve* »¹⁵ et qui « *évoque le rêve par son caractère étrange, irréel* »¹⁶. Ainsi, ils se réfèrent à la fois à l'expérience du rêve lui-même et à sa particularité, c'est-à-dire à tout ce qui ressemble au rêve par son aspect étrange, dont nous parlerons plus en détail ci-dessous (voir le sous-chapitre 3.2.1). Une œuvre onirique, selon Frédéric Canovas, est « *une œuvre qui porte la trace du rêve.* »¹⁷ Il semble que la définition d'une œuvre onirique est donc assez vague et n'implique aucune règle stricte. En effet, une œuvre qui ressemble au rêve peut aussi bien intégrer du fantastique ou d'autres genres, dans certains cas par exemple même du science-fiction. Par conséquent, la définition ne se limite pas au rêve lui-même, dans le sens de l'expérience onirique qui nécessite un dormeur, mais reste ouverte à tout autre genre qui ressemble au caractère du rêve.

¹² PLHÁKOVÁ, Alena. *Spánek a snění, op. cit.* p. 106.

¹³ *Ibid.*, p. 167.

¹⁴ *Grand Larousse de la langue française*. Paris: Librairie Larousse, 1989. Tome 5. ISBN 2-03-101375-0-VL, p. 3699.

¹⁵ *Ibid.*, *loc. cit.*

¹⁶ Onirique. *Dictionnaire de l'Académie française* [en ligne]. Paris, 1986–présent [cit. 2022-04-04]. Disponible sur : <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9O0474>

¹⁷ CANOVAS, Frédéric. *L'Écriture rêvée, op. cit.*, p. 23.

2 Conception des rêves à travers les siècles

« Écoutez, mes amis ! Un rêve divin m'est venu dans le sommeil... »

(Homère, Iliade, chant II, vers 56)¹⁸

L'homme moderne ne prête pas autant d'attention aux rêves, ces derniers sont aujourd'hui souvent ignorés et oubliés au moment du réveil, tandis que dans le passé, les rêves symbolisaient un contact entre les humains et les êtres supraterrrestres, leur importance était alors inexprimable. Par exemple, pour éviter une menace à l'Empire romain, chaque citoyen ayant rêvé de Rome a été obligé, sous l'empereur Auguste, de présenter son rêve publiquement.¹⁹ Dans ce chapitre, nous regarderons comment la conception des rêves a évolué à travers les siècles dans les différentes civilisations, passant en général des idéologies plutôt mythologiques, selon lesquelles le rêve était de caractère divinatoire, amené par la déité ou par les démons, jusqu'à un traitement plus scientifique. Dans un premier temps, nous étudierons l'Antiquité, du point de vue onirocritique une période dominée par les forces divines et par des grands théoriciens comme Aristote, Macrobe ou Artémidore. Dans un deuxième temps, nous aborderons le Moyen-Âge, plus précisément le haut Moyen-Âge, l'époque où le rêve était réprimé et son interprétation interdite, ainsi que le Bas Moyen-Âge avec sa « renaissance » du rêve. Nous concluons par traiter brièvement les temps modernes.

2.1 Antiquité : Le rêve comme regard vers l'avenir

La période que nous étudierons dans ce sous-chapitre est la période antique, elle s'étend dès l'invention de l'écriture vers 3300-3200 avant J.-C. jusqu'à la chute de l'Empire romain d'Occident en 476. À priori, il est nécessaire de mentionner les trois grands aspects du rêve d'après les Anciens : sa divinité, sa prophétie et sa bipolarité. Nous avons déjà mentionné la divinité et la prophétie ci-dessus – le rêve, qui est amené par les dieux (voire par les démons), prédit l'avenir. La bipolarité, c'est-à-dire le principe de deux classes des rêves de deux polarités, est notable par exemple à travers le mythe de l'Odyssée, chez Homère (datant du VIII^e siècle avant J.-C.), où la crédibilité des rêves est jugée par la porte de laquelle ceux-ci viennent. La

¹⁸ Le rêve, instrument des dieux | Odyseum. *Odyseum: la Maison numérique des Humanités* [en ligne]. Paris: Ministère de l'Éducation nationale, de la Jeunesse et des Sports, 09/04/202 [cit. 2022-02-11]. Disponible sur : <https://eduscol.education.fr/odyseum/2-le-reve-instrument-des-dieux>

¹⁹ CUNNINGHAM, Scott. *Posvátný spánek: Jak ho vyvolat a využít*. Prague: Ivo Železný, 2000. ISBN 80-240-1532-3, p. 66. Ci-après *Posvátný spánek*.

porte de corne s'ouvre aux rêves vrais, contrairement à la porte d'ivoire qui entraîne les rêves illusoires.²⁰

Ainsi, Macrobe distingue dans son *Commentaire au songe de Scipion*, texte datant de l'Antiquité tardive, deux classes des rêves – les *rêves vrais*, qui sont liés aux dieux et comprennent les rêves de caractère prophétique, et les *rêves faux*, appelés aussi *insomnia*, qui sont liés à l'homme et comprennent les rêves dont l'origine se trouve dans le présent, parfois dans le passé. Les *rêves vrais* se divisent encore en 3 types : *oraculum*, contenant une « prophétie directe », *visio*, prédisant l'avenir, et *somnium*, rêve de forme symbolique.²¹ En effet, nous voyons que l'âge antique, ainsi qu'une grande majorité d'autres époques, discerne les songes d'origine interne et ceux d'origine externe. Ces derniers, c'est-à-dire les songes envoyés par la déité, ne perdirent jamais dans l'Antiquité leurs supériorité sur les songes d'origine physique ou psychique qui étaient négligés et qualifiés *faux* ou *illusoires*.²²

L'œuvre qui illustre l'écart de la conception mythologique et qui témoigne de la progression vers la science est celle d'Hippocrate et d'Aristote. Hippocrate a prévu l'aspect diagnostique du rêve, mais sa vision a été encore influencée par les croyances antiques, analysant particulièrement les signes symboliques vus en rêve.²³ Par contre, c'est Aristote qui critique la fonction prophétique attachée au rêve par les Anciens, affirmant qu'il est impossible de déterminer si le rêve prédise l'avenir ou non.²⁴ Ce progrès vers la science est affirmé notamment par sa découverte de certaines caractéristiques psychophysiologiques de l'expérience onirique, comme l'amplification des stimulations nerveuses qui, pendant la veille, passeraient inaperçues. Ainsi, le rêve ne révèle pas l'avenir, comme le croyaient les Anciens, mais il peut révéler des changements physiologiques liés aux maladies commençantes.²⁵ Nous pouvons dire qu'il s'agit d'un croisement des anciens croyances mythologiques avec la science. Néanmoins, la pensée d'Aristote ne reflète pas la mentalité globale de l'époque.

Durant cette période, les clefs des songes jouaient un rôle essentiel dans le développement de l'onirisme, le plus célèbre étant l'*Orraculum (La Clef des songes)* d'Artémidore de Daldis, philosophe et écrivain d'expression grecque. Il s'agit de la seule œuvre

²⁰ ŠRÁMEK, Jiří. *Du scénario onirique au rêve fantastique*. In *Západ - Východ. Genelogické studie*. Brno: Vydavatelství Masarykovy univerzity Brno, 1995. Litteraria humanitas III. ISBN 80-210-1300-1., p. 39.

²¹ GRUPPE, Otto. *Griechische Mythologie und Religionsgeschichte*, *op. cit.*, p. 29.

²² GOLLUT, Jean-Daniel. *Contre les rêves*, *op. cit.*, p. 17.

²³ CUNNINGHAM. *Posvátný spánek.*, *op. cit.*, p. 58–59.

²⁴ CORNO, Dario. DREAMS AND THEIR INTERPRETATION IN ANCIENT GREECE. *Bulletin of the Institute of Classical Studies*. 1982, **29**(1), p. 59.

²⁵ FREUD. *L'Interprétation des rêves.*, *op. cit.*, p. 60.

onirocritique de l'Antiquité qui reste entièrement conservée.²⁶ Artémidore reprend l'idée de la bipolarité du rêve, mais il la transforme. Le *rêve vrai* est remplacé par le terme « songe » (*oneiroi*) et le *rêve faux* par le terme « rêve » (*enupnia*)²⁷, effaçant par conséquent sa connotation négative, ce qui signifie un grand pas vers une conception du rêve sans préjugés.

Si nous regardons la conception des rêves chez les Égyptiens, il existe, encore une fois, plusieurs témoignages de cet attribut divin et prémonitoire, comme les écrits démotiques en Nubie ou *l'Enseignement pour Mérikarê* (datant à peu près de 2100 avant J.-C.) dans lequel l'auteur écrit que « les dieux envoient les rêves pour que leurs adorateurs puissent connaître l'avenir ».²⁸ En Égypte, les rêves qui apparaissent le plus souvent sont les rêves symboliques, ce qui est attesté par de nombreux clefs de songes allégoriques. Cela est dû au fait que chez les Égyptiens, les dieux ne se révélaient qu'au Pharaon, pour lui donner une prophétie ou un avertissement.²⁹ De ce fait, il n'existe pas beaucoup de démonstrations de la prophétie directe, mentionnée ci-dessus sous le terme d'« *oraculum* », dans les rêves du peuple. Cependant, il existe de nombreux témoignages des rêves égyptiens qui restent conservés. En effet, le Papyrus Chester Beatty III, un écrit égyptien datant à peu près de 1350 avant J.-C., contient plus de cent rêves interprétés, servant ainsi comme une grande illustration du regard égyptien sur les rêves. Ce texte présente l'interprétation des situations assez particulières. Par exemple, si, en rêve, vous vous voyez mort, cela signifie que votre vie sera longue, par contre si vous rêvez d'attraper un oiseau, vous allez perdre une partie de votre propriété. Ceci n'est pas le seul vestige onirique – le pharaon Thoutmôsis IV (le huitième pharaon égyptien) a noté son fameux rêve entre les pattes du sphinx.³⁰

Mentionnons également la pratique de l'incubation des rêves qui était très populaire dans l'Antiquité chez presque toutes les civilisations. Des milliers de temples d'incubation des rêves ont couvert des territoires comme l'Égypte, Babylone, la Grèce ou Rome. Les hommes les fréquentaient pour provoquer les songes divins, par exemple pour recevoir une prophétie ou pour communiquer par l'intermédiaire du rêve avec les dieux dans le but d'être soigné, de recevoir un conseil ou un avertissement. Certains temples ressemblaient aux villes, étant équipés de coiffeurs, de jardiniers, etc. Reconstituons maintenant le déroulement de l'expérience dans les temples. Tout d'abord, il fallait une certaine épuration pour y être

²⁶ CUNNINGHAM. *Posvátný spánek.*, *op. cit.*, p. 60.

²⁷ GOLLUT, Jean-Daniel. *Contre les rêves*, *op. cit.*, p. 18.

²⁸ *Ibid.*, p. 29.

²⁹ CORNO. DREAMS AND THEIR INTERPRETATION IN ANCIENT GREECE, *op. cit.*, p. 58.

³⁰ CUNNINGHAM. *Posvátný spánek.*, *op. cit.*, p. 30–35.

accueilli, y compris la continence, c'est-à-dire l'abstinence des plaisirs charnels, et un régime spécial ainsi que l'abstinence de l'alcool. Le visiteur a apporté un sacrifice, dont la forme dépendait de sa fortune, et avec l'aide des clergés ont commencé les rituels et l'invocation de la déité, notamment la récitation des prières. Dans certains temples, les visiteurs ont subi des rituels purificateurs, par exemple la prise d'un bain, l'application de l'huile sur le corps, la fumigation de l'encens, l'usage de substances somnifères, etc. Ayant fini les rituels nécessaires, le visiteur s'est mis à dormir dans le temple, espérant de recevoir une entrevue avec les dieux. Le matin, il a déchiffré le message reçu en consultant des clefs des songes, les clergés ou d'autres employés du temple. Il existait également des manières pour parer le malheur prévu en rêve. Alors que les temples pourraient apparaître sous des variations un peu différentes dans les civilisations diverses, la plupart des éléments mentionnés ci-dessus restent toujours pareils.³¹

2.2 Dès le christianisme

Dans ce sous-chapitre, nous aborderons premièrement la conception du rêve sous la domination du christianisme et de l'Église, c'est-à-dire dès l'Antiquité tardive, mais en particulier au Moyen-Âge, et deuxièmement dans les temps modernes. Le rêve, si vénéré dans l'Antiquité, se voit complètement transformé dans le haut Moyen-Âge. Bien que les chrétiens empruntent une grande partie d'idées antiques, le rêve acquiert une connotation négative et devient un moyen d'intimidation et de manipulation par l'Église, étant désigné comme hérétique. En général, le haut Moyen-Âge se caractérise par la diabolisation des rêves et par la stagnation du développement des théories oniriques, tandis que le bas Moyen-Âge introduit des idéologies innovatrices et sans préjugés.

L'école chrétienne ne distingue d'abord que deux types des rêves empruntés à Macrobe : les rêves symboliques, neutres (*somnium*) et les rêves divinatoires (*visio*), rejetant complètement les rêves prophétiques directs (*oraculum*). Effectivement, les rêves d'origine divine, dont nous avons parlé dans le chapitre précédent, ne se trouvaient pas seulement chez les païens, mais nous pouvons également en trouver des traces dans le christianisme primitif, dans la Bible ou chez Origène, Augustin d'Hippone ou Thomas d'Aquin qui croyaient eux aussi à la prophétie du rêve.³² La typologie entière de Macrobe, mentionnée ci-dessus, n'est rétablie qu'au XII^e siècle.³³ C'est Tertullien (écrivain du III^e siècle) qui expose la première grande

³¹ CUNNINGHAM. *Posvátný spánek.*, op. cit., p. 24, 31–37, 54–58.

³² *Ibid.*, p. 24.

³³ LE GOFF, Jacques et Jean-Claude SCHMITT. *Encyklopedie středověku*. 2. Prague: Vyšehrad, 2008. ISBN 978-80-7021-917-1, p. 692.

typologie des rêves chrétienne. Dans son œuvre fondatrice de l'onirocritique médiévale, *De anima* (*De l'âme*), il distingue trois sources des rêves : Dieu, envoyant les rêves prophétiques, les démons, provoquant les rêves illusoires, et l'âme. Jusqu'au XII^e siècle, il s'agit de la seule typologie des rêves acceptée.³⁴

2.2.1 Condamnation des rêves

L'interprétation des rêves, qui était tellement célébrée dans l'Antiquité (voir les temples d'incubation et les nombreuses clefs de songes), a subi des grandes transformations au IV^e siècle, de la répression des interprètes des rêves jusqu'à son interdiction définitive au synode d'Ancyre en 314. Il s'agit du début de l'âge où les rêves sont peccables et presque interdits, ainsi que leur interprétation qui s'est néanmoins produite secrètement, menant l'homme à réprimer ses rêves. Ces derniers vont désormais de pair avec la crainte. Avant de devenir le pape Innocent III, le jeune cardinal Lothaire de Segni consacra un chapitre de son traité *Le mépris du monde* (*De contemptu mundi*) à cette thématique. D'après saint Isidore de Séville (évêque du VII^e siècle), il faut traiter les rêves avec une grande prudence et méfiance. De surcroît, les rêves d'origine démonique sont de plus en plus liés à Satan, ce qui fait naître la connotation négative des rêves, sans tenir compte que ces derniers contiennent parfois des images sensuelles. C'est saint Augustin, en particulier, qui a jugé la sexualité à la fois dans les rêves et en général, avertissant le danger des rêves érotiques.³⁵

La Bible influencera à son tour les idéologies onirocritiques du Moyen-Âge dans plusieurs aspects. Par exemple, ce qui est particulièrement notable à travers *L'Ecclésiaste* et *Le Siracide*, c'est la condamnation des rêves, cette condamnation, ainsi que la stricte contrôle des rêves qui se développe autour de l'Église dans le haut Moyen-Âge. L'historien Jacques le Goff affirme que « *la société chrétienne du haut Moyen-Âge est celle des rêveurs frustrés.* »³⁶ Alors que la répression des rêves est plus forte que jamais, la littérature religieuse, notamment les récits hagiographiques, surabonde des rêves.³⁷

2.2.2 Renaissance onirique

La condition des rêves s'améliore durant le Bas Moyen-Âge et le Moyen-Âge tardif. Grâce à son grand nombre de nouvelles approches et idéologies, le XII^e siècle pourrait se surnommer l'époque de la renaissance des rêves, car il symbolise un retour aux idéologies

³⁴ LE GOFF, SCHMITT. *Encyklopedie středověku.*, op. cit., p. 690–702.

³⁵ *Ibid.*, loc. cit.

³⁶ *Ibid.*, loc. cit.

³⁷ GOLLUT, Jean-Daniel. *Contre les rêves*, op. cit., p. 21.

antiques. Entre autres, il s'agit du début de la nouvelle interprétation des rêves inspirée à la fois par l'Antiquité et par l'œuvre de saint Augustin, qui devient ainsi le père de celle-ci. Dans *De spiritu et anima (Sur le spirit et sur l'âme)*, qui se trouve au cœur de cette nouvelle interprétation, il reprend la distinction de cinq types de rêves de Macrobe. La scène onirique est alors dominée par les rêves neutres (*somnium*) qui sont plus liés à la psychologie. Le XII^e et le XIII^e siècle se caractérisent par un grand nombre de clefs de songes réussies, comme la clef des songes du médecin arabe Achmet-Abou-Mazar, traduite en 1177.³⁸

Les auteurs et théoriciens de la seconde moitié du Moyen-Âge ont rétabli l'idée du rapport entre les rêves et l'état physiologique ou la médecine qui avait commencé dans l'Antiquité chez Hippocrate et Aristote (voir ci-dessus). Cela est notable à travers plusieurs ouvrages, comme dans *Causae et curae* d'Hildegarde de Bingen, dans l'œuvre de saint Albert le Grand, chez le médecin espagnol Arnaud de Villeneuve, dans les traductions latines des œuvres arabes là-dessus (notamment dans l'œuvre d'Avicenne et d'Averroès), etc. Dans *Les causes et les remèdes (Causae et curae, datant du XII^e siècle)*, Hildegarde de Bingen expose sa théorie du rêve psychophysiologique. Saint Albert le Grand étudie la prophétie des rêves, mais il rappelle en même temps la complexité du rêve qui est également mêlé des éléments imaginaires et influencé par la fantaisie. Il souligne à son tour le côté psychophysiologique du rêve. Dans *Liber thesauri occulti* (1165), Paschalis Romanus confirme ce rapport entre les rêves et la physiologie en disant que le rêve sert comme un moyen pour diagnostiquer les maladies (de la même manière que l'affirma Aristote). En plus, il écrit que la conception du rêve dans la société a changé et qu'il faut une discipline scientifique pour l'interprétation des rêves.³⁹

Au cours du XIV^e et XV^e siècle, l'interprétation des rêves subit de grands changements, commençant par l'introduction de sa nouvelle forme avec l'emploi du psaltérion, qui devient par la suite très populaire. Le rêveur raconte son rêve au prêtre qui ouvre le psaltérion sur une page quelconque et dont la première phrase sert à interpréter le rêve.⁴⁰ Dès que les horoscopes s'introduisent fructueusement dans la société médiévale, l'interprétation des rêves est de plus en plus liée à l'astrologie. L'influence des étoiles sur l'interprétation des rêves est souligné dans *Liber thesauri occulti* de Paschalis Romanus, et l'influence de la lune sur le contenu du rêve est décrit par William d'Aragone dans son *De pronosticatione somniorum*. Le Moyen-Âge tardif introduit d'autres théories intéressantes, par exemple celle basée sur la théorie des humeurs qui

³⁸ LE GOFF, SCHMITT. *Encyklopedie středověku.*, p. 690–702.

³⁹ *Ibid. loc. cit.*

⁴⁰ *Ibid.*, p. 699.

dit que l'humeur le plus prédisposé à rêver est la bile noire, reliant ainsi la mélancolie avec la capacité de rêver.⁴¹

2.2.3 Du classicisme à l'âge moderne

En ce qui concerne l'Âge classique, la représentation du rêve ne correspond pas à sa conception réelle. Bien que les expériences oniriques fassent l'objet d'un grand nombre de spectacles sur la scène artistique pleine des sujets antiques, et notamment sur la scène dramatique qui est dominée par la tragédie classique, cela ne décrit que les anciennes conceptions. Est-ce que s'agit-il, à travers ces spectacles, d'un portrait fidèle de l'époque ? Loin de là, la conception du rêve au XVII^e siècle, ainsi qu'au XVIII^e siècle, qui dénie les deux son rapport psychologique, n'a pas progressé. Par contre, cela change au tournant du XIX^e siècle où les songes se trouvent, sous le romantisme, à la fois au centre de la production littéraire et d'études psychologiques. Citons par exemple le soi-disant précurseur français de Freud et l'auteur du *Sommeil et les rêves* (1861), Alfred Maury.⁴²

Après la publication de *L'Interprétation des rêves* (*Die Traumdeutung*) au tournant du XX^e siècle par Freud, le rêve reconnaît finalement sa gloire, il sera désormais lié à ce que l'on appelle la psychanalyse, l'inconscient et l'esprit humain. Freud désigne pour source des rêves les désirs refoulés. De ce fait, le rêve ne devient qu'un *accomplissement* de ce désir refoulé, c'est-à-dire réprimé, sous forme des hallucinations hypnagogiques (des représentations surtout visuelles) qu'il faut déchiffrer.⁴³ Cependant, Freud n'est pas le seul à s'intéresser à la vie onirique, nous pouvons également mentionner ses disciples, Carl Gustav Jung et Alfred Adler. Pour Jung, par exemple, les images et les symboles qui apparaissent dans le rêve sous forme d'hallucinations sont des *archétypes* hérités de nos ancêtres, qui sont programmés dans notre cerveau à la naissance – il s'agit de sa théorie de l'inconscient collectif.⁴⁴

Alors que la recherche scientifique sur le sommeil remonte jusqu'à 1875, elle s'est particulièrement répandue dans les années 1950 grâce aux progrès technologiques. Nathaniel Kleitman, le fondateur du laboratoire du sommeil à Chicago, et Eugene Aserinsky, étudiant de la physiologie, ont examiné le sommeil chez des volontaires, enregistrant leurs mouvements oculaires par l'intermédiaire des électrodes placées sur les paupières. Ainsi, c'est Aserinsky qui a remarqué pour la première fois, en 1952, les mouvements oculaires rapides (MOR en français,

⁴¹ LE GOFF, SCHMITT. *Encyklopedie středověku.*, op. cit., p. 701–702.

⁴² GOLLUT, Jean-Daniel. *Contre les rêves.*, op. cit., p. 23–32.

⁴³ FREUD, Sigmund. *L'Interprétation des rêves.*, op. cit., p. 149

⁴⁴ ROSEN, Marvin. *Sleep and Dreaming*, op. cit., p. 68.

REM en anglais), auparavant inconnus. Lorsque réveillés, les sujets observés ont attesté qu'ils venaient de rêver. De cette façon, les chercheurs ont établi le rapport entre le sommeil paradoxal (appelé aussi le sommeil REM, c'est-à-dire le sommeil aux mouvements oculaires rapides) et les rêves.⁴⁵

⁴⁵ ROSEN, Marvin. *Sleep and Dreaming*, *op. cit.*, p. 3

3 Rêve en littérature

Avant de nous plonger dans les caractéristiques d'une œuvre onirique, parlons un peu de l'intersection entre le rêve et la création littéraire : deux domaines qui n'ont apparemment rien en commun, bien que le contraire soit vrai. Tout d'abord, comment se crée une œuvre littéraire ? Bien sûr, c'est sous la plume d'un écrivain qui met une histoire sur le papier en utilisant ses propres idées, ses souvenirs, ses observations et sa fantaisie. Il en va de même pour le rêve. L'auteur du rêve est évidemment le rêveur, qui utilise lui aussi, à travers l'inconscient, ses propres pensées, souvenirs et observations. À base de l'association des représentations, il crée une histoire qui ressemble à celle d'un roman. C'est Paul Valéry qui a dit que : « *Le rêveur ne reconnaît pas que ce qu'il rêve est son œuvre* ». ⁴⁶ Qui est le héros de son histoire ? Dans la plupart des cas, c'est le rêveur lui-même. Ce dernier devient aussi le lecteur, car à l'exception de rêves lucides, qui sont assez rares, nous n'avons aucun contrôle sur le contenu du rêve, nous ne faisons que regarder l'intrigue se dérouler – exactement comme un lecteur qui tourne les pages d'un roman. Ceci nous mène à mentionner que le rêve, comme la plupart des œuvres littéraires, contient une intrigue qui fait intervenir des personnages tout en se situant dans un univers spatio-temporel particulier.

Déjà Freud, en citant Spitta, a mentionné le caractère dramatique du rêve qui « organise les images en scène » et « dramatise une idée ». ⁴⁷ Même la structure du rêve est souvent comparé à celle des œuvres littéraires, en particulier des pièces de théâtre, dont la composition en actes est supposée s'inspirer de la division du rêve. ⁴⁸ Cela soulève une question hypothétique – la littérature elle-même, n'est-elle pas inspirée par la structure narrative des rêves ? Il serait certainement intéressant de lire un travail sur ce sujet, même si ce n'est pas l'objectif de notre mémoire.

Il existe également une parallèle entre l'interprétation des rêves et la critique littéraire. Selon la méthode d'interprétation des rêves d'après Artémidore, il faut connaître la vie personnelle du rêveur – son nom, sa date de naissance et son métier, mais aussi les informations sur sa vie familiale et sa situation financière. ⁴⁹ Dans le monde de la critique littéraire, cela rappelle la méthode de Sainte-Beuve de sa critique biographique qui relie la vie de l'auteur avec son œuvre. De la même façon que Sainte-Beuve a fondu la critique littéraire moderne,

⁴⁶ cité dans CANOVAS, Frédéric. *L'Écriture rêvée.*, op. cit., p. 5.

⁴⁷ FREUD, Sigmund. *L'Interprétation des rêves.*, op. cit., p. 76.

⁴⁸ PIERROT, Jean. *Le rêve de Milton aux surréalistes*. Bordas, 1972, p. 2.

⁴⁹ CUNNINGHAM. *Posvátný spánek.*, op. cit., p. 60

Artémidore a fondu l'interprétation des rêves moderne. Par conséquent, la question revient – au bout du compte, le rêveur, n'est-il pas l'auteur de son rêve de la même manière que le romancier est l'auteur de son roman ?

3.1 Annonce du rêve dans le texte

En traitant les récits oniriques, nous sommes également intéressés à définir et à déterminer leurs limites, car il est important de se demander comment reconnaître un récit onirique ou encore où se situe et comment se réalise le passage entre le rêve et la réalité. Cependant, il s'agit d'une question sur laquelle même de nombreux théoriciens ne sont pas d'accord. Il est possible de dire que l'on distingue deux formes des récits oniriques dans la littérature. D'un côté, il existe ceux qui sont annoncés comme tels, ce sont en règle générale surtout les histoires où le rêve n'est qu'un événement souvent bref inséré dans l'action principale, ce rêve a alors un début et une fin annoncés. De l'autre côté, il existe les histoires entièrement oniriques pour lesquelles le rêve n'est pas un simple événement, mais plutôt l'espace littéraire où se déroule toute l'action principale. Il est donc difficile, voire impossible, de déterminer ses limites, car il n'en a tout simplement pas : effectivement, tout le récit représente le rêve, qui est son cadre. C'est que le rêve ne se déroule pas dans l'histoire, en revanche, c'est l'histoire qui se déroule dans *le rêve*.

Les frontières d'un récit de rêve peuvent être déterminées par une *annonce onirique* ou par une *clausule onirique*, dont la forme de manifestation est très variée. Cette approche, assez populaire dans les récits oniriques médiévaux, aide à annoncer le rêve indéniablement, d'une manière univoque.⁵⁰ Quant à l'annonce, le lecteur peut la rencontrer déjà sur la couverture du livre, c'est-à-dire dans le titre du livre, mais aussi dans le titre d'un chapitre. Toutefois, ce type d'annonce peut être trompeur, car pas toutes les œuvres contenant le mot « rêve » dans le titre sont des récits oniriques, certains titres peuvent en outre se rapporter à une autre signification du mot. Le paratexte d'un livre peut être aussi l'indicateur de cette annonce, y compris la préface, l'avant-propos, le prologue, etc. Ce type d'annonce est utilisé par Marguerite Yourcenar dans la préface de ses *Songes et les sorts* dont la première phrase est : « *Je veux raconter ici quelques rêves.* »⁵¹ L'annonce peut également être présentée dans le texte lui-même, que ce soit par un verbe introducteur (comme *rêver que*), une métaphore, une périphrase ou d'autres euphémismes, une formule démonstrative ou bien par une incise ou une phrase intercalée. Tous ces cas nécessitent que l'annonce soit située au début du rêve décrit. La

⁵⁰ GOLLUT, Jean-Daniel. *Conter les rêves.*, op. cit.

⁵¹ CANOVAS, Frédéric. *L'Écriture rêvée.*, op. cit., p. 34.

clausule, par contre, attire l'attention sur le rêve seulement après qu'il a pris fin, par exemple : « *Il se réveilla* ». ⁵² Dans le cas de la clausule, où le rêve est annoncé à la fin, l'histoire prend soudainement une valeur différente pour le lecteur qui considérerait auparavant que le texte se déroulait dans le monde vigile. De ce fait, le lecteur, n'ayant pas douté jusque-là de la vérité des événements décrits, doit reconsidérer toutes ses croyances antérieures, ce qui lui conduit ainsi à une nouvelle interprétation du texte. ⁵³

D'autres indices peuvent également nous aider à identifier une séquence onirique, comme l'utilisation des temps verbaux, par exemple lorsqu'un texte écrit au passé simple passe soudainement au présent dans un certain passage, mais aussi les signes de fatigue ou d'épuisement du héros. Cependant, comme l'affirme Jean-Daniel Gollut, les indices de fatigue, d'endormissement, de réveil, etc. ne sont pas en eux-mêmes essentiels au récit du rêve, car ils ne font que signaler l'arrivée du sommeil, ce qui n'implique pas nécessairement la présence du rêve. ⁵⁴ En outre, tout cela se limite aux textes où se produit nécessairement la fin du rêve et de la séquence onirique. De ce fait, il est possible de distinguer une deuxième catégorie de récits de rêves dépourvue de l'annonce textuelle, qui est alors formée seulement par la particularité de son atmosphère.

3.2 Rêve sans annonce : « effet de rêve »

Nous pouvons remarquer qu'une fois que l'expérience onirique est annoncée dans le récit comme telle, elle devient un simple effet secondaire du sommeil, pour lequel le réveil, et donc la fin du rêve, est inévitable – « *et puis il s'est réveillé* ». Pour ce qui est de notre mémoire, nous ne voulons pas nous concentrer sur ce type de textes où le rêve est présenté comme une simple activité du rêveur, sans un rôle substantiel dans l'histoire principale, dans lequel il ne joue qu'un rôle secondaire. L'objectif de notre recherche est d'examiner des œuvres qui se déroulent *dans* les rêves – nous voulons alors explorer en particulier le rêve comme un espace littéraire qui est le cadre de l'histoire. D'ailleurs, le récit de rêve ne nécessite pas forcément une annonce ou une clausule, il peut se manifester simplement par l'omniprésence et l'intervention constante d'éléments oniriques ou fantastiques. C'est également le cas d'œuvres modernes, où l'annonce onirique n'est plus une priorité. ⁵⁵ Elle n'est plus présentée au lecteur comme l'explication de l'intrigue ou du décor bizarre, celui-ci doit alors, entre autres, remettre constamment en question

⁵² CANOVAS, Frédéric. *L'Écriture rêvée*, op. cit., p. 34–36.

⁵³ GOLLUT, Jean-Daniel. *Conter les rêves*, op. cit., p. 81.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 64–69.

⁵⁵ CANOVAS, Frédéric. *L'Écriture rêvée*, op. cit., p. 48–49.

ce qu'il lit tout en se référant à ses propres expériences oniriques, ce qui exige un certain effort pendant la lecture. Ainsi, le lecteur ne « regarde » pas une scène où un certain personnage qui dort dans son lit et est en train de rêver, au contraire, il se voit *transporté* dans un rêve, dans l'espace onirique, sans qu'il s'en rende parfois compte. Tout comme dans un vrai rêve, où le rêveur accepte sans critique tout ce qui lui arrive, dans ces récits de rêves, le lecteur accepte l'espace étrange et les actes irréels sans douter de leur authenticité, précisément parce que le narrateur ne lui offre aucun autre choix. Selon Starobinski, une bonne imitation du rêve dans la littérature évoque chez le lecteur un sentiment du *déjà vu* onirique, que nous pourrions appeler un *déjà rêvé*, le lecteur a le sentiment de reconnaître cet espace de rêve, dans lequel se mêlent des éléments du familier et de l'étrange, créant ainsi un « effet de rêve ». ⁵⁶ En plus, comme le fait remarquer Šrámek en écrivant sur les contes fantastiques de caractère onirique, le rêve n'apparaît pas en tant que tel dans les textes oniriques, mais il pénètre plutôt dans l'espace qui devient ainsi imprégné d'une atmosphère bizarre semblable à celle du rêve, ce que Šrámek appelle « le climat d'étrangeté ». ⁵⁷ Roger Caillois a dit : « *Pour ma part, je ne crois nullement que le fantastique, l'incohérence ou l'absurdité soient de loin les signes qui caractérisent éminemment le rêve.* » ⁵⁸ Nous, en revanche, ne partageons pas cet avis, car de nombreux scientifiques confirment que le rêve est imprégné d'une atmosphère étrange et irréelle. Ce que nous voulons montrer dans ce mémoire, c'est que l'espace onirique d'un récit de rêve partage quant à lui aussi cette étrangeté. Abordons donc quelques théories scientifiques sur la bizarrerie des rêves.

3.2.1 Aspect bizarre du rêve

« Il n'y a pas de rêves absolument raisonnables, et qui ne contiennent quelque incohérence, quelque anachronisme, quelque absurdité. » ⁵⁹

Nous n'avons pas besoin d'être psychanalystes pour reconnaître la nature bizarre de certains rêves qui est si particulière qu'elle les rende facilement reconnaissables du monde réel. Le rêve peut introduire un grand nombre d'éléments étranges, que ce soit l'intrigue illogique, l'espace irréel ou la présence des objets absurdes qui lui donnent son aspect bizarre. En songe, il nous arrive les choses les plus insensées sans que nous doutions de leur authenticité et crédibilité. Cette notion d'étrangeté est commun à la fois pour le rêve, dans le sens d'expérience

⁵⁶ CANOVAS, Frédéric. *L'Écriture rêvée.*, op. cit., p. 30–49.

⁵⁷ ŠRÁMEK, Jiří, 1995. *Du scénario onirique au rêve fantastique*, op. cit., p. 40.

⁵⁸ CANOVAS, Frédéric. *L'Écriture rêvée.*, op. cit., p. 60.

⁵⁹ MAURY, Alfred. *Le sommeil et les rêves*. Paris, 1878, cité dans FREUD. *L'Interprétation des rêves.*, op. cit., p. 81.

onirique, et pour le récit de rêve qui se distingue également par cette nature absurde, bizarre et illogique. C'est en cela que réside l'indice pour reconnaître un tel récit. Cependant, il est nécessaire de souligner que les récits oniriques ne sont pas strictement définis, c'est pourquoi il existe toujours le pouvoir et la possibilité d'interprétation du lecteur.

L'absurdité du rêve est déjà soulignée dans *L'Interprétation des rêves* chez Freud qui l'exemplifie par des citations de ses précurseurs, parmi lesquels se trouvent les noms comme Lemoine, Maury, Hegel, Volkelt ou Fechner. Selon Binz, « sur dix rêves, il y en a au moins neuf dont le contenu est absurde. »⁶⁰ Il existe de nombreuses études scientifiques sur la bizarrerie du rêve, comme celles de G. William Domhoff, d'Allan Hobson ou de William Dement. Dans *The Promise of Sleep*, qui résume les connaissances modernes sur le sommeil et par extension sur le rêve, Dement nous donne une explication possible de la bizarrerie de rêves. Les stimuli sensoriels externes sont bloqués pendant le sommeil – par conséquent, l'on ne perçoit pas ce qui ne passeraient jamais inaperçu pendant la veille, comme les sons ou les odeurs désagréables. En rêvant, au contraire, nous recevons des stimuli internes provenant à la fois de mouvements oculaires rapides et du cerveau. L'aspect bizarre de rêves peut alors être expliqué par le fait que le cerveau, sans l'aide de la vision, a du mal à absorber les informations provenant des mouvements oculaires.⁶¹ Hobson l'explique à son tour par la particularité neurophysiologique des processus cognitifs en sommeil paradoxal, pendant lequel le cerveau est incapable de reconnaître la linéarité de l'action dans le temps.⁶² Domhoff propose un barème classificatoire d'éléments bizarres ou irréels du rêve qui consiste à trois catégories. Dans un premier temps, il décrit *les métamorphoses*, y compris les transformations des êtres humains et des animaux ou la distorsion des objets, la résurrection, la transformation de l'homme à l'animal ou d'un objet à un autre. Dans un deuxième temps, il distingue *les actes inhabituels*, comme l'utilisation inhabituelle des objets. Et dans un troisième temps, il décrit *les éléments magiques*, par exemple le vol, la disparition ou le comportement irréel des animaux.⁶³ Bien que les théories ci-mentionnées n'aient pas été formulées par des critiques littéraires mais par des chercheurs en psychologie, en sociologie et en neurologie, elles s'appliquent également au rêve en littérature. En effet, ce sont ces éléments qui se trouvent généralement dans un récit de rêve et qui le constituent, qui aident alors à créer son atmosphère onirique.

⁶⁰ BINZ, Carl. *Ueber den Traum*. Bonn, 1878, cité dans FREUD. *L'Interprétation des rêves.*, op. cit., p. 82.

⁶¹ ROSEN, Marvin. *Sleep and Dreaming*, op. cit., p. 27–28.

⁶² PLHÁKOVÁ, Alena. *Spánek a snění*, op. cit., p. 137.

⁶³ *Ibid.*, p. 136–137.

En traitant de l'aspect bizarre d'un récit de rêve, il est important de mentionner aussi la mentalité et la logique du rêveur qui s'opposent fortement à celles de la veille, contribuant ainsi à l'étrangeté de ce récit. La logique du rêve n'est pas soumise aux mêmes règles que celle de la veille, d'où le raisonnement atypique du rêve. Par exemple, elle conduit à des conclusions et à des associations qui, autrement, ne pourraient pas être reliées ou expliquées logiquement. Ce raisonnement irraisonné est peut-être dû au fait que dans le rêve, la logique fonctionne sur les lois de l'association des idées qui lie les représentations d'une manière peu organisée.⁶⁴ En même temps, divers faits se produisent en rêve qui sont impossibles dans le monde réel. Dans les récits oniriques, le monde réel peut également être représenté avec de nombreuses aberrances, incohérences et il introduit en général des images perfides de la réalité. L'espace onirique contient alors des caractéristiques et des éléments du monde réel, comme ses lieux, ses personnages et ses objets, mais ces éléments se voient dans une certaine mesure transformés et confondus.⁶⁵ Ainsi, dans le rêve, il peut arriver que la capitale de la France soit Prague sans que cela paraisse étrange au rêveur. Cela conduit à la conclusion que l'espace onirique contient simultanément des caractéristiques de deux mondes différents, du monde de la veille et du monde du rêve, mélangeant par conséquent du familier avec de l'inconnu, du logique avec de l'illogique, du normal avec de l'anormal. Le rêve s'inspire du monde réel, c'est-à-dire du monde de la veille, mais en même temps le transforme d'une certaine manière, de sorte que, comme nous l'avons déjà dit, il subit de nombreuses métamorphoses et déviations.

⁶⁴ FREUD, Sigmund. *L'Interprétation des rêves.*, *op. cit.*, p. 84.

⁶⁵ GOLLUT, Jean-Daniel. *Contes des rêves.*, *op. cit.*

4 Le cas de Boris Vian

Le nom de Boris Vian est connu non seulement à travers la France, mais aussi dans le monde entier. Vian naît le 10 mars 1920 dans une famille aisée et passe une enfance heureuse dans la villa familiale en banlieue parisienne avec ses deux frères et une sœur, entouré par la littérature, par les jeux de société, comme les échecs, et par ses amis, par exemple le musicien Yehudi Menuhin ou François Rostand – fils de Jean Rostand et petit-fils d’Edmond Rostand. Malheureusement, cette période heureuse ne dure pas longtemps et après le krach boursier de 1929, la famille Vian, touchée par la crise, doit déménager dans la maisonnette du gardien et abandonner la villa. Le malheur continue lorsque Boris, âgé alors de douze ans, se retrouve alité à cause de problèmes cardiaques, sous la garde sévère de sa mère. Malgré ces difficultés, le brillant Boris réussit son examen du baccalauréat en latin et grec et entre en 1939 à la prestigieuse École centrale des Arts et Manufactures à Paris, qui allait se déplacer pendant la guerre à Angoulême. Boris, strictement contre la guerre, ne participe pas au front, comme l’on peut le voir plus tard dans ses poèmes tels que le célèbre *Déserteur* qu’il a écrit lors de la guerre d’Indochine. En 1941, il épouse sa première femme, Michelle Léglise, un an avant la naissance de leur fils Patrick, suivi en 1948 par la fille Carole. Leurs chemins se séparent plus tard et deux ans après le divorce, en 1954, Vian épouse Ursula Kübler. Sa vie à Paris est très active. En dehors de ses activités créatives en tant qu’écrivain et musicien, il exerce de nombreux métiers pour gagner sa vie. Dans son temps libre : il lit, écrit, joue de la trompette et fréquente Saint-Germain-des-Prés, où il rencontre des esprits tels que Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Raymond Queneau et d’autres. Il quitte ce monde d’une manière plutôt ironique le 23 juin 1959, lorsqu’il est victime d’une crise cardiaque au cinéma Petit Marbeuf au cours de la projection privée de *J’irai cracher sur vos tombes*, adaptation cinématographique de son livre éponyme. L’accident est survenu avant que le film, que Vian n’avait pas soutenu dès le départ, ne puisse commencer. Il a été déclaré mort après sa transportation à l’hôpital.^{66,67}

En ce qui concerne son œuvre, Vian était un auteur de tous les genres : en effet, il s’est fait connaître par la prose, la poésie, le théâtre et même en tant que traducteur et musicien. C’est en 1945 qu’il signe son premier contrat d’édition avec les éditions Gallimard concernant la diffusion de *Vercoquin et le Plancton*, qui sortira deux ans plus tard. D’autres textes le suivent.

⁶⁶ ROLLS, Alistair, John WEST-SOOBY et Jean FORNASIERO. *If I Say If: The Poems and Short Stories of Boris Vian*. Adelaide: University of Adelaide Press, 2014. ISBN 978-1-922064-62-2, p. 1–12.

⁶⁷ MARCHAND, Valère-Marie. *Boris Vian : le sourire créateur*. Paris: Éditions Écriture, 2007. ISBN 978-2-909-24099-2.

En 1946, il commence à écrire *L'Écume des jours* et *L'Automne à Péking*, écrit *J'irai cracher sur vos tombes* et publie *Les Fourmis* dans les *Temps modernes* de Sartre.⁶⁸ De son vivant, il a également écrit et diffusé des nouvelles, mais seuls *Les Fourmis* ont été publiés dans leur intégralité ; les autres nouvelles, malgré leur apparition ici et là, n'ont été publiées intégralement qu'à titre posthume. Dans la nouvelle *Un cœur d'or*, il joue avec le langage et explore la notion d'un cœur qui est vraiment d'or dans le sens propre. *Le loup-garou* raconte l'histoire d'un loup avec un nom humain, Denis.⁶⁹ Vian est également auteur des pièces de théâtre contre la guerre, dont la plus connue devrait être *L'Équarrissage pour tous*. Ses romans restent cependant les plus célèbres et c'est surtout grâce à son esprit innovateur et à sa fantaisie qui les rend tellement originels. Ils s'éloignent de la forme traditionnelle du genre et tendent vers une forme plus poétique.⁷⁰ Pourtant, son œuvre n'a reconnu la gloire que dans les années 1960, après sa mort. Mentionnons encore son roman *J'irai cracher sur vos tombes*, car les événements qui l'entourent sont assez intéressants. En 1946, n'ayant pas encore diffusé aucun livre de son nom, son ami, éditeur, l'aurait approché en disant qu'il voulait sortir un bestseller américain. Vian aurait promis de lui donner un tel roman. Quinze jours plus tard, le roman a été écrit.⁷¹ Vian a fait croire qu'il était le traducteur de ce roman écrit par Vernon Sullivan, un Américain vivant à Paris, qui a été rejeté aux États-Unis en raison de son contenu violent. Le roman est devenu un vrai bestseller, avec un demi-million d'exemplaires vendus un an après sa sortie. Le héros Lee Anderson, un noir avec la peau blanche, viole et tue deux filles blanches comme une sorte de vengeance de sa race. En 1949, le roman a été interdit en France, comme le premier livre depuis *Madame Bovary* à être condamné pour obscénité, l'auteur a alors été condamné pour outrage aux bonnes mœurs. L'affaire n'a pas été facilitée lorsqu'un homme a assassiné sa maîtresse en laissant ce roman sur la scène de crime. Lors du procès, il est apparu que l'auteur était en réalité Vian et non Vernon Sullivan, qui n'existait pas. Celui-ci risquait deux ans de prison et une amende de 300 000 francs. Il s'était donc révélé que c'était en fait le cas d' « *un homme blanc qui prétend être noir écrivant un roman sur un homme noir qui prétend être blanc* »⁷². Il a publié d'autres œuvres sous le nom de Sullivan, par exemple *Les morts ont tous la même peau*.

⁶⁸ MARCHAND, Valère-Marie. *Boris Vian : le sourire créateur*, op. cit.

⁶⁹ ROLLS, WEST-SOOBY et FORNASIERO. *If I Say If: The Poems and Short Stories of Boris Vian*, op. cit., p. 277–292.

⁷⁰ ŠRÁMEK, Jiří. *Dějiny francouzské literatury v kostce*. Olomouc: Votobia, 1997. ISBN 80-7198-240-7, p. 378–379.

⁷¹ FISCHER, Jan Otokar. *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. stol.* Praha: Academia, 1979., p. 353.

⁷² FIELD, Douglas. Even Better than the Real Thing: Boris Vian, Vernon Sullivan, and Film Noir. *African American Review*. The Johns Hopkins University Press, Printemps/Été 2012, 45(1/2), p. 157–158.

Le roman *L'Herbe rouge* se déroule dans un espace qui, comme dans les deux autres romans, est typique par ses déviations du monde réel, face auquel il crée une atmosphère onirique et bizarre. Il mélange des éléments réels et fictifs, mais les éléments fictifs restent au premier plan, car ils suscitent une forte réaction chez le lecteur en raison de leur originalité, ce qui les rend mémorables. Chaque monde individuel des romans de Vian fonctionne selon des lois qui lui sont propres. Il en va de même pour ce roman. Dans ce cas, l'atmosphère n'est pas seulement onirique, mais toute l'histoire est également entrelacée d'éléments de science-fiction, d'autant plus qu'à son centre se trouve une machine futuriste qui permet de voyager dans l'inconscient et d'effacer les souvenirs.

L'espace semble très artificiel, notamment à cause de la nature qui paraît loin de naturelle. C'est l'herbe rouge qui pousse dans le roman, ce qui semble être la norme, parce que l'herbe verte du terrain de football est évaluée ici comme artificielle. Nous pouvons donc dire qu'il y a une certaine inversion du monde tel que nous le connaissons. Même le ciel est assez spécifique, étant décrit comme si bas qu'« *on pouvait le toucher du doigt en montant sur une chaise* ». ⁷³ Il est intéressant de noter que le ciel est décrit comme un « diaphragme », ce qui ne fait qu'ajouter à l'artificialité du monde. Et même s'il fait nuit dehors, un lieu reste ensoleillé. Mais d'où vient alors le soleil ? L'artificialité de cet univers est soulignée par certaines citations, par exemple : « *Saphir était amoureux de Folavril, Lil de Wolf, et vice-versa pour la symétrie de l'histoire.* » ⁷⁴

Ce sont également les personnages qui sont caractérisés par leur comportement et logique étranges, souvent hors norme. Mais le plus étrange est peut-être le comportement des animaux, qui ont le pouvoir de parler et qui maîtrisent parfaitement la langue française, utilisant des mots soutenus. Le chien s'appelle Sénateur Dupont, par un nom humain, et non seulement qu'il est capable d'aboyer et de communiquer avec les humains, mais il a aussi appris à miauler, son propriétaire préférant les chats.

Le roman contient surtout de nombreuses inventions : les animaux qui n'existent pas, les fleurs qui n'existent pas, les mots qui n'existent pas (les néologismes) ; or, toute histoire se tourne autour d'une machine qui n'existent pas dans le monde réel. Nous y trouvons également des éléments qui pourraient être considérés comme magiques, tels que la disparition ou la communication avec son propre reflet dans le miroir.

⁷³ VIAN, Boris. *L'Herbe rouge, précédé des Lorettes fourrées*. Paris: Société nouvelle des éditions Pauvert, 2014. Kindle Édition [Livre numérique]. ISBN 978-2-7202-1631-2, p. 30.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 35.

Les caractéristiques oniriques dans le roman *L'Arrache-cœur* sont initialement très subtiles, mais leur apparition s'intensifie peu à peu. Ce qui frappe le plus, c'est le caractère tout-à-fait artificiel de la nature, même plus que dans les deux autres romans que nous étudions. Le narrateur décrit diverses plantes et arbres qui n'existent pas dans le monde réel et ajoute un caractère inhabituel à ce qui existe, par exemple les calamines « en fleur ». Nous remarquons également l'eau dont la couleur varie : la mer est violette, l'eau dans le ruisseau est rouge clair. De surcroît, cette dernière est comparée à une *gouache d'eau* et au *duvet*. De plus, cet univers contient des éléments magiques, notamment la capacité de voler.

Le héros lui-même est conscient de l'étrangeté de ce monde, qui semble le laisser perplexe. Nous le remarquons notamment par le choix de mots décrivant l'environnement, comme les arbres « insolites » ou « des crottes de bique aux contours bizarrement irréguliers ». Mais cette conscience de l'étrangeté est notable surtout quand il discute avec un homme, car le narrateur décrit les sentiments éprouvés à ce moment par le héros : « *Il ressentait une sorte d'inquiétude, l'impression de parler à quelqu'un d'une autre planète. Sensation bien connue, certes, certes.* »⁷⁵ À certains moments, nous observons que le héros et le narrateur sont tous deux conscients du caractère inhabituel de l'espace. Par exemple, lorsqu'ils décrivent qu'« *en haut, à la place du soleil, il y avait une flamme creuse à contour carré* »⁷⁶, la mention « *à la place du soleil* » montre assez clairement que le narrateur (qui est omniscient et parle ici plutôt pour le héros) est conscient de l'anomalie de l'espace, il sait que le monde n'est pas censé être tel qu'il se présente dans le roman. Il y a une certaine ressemblance aux rêves lucides.

Ce roman n'a pas non plus évité les comportements étranges des animaux : « *Une chèvre, sur le bord de la route, fit un signe avec ses cornes et Angel s'arrêta. — Monte, dit-il à l'animal. La chèvre sauta dans la voiture et s'assit sur le plateau, derrière eux. — Elles font toutes de l'auto-stop, expliqua Angel.* »⁷⁷ Ils comprennent la parole humaine et communiquent avec les hommes, prenons comme exemple le cheval qui communique avec le maréchal : « *Le cheval reposa son pied sur le sol et essaya son fer. — Ça va ? demanda le maréchal. Pas trop petit ? Le cheval fit signe que non.* » Le héros, psychiatre, a même soumis un chat à la psychanalyse. Le comportement absurde ne touche pas seulement les animaux, mais aussi les personnages, qu'il s'agisse des personnages principaux ou des habitants du village. Ils sont particulièrement caractérisés par leur cruauté, qui ne connaît vraiment aucune limite ici.

⁷⁵ VIAN, Boris. *L'Arrache-cœur*. Paris: Société nouvelle des éditions Pauvert, 2014. Kindle Édition [Livre numérique]. ISBN 978-2-7202-1632-9., p. 48.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 23.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 43-44.

L'Écume des jours est un roman qui raconte la vie de plusieurs personnes qui sont victimes de l'amour, de la maladie ou de la hantise. L'histoire commence innocemment avec les personnages qui se rencontrent, tombent amoureux, se marient et commencent à vivre ensemble. C'est notamment le cas de Colin et Chloé, les deux personnages principaux, mais aussi de Chick et Alise, qui ne se marient pas, mais qui partagent une passion commune : ils aiment tous deux l'écrivain Jean-Sol Partre. L'histoire ordinaire est entremêlée d'éléments oniriques, fantastiques et magiques, dont nous parlerons infra. Cependant, l'histoire initialement heureuse est bouleversée lorsque Chloé tombe malade, Colin perd peu à peu sa fortune, Chick dépense tout son argent sur Partre, Alise assassine Partre et lorsque la plupart des personnages meurent. L'on peut observer donc un changement de l'atmosphère, qui devient vers la fin cauchemardesque. Procédons à l'analyse d'éléments oniriques qui constituent ce roman.

4.1 Métamorphoses

Dans ce sous-chapitre, nous étudierons la notion des métamorphoses dans notre roman choisi. Selon le dictionnaire Larousse, une métamorphose est « un changement d'une forme en une autre »⁷⁸. En songe, il arrive souvent que les métamorphoses se produisent, et peuvent toucher plusieurs aspects, comme les êtres humains et les animaux (par exemple de diverses transformations ou leur résurrection), les objets (comme leur distorsion) ou, comme nous le voyons à travers *L'Écume des jours*, l'espace et la langue.

4.1.1 Métamorphoses de l'espace

Dans le cas de *L'Écume des jours*, les métamorphoses les plus frappantes sont celles de l'espace, notamment des chambres et des rues pendant la période où Chloé est malade. Son état de santé semble se refléter dans son environnement, qui dépérit tout comme elle. Cela commence par la lumière, qui perd progressivement sa puissance et s'évapore des pièces, à partir du couloir et jusqu'à la maison entière. À mesure que la maladie de Chloé s'aggrave, toute la maison se resserre et devient plus sombre. L'on suppose que la dégradation de l'environnement imite tout simplement la dégradation de l'état de Chloé, qui s'intensifie peu à peu. Les portes, les murs, l'escalier et les fenêtres de l'appartement se rétrécissent : en effet, il ne reste qu'une petite ouverture des fenêtres auparavant si grandes. Les plafonds sont abaissés au point que les personnes doivent se pencher pour passer à travers les portes et les pièces sont désormais beaucoup plus petites : « *La chambre était parvenue à des dimensions assez*

⁷⁸ Dictionnaire de la langue française, op. cit., p. 1012.

réduites. »⁷⁹ Il ne reste presque rien de la cuisine de Nicolas, à l'origine équipée de divers appareils futuristes, et le sol de la maison se transforme en une sorte de marécage. Le médecin visitant la maison a l'impression qu'il s'agit d'un autre appartement, car il est tellement différent. À l'approche de la mort de Chloé, le plafond s'abaisse au point qu'il se fond presque avec le sol, jusqu'à ce qu'il s'y fonde définitivement après sa mort, ainsi que les murs qui se rétrécissent complètement. Cependant, ce n'est pas seulement l'espace qui change pendant que Chloé est malade, mais aussi les personnages : Nicolas vieillit de six ans en une seule semaine. Son comportement change également au cours de l'histoire : au début, il est très poli et se porte comme un dandy, il ne s'adresse à Colin qu'à la troisième personne. Après, il change, ce que nous pouvons observer notamment à travers sa parole : « *Tu m'embêtes, dit Nicolas. Tu m'embêtes et tu m'embêtes.* »⁸⁰

Ces métamorphoses ne concernent pas seulement la maison, elles touchent également le monde extérieur, mais ce n'est qu'après que Chloé devient malade. Les rues changent autant que les personnages sont désorientés en y marchant. Les immeubles changent de couleur, le trottoir se déforme soit en forme (il se « dresse »), soit entièrement. Tel est le cas quand Colin et Chloé vont à l'hôpital alors que le trottoir se transforme devant eux en un canal recouvert de grilles sous lesquelles coule un mélange de l'alcool et de diverses sécrétions, du sang, mais aussi de chair demi décomposée, etc. Même le ciel perd ses couleurs et le soleil devient blafard. Ce que nous pouvons en conclure, c'est que les transformations de l'espace ont source dans la maladie de Chloé et qu'elles suivent la *dégradation* – il s'agit des changements pendant lesquels l'espace devient plus sombre et plus étouffant, notamment avec les chambres qui se rétrécissent. Les métamorphoses ne sont donc jamais positives.

Il est intéressant de mentionner que c'est également la musique qui influence les transformations de l'espace. Les formes des chambres changent selon la chanson qui joue. Quand l'on joue la musique de Duke Ellington, les chambres deviennent en général rondes : « *La chambre est ronde. – Toute ronde ? demanda le professeur. Vous avez joué un disque d'Ellington, alors ?* »⁸¹ Au contraire, la chanson *Slap Happy* les transforme en l'état normal. Ce qui est même plus étonnant, c'est que tous les personnages, y compris aussi les personnages secondaires, reconnaissent ces changements, ce qui ajout une certaine crédibilité à la situation.

⁷⁹ VIAN, Boris. *L'Écume des jours*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1998. ISBN 2-253-14087-2, p. 225.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 223.

⁸¹ *Ibid.*, p. 161.

Effectivement, cela signifie que les métamorphoses ne sont pas seulement figurées, que ce ne sont pas des métaphores, mais que l'espace change pour de vrai.

4.1.2 Métamorphoses langagières

Parmi les métamorphoses, nous pouvons certainement compter aussi les métamorphoses verbales, qui consistent en l'utilisation de néologismes⁸² et de diverses déviations lexicales. De cette manière, ils créent un effet d'étrangeté qui fait ressentir au lecteur un fort écart entre le monde du roman et le monde réel. Si l'on exagère, le lecteur a l'impression que les personnages parlent une autre langue. Cela lui donne le sentiment que le monde qu'il explore, le monde du roman, est étrange et méconnaissable – lorsqu'il a l'impression de le reconnaître, même pour un court instant, un élément étrange vient bouleverser toute sa vision antérieure.

En premier lieu, il est possible de distinguer les métamorphoses de noms, notamment les deux plus fréquents dans le récit, Jean-Sol Partre et la duchesse de Bovouard. Partre est décrit comme un écrivain par lequel Chick, l'ami de Colin, est complètement fasciné. Nous pouvons parler plutôt d'une obsession, car Chick finit par dépenser tout son argent sur lui, collectionnant non seulement toutes les éditions de ses livres, mais aussi d'autres objets liés à la fois à son œuvre et à sa vie, comme une pipe ou des vêtements qui lui appartiendraient : « *J'ai besoin de Partre. Je suis collectionneur. Il me faut tout ce qu'il a fait.* »⁸³ Alise, la copine de Chick, finit par tuer Partre pour qu'il ne puisse écrire plus de livres, afin de mettre fin à l'obsession de Chick. Sans tenir compte du nom, il est facile de reconnaître l'homme réel qui a inspiré le personnage de Sartre en vertu de sa description. Il est décrit comme l'écrivain qui a élaboré des théories sur l'engagement et rédigé un assez grand nombre de textes, dont par exemple le *Paradoxe sur le Dégueulis*, *Le Vomi*, *Le Remugle*, *L'Encyclopédie de la Nausée* ou *La Lettre et le Néon*. À base de ces données, nous pouvons facilement deviner qu'il s'agit de l'écrivain existentialiste Jean-Paul Sartre. Le titre de son roman *La Nausée* est remplacé par les mots comme « le dégueulis », « le vomi » ou « le remugle », jouant ainsi avec les synonymes ou mots voisins de la *nausée*. Les titres déformés de ses romans correspondent également aux métamorphoses langagières dont il est question ici : outre *La Nausée*, on peut également souligner par exemple la prononciation presque identique de *La Lettre et le Néon* (de Partre) et *L'Être et le Néant* (de Sartre). En dehors de Partre, la « duchesse de Bovouard » représente

⁸² Le roman contient de nombreux néologismes que nous n'aborderons pas dans ce mémoire, mais à partir desquels un dictionnaire a été créé par l'Université de technologie de Compiègne. Vous pouvez consulter ce dernier en ligne sur : http://www.utc.fr/si28/ProjetsUpload/P2004_si28010/dictionnaire/dico.html.

⁸³ VIAN, Boris. *L'Écume des jours.*, op. cit., p. 71.

Simone de Beauvoir, la compagne de Sartre, dont le nom est phonétiquement presque identique.

Il est nécessaire de constater qu'une métamorphose langagière ne crée pas forcément quant à elle seule un récit de rêve. Effectivement, les néologismes font partie d'un assez grand nombre de textes à travers la poésie, la prose et le drame. D'ailleurs, une métamorphose de nom pareille à ceux mentionnés ci-dessus se trouve par exemple dans les aventures d'Arsène Lupin où nous pouvons voir le nom de Herlock Sholmès, créé de la même manière que le nom de Jean-Sol Partre. Évidemment, cela ne signifie pas que les aventures lupiniennes soient des récits oniriques. Il est donc important de se rappeler qu'un seul élément de ce type ne constitue pas immédiatement un univers onirique, ce n'est que lorsqu'il est combiné à d'autres éléments oniriques, comme dans notre cas où le texte en regorge, que l'on peut considérer le texte de cette manière.

4.2 Actes inhabituels

La deuxième catégorie classée dans le barème est celle des actes inhabituels. Alors que le mot « acte » évoque l'idée qu'il s'agit seulement des actes effectués par les êtres humains, cette catégorie comprend aussi les objets ou leur fonction inhabituels et les événements inhabituels qui se passent dans le rêve. Nous avons adapté cette catégorie à notre roman étudié, c'est la raison pour laquelle nous y incorporons également les sous-chapitres sur le repas étrange, sur « l'anarchie » de lois naturelles et sur la logique différente du rêve. Tous ces domaines concernent les personnages (le comportement, la logique), les objets (les objets et leur fonction, le repas) ou encore les événements inhabituels (les lois naturelles).

4.2.1 Comportement inhabituel des personnages

Quant aux actes inhabituels des personnages de ce roman, le plus surprenant pour le lecteur est leur acceptation de l'environnement étrange comme normal. En effet, les personnages ne sont point surpris que la maison soit éclairée de deux soleils, qu'ils rencontrent un homme avec la tête de pigeon ou que les souris dansent. Au contraire : ils acceptent ce type d'espace comme le leur, car c'est en effet la norme pour eux. Ceci est peut-être l'indice le plus évident pour le lecteur qu'il s'agit bien d'un monde différent avec ses propres lois, un monde onirique où, comme dans le rêve, l'on ne doute pas de la vérité des expériences vécues, l'on accepte tout ce qui arrive. Les personnages complètent ce monde avec leurs comportements et préférences particuliers.

L'une des qualités les plus étranges des personnages de ce roman est peut-être leur indifférence face à la cruauté qui se manifeste autour d'eux, ou à laquelle ils participent parfois eux-mêmes. Prenons par exemple la scène de la patinoire où, à cause de la négligence de Colin, la plupart des patineurs tombent les uns sur les autres et meurent. Ici, nous voyons l'indifférence même à trois reprises. En premier lieu, c'est l'ignorance de Colin quand les patineurs meurent par sa faute, alors que pour lui, cet événement passe inaperçu. En second lieu, et c'est sans doute l'indifférence la plus forte, lorsque les « varlets-nettoyeurs » vont s'occuper des cadavres en les « balayant » vers le trou à raclures et en refermant ensuite la trappe sur eux, sans aucun respect pour la vie humaine. Ce nettoyage est accompagné de coups de klaxon pour « *entretenir, au fond des âmes les mieux trempées, un frisson d'incoercible terreur* »⁸⁴, mais le contraire est vrai, car l'événement est très vite oublié par Colin et ses amis qui continuent à s'amuser. En troisième lieu, quelques instants plus tard, un autre patineur se blesse et toute la scène se répète : les « varlets-nettoyeurs » entrent en action, une musique religieuse se met symboliquement à jouer et une croix de glace est thématiquement placée à l'endroit de l'accident, mais Colin, Chick et Alise sont indifférents envers cette mort, ils l'acceptent sans aucun étonnement. Nous retrouvons le même exemple plus tard, vers la fin du roman, situé encore une fois à la patinoire. Cette fois, Colin assassine sans raison un employé de la patinoire en lui donnant un coup de patin sous la tête, ce qui le décapite, toutefois, il ne sera jamais puni pour cette meurtre. La même cruauté se manifeste lorsque, en se promenant dans la rue, Colin et Chloé voient un boucher égorgeant des petits enfants dans une vitrine du magasin, ou encore lors d'une conférence de Partre où les personnes qui ont de fausses cartes d'invitations reçoivent des coups de pied, sont noyées dans la Seine ou clouées par de longues piques dans des cercueils. Dans l'usine où travaille Chick, un accident se produit ayant pour conséquence la mort de quatre hommes : les mains coupées, le sang giclant partout, pourtant Chick reste toujours calme et indifférent. La cruauté, l'indifférence et le comportement étrange sont également illustrés lors des funérailles de Chloé qui se déroulent dans des conditions absolument indignes, puisqu'il s'agit d'une « cérémonie de pauvre ». Colin, en deuil, est accueilli par une tape sur le ventre ; Chloé, morte, est jetée par la fenêtre dans la rue dans une boîte ; le cimetière des pauvres est situé sur une île éloignée. Ainsi, ignorant toute la cruauté autour, il semble que les personnages sont dépourvus de jugement, de mœurs et peut-être même de la conscience. Parallèlement, il existe un jeu dans *L'Herbe rouge* pendant lequel les hommes tirent des aiguilles sur le corps des femmes qui saignent à cause de la blessure.

⁸⁴ VIAN, Boris. *L'Écume des jours*., op. cit., p. 38.

C'est Freud qui consacre un chapitre de son *Interprétation des rêves* à la moralité du rêve, où il traite également de cette indifférence. Freud s'appuie sur l'idée de Jessen qui écrit que dans le rêve, la conscience se taise et que : « nous n'éprouvons aucune pitié et nous commettons avec une entière indifférence et sans aucun repentir les pires crimes : vols, meurtres, assassinats. »⁸⁵ Tel est le cas de tous les personnages de *L'Écume des jours* qui assistent à de nombreux crimes ou en sont les témoins aveugles. Radestock le confirme : en effet, « le jugement est très faible et une entière indifférence morale règne. »⁸⁶ Il est intéressant de noter cette étouffement de la conscience qui est également mentionné par Jessen, car cela est aussi notable à travers le roman, même hors de la cruauté, par exemple chez le bouquiniste qui fume sa pipe, mais quand elle tombe dans l'eau et s'éteint, il est content de ne plus avoir à la fumer. Mais nous pouvons se demander : pourquoi ne s'est-il pas arrêté lui-même ? Nous observons ce même principe dans *L'Arrache-cœur* et nous voulons le mentionner ici, car le manque de la conscience est très bien décrit dans ce roman. Pour les personnages du village évoqué, il n'existe aucun crime dont ils auraient honte, même le meurtre des enfants et des animaux leur est assez habituel. Dans ce cas, le village emploie un homme qui sert à montrer l'absence de la honte et de la conscience chez les autres habitants, car son métier consiste à avoir des remords de leurs crimes, à éprouver les remords dont ces derniers ne sont pas capables eux-mêmes : « Ils me paient pour que j'aie des remords à leur place. [...] Ils ont leur conscience pour eux. Jamais de remords. »⁸⁷

En même temps, l'on peut observer un certain contraste au niveau de l'attitude des personnages par rapport à la cruauté. Par exemple, lorsqu'Alise assassine un écrivain célèbre dans un café, elle ne sera point punie pour ses actes : le serveur nettoie le désordre qu'elle a causé et la laisse partir. Autrement dit, les actes cruels, qui comprennent même plusieurs meurtres, sont complètement ignorés. En revanche, lorsque Chick ne paie pas ses impôts, il reçoit la visite de six policiers qui ressemblent à des soldats lourdement armés et qui le tuent.

Le comportement bizarre des personnages, que ce soient les personnages principaux ou secondaires, est évident à travers tout le roman. Prenons comme exemple un certain homme dans la rue qui, pour se protéger du vent froid, utilise « une cage à oiseau en fil de fer dont la porte à ressort lui appuyait sur le front »⁸⁸ alors que les autres autour de lui utilisent tout ordinairement un foulard, etc. Non seulement qu'il n'est pas courant de voir une cage à oiseau

⁸⁵ FREUD, Sigmund. *L'Interprétation des rêves.*, op. cit., p. 91.

⁸⁶ *Ibid.*, loc. cit.

⁸⁷ VIAN, Boris. *L'Arrache-cœur.*, op. cit., p. 48-49.

⁸⁸ VIAN, Boris. *L'Écume des jours.*, op. cit., p. 44.

placée sur la tête, mais elle ne sera pas non plus très efficace pour se protéger du froid. Remarquons également à travers cet exemple la juxtaposition de l'ordinaire avec de l'étrange, qui est incarné par un homme au comportement étrange au milieu d'autres hommes au comportement normal.

La réparation des objets est aussi assez étrange et entraîne des méthodes bien particulières pour le faire : le colle de bureau est utilisé pour réparer une chaise cassée, l'engrais est utilisé pour faire repousser le cuir des chaussures éraflées, ou la doublure d'une manche déchirée se répare en y mettant un clou.

Les actions et les réactions des personnages sont généralement très inhabituelles et inattendues – par exemple, lorsque Colin envoi un baiser à une femme qui se penche à une fenêtre et celle-ci fait tomber une descente de lit sur sa tête. Les deux actions sont pareillement étranges : envoyer un baiser à une femme inconnue, ainsi que jeter un tapis sur un homme. Nous rencontrons également le comportement inattendu lorsqu'un homme sort un sifflet de sa poche, l'on attendrait donc un coup de sifflet, mais il se tourne (presque pour représenter l'écart de la logique) et l'utilise pour taper sur un gong péruvien. Lors de l'enterrement de Chloé, le Bedon et le Chuiche « *se mirent à hurler comme des loups, en jetant de la terre et des pierres dans la fosse.* »⁸⁹

Le comportement est parfois tout simplement bizarre ou comique, comme lorsque les visiteurs jettent leurs manteaux sur le sol lors d'une visite chez Isis, que Nicolas s'adresse à Colin à la troisième personne, la « carrière de pédéraste » de deux hommes ou encore quand Chloé téléphone et « *imite le cri du chat-huant pour avertir qu'elle veut parler à Chick* »⁹⁰. Dans d'autres moments, au contraire, leurs actes sont pratiquement impossibles, ou serait du moins très douloureux, à être réalisé dans monde réel, comme lorsque Colin se coupe les paupières.

Le comportement bizarre des personnages est peut-être le plus évident lors du mariage de Colin et Chloé, où les invités sont accueillis d'une manière assez étrange – l'on leur brise une balle rempli d'eau lustrale sur la tête en mettant dans leurs cheveux de l'encens brûlant – mais cela ne s'arrête pas là. Les nuages volent à l'intérieur de l'église, le Religieux tape sa tête sur le sol devant l'autel, Jésus se trouve sur la croix, « heureux d'avoir été invité », les jeunes mariés reçoivent une exhortation au lieu d'une bénédiction, et les personnages rencontrent

⁸⁹ VIAN, Boris. *L'Écume des jours.*, op. cit., p. 297.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 142.

successivement le Saint, la Vierge et Dieu, toujours sans aucune réaction de leur part. Le dernier événement est assez intéressant. Comme nous l'avons vu supra (voir le chapitre 2), dans l'Antiquité, l'on attribuait aux rêves le caractère prophétique et le rêve permettait la connexion avec la divinité. Dans *L'Écume des jours*, les personnages rencontrent cette dernière à deux reprises : pendant le mariage, où nous voyons Jésus heureux, et pendant les funérailles de Chloé, où Jésus est ennuyé.

4.2.2 Objets et décor inhabituels

Il n'est pas audacieux de dire que les objets occupent une place prépondérante dans ce roman. Certains n'ont pas de propriétés particulières, ils ne servent qu'à décrire le décor ou à leur fonction courante, par exemple le miroir qui sert à se regarder ou la lampe qui sert à éclairer une pièce. Au contraire, il y a beaucoup d'objets dont la fonction, ou bien une certaine qualité, est tout à fait extraordinaire. Nous pouvons dire qu'il y a une juxtaposition d'objets ayant une fonction courante et de ceux ayant une fonction inhabituelle. Cela correspond parfaitement au caractère du rêve, où, comme nous l'avons déjà dit, se mêlent des éléments à double caractère, c'est-à-dire provenant de deux mondes différents – du monde de la veille et de celui du rêve, ce qui donne lieu à un mélange d'ordinaire et d'étrange.

La bizarrerie de l'histoire devient évidente au lecteur dès la première page du livre, où il rencontre déjà un grand nombre d'éléments étranges dans la description de la maison de Colin. Par exemple les coupe-ongles, qui normalement servent à tailler les ongles – comme l'indique déjà leur nom – sont utilisés pour tailler les paupières. Pour aller un peu plus loin, l'auteur juxtapose cet acte inhabituel, qui consiste à l'utilisation inhabituelle d'un objet, avec les actions ordinaires comme se brosser les cheveux, choquant ainsi le lecteur et introduisant le double caractère du rêve. Il semble que ni les égouts ne fonctionnent conformément à leur usage commun dans l'univers du roman, car après se baigner, Colin doit percer un trou au fond de la baignoire pour que l'eau puisse s'écouler. Cette dernière coule ensuite dans l'appartement situé en dessous de celui de Colin, dont le locataire doit accepter que l'eau coule sur son bureau ou son garde-manger. Le tapis de bain est, lui aussi, assez extraordinaire. Il faut le saupoudrer de gros sel pour qu'il dégorge l'eau contenue. Il existe, en biologie, le phénomène d'osmose qui fonctionne sur le même principe : il s'agit du « *transfert du solvant d'une solution diluée vers une solution concentrée au travers d'une membrane dite perméable* »⁹¹. Néanmoins, ce phénomène ne se voit jamais avec un tapis de bain dans le monde non-onirique. Ainsi, il s'agit

⁹¹ *Dictionnaire de la langue française, op. cit.*, p. 1127.

également de la violation des lois naturelles et de la logique du rêve fonctionnant sur les lois de l'association qui a lié ensemble ce qui est incompatible.

La cuisine de Colin, équipée d'un tableau de bord contrôlant plusieurs appareils culinaires très particuliers, n'est pas ordinaire non plus. Par exemple, le système de débarrassage de la vaisselle, qui consiste à déplacer la vaisselle sale par un tube sous le tapis jusqu'à l'évier, est assez futuriste. Ou encore le four électrique : normalement, un four ne montre que la température ou la minuterie, tandis que le four représenté dans le roman oscille entre *presque* et *à point*, et est équipé d'un « palpeur sensitif » qui évalue le niveau de cuisson. Même le service de table est assez inhabituel : au milieu de la table, des embryons de poulet flottent dans du formaldéhyde en guise de décoration, et des coccinelles sont pressées dans les couverts pour porter bonheur. De la même façon, toutes les autres pièces de la maison de Colin sont d'une certaine manière originales. Par exemple, la salle de bains est équipée d'une baignoire rectangulaire d'émail jaune, ce qui n'est certainement pas courant, même si ce n'est pas impossible à réaliser dans le monde réel. L'objet le plus original de la maison est peut-être le pianocktail qui, comme son nom l'indique, permet de transformer la musique jouée en boissons alcooliques. Fonctionnant comme un appareil de cuisine futuriste, il remplace essentiellement le travail d'un barman. En combinant différentes notes, registres, pédales et durées de l'air, l'on peut préparer un cocktail à son goût : ces critères déterminent le choix de l'alcool, de la liqueur et de l'aromate utilisés, ainsi que le dosage de la glace, la teneur en alcool ou le volume de la boisson. Depuis la publication de ce roman, cet objet extraordinaire a été réalisé de vrai. Ni la maison d'Isis n'échappe à l'étrangeté onirique, l'on remarque en particulier le plafond étrange. Dans une pièce, des crochets de boucherie sont suspendus du plafond, et deux d'entre eux portent des têtes de mouton. Le plafond d'une autre pièce est à claire-voie, permettant ainsi aux locataires supérieurs d'observer ce qui se passe en bas.

Que pouvons-nous voir autour de nous en marchant dans la rue dans un rêve, selon *L'Écume des jours* ? Surtout les vitrines au contenu étrange, qui ne correspondent pas vraiment à ce qu'elles promeuvent et dans lesquelles des personnes vivantes servent de décor. Pour se déplacer dans la rue, au lieu de marcher ou de prendre un taxi, l'on monte dans des petits nuages roses qui servent de moyens de transport, à l'intérieur desquelles il fait chaud et l'on sent le sucre à la cannelle, ce qui suggère une association avec la barbe à papa. La pharmacie, avec le sol basculant, est équipée d'une manière absurde. Elle dispose de médicaments à la fois courants et étranges, ainsi que de divers appareils pour leur préparation. L'une d'entre elles consiste en

un lapin mi-chair mi-métal, placé à l'intérieur d'une machine, qui mange des carottes chromées, fabriquées à l'usine, et les expulse en boules, produisant ainsi des pilules rondes.

Un autre objet particulier est le gâteau qui fonctionne comme un tourne-disque : lorsque l'on le fait tourner sur le doigt (comme un disque) et que l'on applique une feuille de houx sur la surface, le gâteau commencera à jouer la chanson *Chloé* de Duke Ellington. Ce gâteau musical est également l'exemple du résultat de la logique du rêve qui fonctionne sur le principe de l'association des représentations, car les deux objets, le gâteau ainsi qu'un disque noir, sont ronds, d'où le rapport.

La personnification des objets inanimés est assez courante en littérature, notamment en poésie où les poètes insufflent la vie, par exemple, à des parties de la nature. Néanmoins, la plupart du temps, il s'agit uniquement d'une personnification figurative, qui ne vise pas à ce que les objets inanimés montrent vraiment des signes de vie. Chez Vian, au contraire, les objets sont parfois décrits comme des êtres vivants. Tel est le cas par exemple quand Chick noue la cravate de Colin et celle-ci le blesse, et puis, après un « soubresaut rapide », s'immobilise. Nous voyons le même principe dans *L'Herbe rouge*, où il est peut-être même plus fort, car les objets sont capables d'éprouver les sentiments. À titre d'exemple, il y a la personnification d'objets tels que le réveil, les maisons ou une bouteille d'alcool.

Gollut affirme que « le rêve n'a rien à respecter », l'univers onirique se construit en vertu de la fantaisie et de l'imagination.⁹² Ainsi, l'imagination et la fantaisie, si fortes et si vivantes chez Vian, produisent un grand nombre d'objets originaux ou bien elles modifient en quelque sorte la fonction d'objets ordinaires. Cela conduit également à certaines anomalies où, par exemple, les éléments de deux objets ordinaires sont souvent mélangés, ce qui aboutit à la création d'un nouvel objet original (ou de sa fonction). Le pianocktail, par exemple, est une invention tout à fait originale, tandis que le lapin qui crée les pilules rondes a probablement été créé en raison de la ressemblance de deux objets ronds – les pilules et les excréments du lapin.

4.2.3 Repas étrange

Le choix de repas est également assez étrange et pourrait être jugé peu savoureux. Nicolas s'inspire du *Livre de cuisine* de Jules Gouffé, qu'il mentionne souvent. Cependant, sa version ou sa préparation des plats est souvent spécifique, alors même que la recette reste la même. Ainsi, en préparant du pâté chaud d'anguille dans le premier chapitre, Nicolas se plaint

⁹² GOLLUT, Jean-Daniel. *Conter les rêves*, op. cit., p. 96–97.

de ne pas avoir aiguiser l'ail comme il aurait voulu, à cause de la meule « trop usée ». Dans le monde réel, il est possible d'éplucher de l'ail, de le hacher, de l'émincer ou de le râper, mais l'aiguisage de l'ail n'est pas pratiqué. Sans compter que pour préparer ce pâté, Nicolas utilise une anguille qu'il a trouvée dans la conduite d'eau et dont il a coupé la tête avec une lame de rasoir – une telle anguille n'est certainement pas comestible. Après une nuit blanche, Nicolas prépare une boisson stimulante qui lui permet de se sentir mieux, mais son contenu est complètement étrange : « *du vin blanc, une cuillerée de vinaigre, cinq jaunes d'œufs, deux huîtres, et cent grammes de viande hachée avec de la crème fraîche et une pincée d'hyposulfite de soude.* »⁹³

Un autre plat inspiré par Gouffé est l'andouillon des îles au porto musqué, dont la préparation est cette-fois même plus bizarre, notamment sa première étape qui nous dit à écorcher l'andouillon (une sorte de saucisse) en ignorant ses cris : « *Prenez un andouillon que vous écorcherez, malgré ses cris.* »⁹⁴ Bien que la première recette, celle pour le pâté chaud d'anguille, ait été une exacte citation de Gouffé⁹⁵, celle-ci ne l'est pas : « *Lorsque l'andouillon émet un son grave, retirez prestement du feu et nappez de porto de qualité.* »⁹⁶ Ainsi, cela fait preuve de nouveau du mélange du familier avec du méconnaissable, de l'ordinaire avec de l'étrange.

4.2.4 Anarchie de lois naturelles

Le monde des rêves ne subit pas généralement aux mêmes lois naturelles que le monde de la veille, c'est pourquoi nous osons employer le mot « anarchie » pour décrire les déviations qui se produisent dedans. Cette « anarchie » s'explique par les aberrances qui se produisent en rêve. En effet, bien que le contenu du rêve provienne du monde réel, son représentation dans le rêve ne sera pas identique, elle introduira de nombreuses déviations.⁹⁷

Ainsi, la cuisine de Colin est éclairée par *deux* soleils, alors que le monde réel ne dispose que d'un seul soleil dans le Système solaire, le Soleil avec la majuscule. Ces soleils, aussi nombreux soient-ils, sont aussi quelque peu étranges, car ils se présentent apparemment sous forme liquide, comme en témoigne le fait que Chick prenne « quelques gouttelettes de soleil » pour servir de recharge à son briquet. À un autre moment, Colin brise un rayon de soleil comme

⁹³ VIAN, Boris. *L'Écume des jours.*, op. cit., p. 118.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 48.

⁹⁵ Vous pouvez consulter *Le livre de cuisine* de Gouffé sur le site de Gallica, disponible gratuitement sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1080414.texteImage>

⁹⁶ VIAN, Boris. *L'Écume des jours.*, op. cit., p. 48.

⁹⁷ GOLLUT, Jean-Daniel. *Conter les rêves.*, op. cit., p. 117.

s'il était matériel, celui-ci commence alors à « marcher » dans la pièce. Il en va de même pour les nuages, qui ne se trouvent pas haut dans le ciel, mais plutôt sur terre, étant utilisés comme moyen de transport.

Cette anarchie par rapport aux lois naturelles se manifeste également lorsque Colin développe quelques comédons autour de son nez, qui, après voir leur laideur dans le miroir, se rétractent sous la peau. Ou bien dans le premier chapitre, le narrateur affirme que Colin doit souvent retailer ses paupières du fait qu'elles repoussent vite, ce qui est bien sûr impossible dans le monde réel, c'est-à-dire dans le monde de la veille. La production d'armes est également assez étrange, car ces dernières ont ici les caractéristiques des plantes et poussent dans l'argile. Les graines sont mises dans l'argile, puis une personne nue s'y allonge et après les chauffant par la chaleur de son corps durant 24 heures, les armes commencent à pousser.

Le climat dans le roman est si froid qu'il fait mourir les gens d'angine, mais le plus intéressant est que les larmes de Colin gèlent et tombent sur le trottoir à l'état de glace, où elles se cassent : « *les larmes gelaient avec un petit crépitement et se cassaient sur le granit lisse du trottoir.* »⁹⁸ Ce phénomène défie complètement toutes les lois naturelles à plusieurs égards. Rien ne peut geler instantanément en une seconde, il est donc impossible que les larmes de Colin se congèlent dès qu'il commence à pleurer, comme cela se produit dans l'histoire. Les larmes, en raison de leur nature salée, résistent mieux au froid et leur point de congélation est donc plus bas que celui de l'eau. Il faudrait donc qu'il fasse extrêmement froid dans le roman, étant donné d'ailleurs que la chaleur du corps empêcherait les larmes de geler aussi rapidement. En marchant dans le froid, Colin remarque une orchidée sur terre que « le gel avait fait sortir de terre », mais dans le monde réel, les orchidées préfèrent un climat chaud et n'auraient pas survécu dans un tel froid ; de même, les fleurs s'épanouissent sous la neige. Il est intéressant de remarquer que le temps change par rapport à la partie de la rue où l'on se trouve – que ce soit le vent, la neige ou le soleil. La rue est un mélange de toutes les saisons : l'herbe fraîche, le soleil, des plantes en fleurs, des pommes mûres, mais aussi des feuilles sèches et la neige qui tombe lentement. En raison de ce caractère de la nature qui n'est pas du tout naturelle, l'espace semble très artificiel.

La maladie de Chloé défie également les lois naturelles, même si elle ressemble à certains égards dans le cadre du monde réel au cancer. Il s'agit d'un nénuphar dans le poumon droit, dont la « fleuraison » serait indésirable, évoquant ainsi les métastases d'une tumeur. Pour cette

⁹⁸ VIAN, Boris. *L'Écume des jours.*, op. cit., p. 60.

raison, Chloé doit être sans cesse entourée de fleurs et ne boire que deux cuillères d'eau par jour, pour que le nénuphar ne fleurisse pas. De même, le cœur de Partre a la forme d'un tétraèdre et le sang sous le cadavre de Chick se coagule en étoile.

4.2.5 Logique différente

Le raisonnement du rêve fonctionne sur une logique assez différente que pendant la veille. Il entraîne des conclusions absurdes et des associations illogiques. C'est également le cas de la logique représentée dans *L'Écume des jours*. Prenons quelques exemples. Lorsque le narrateur décrit la maison de Colin, il dit que la cuisine est éclairée par deux soleils : « *un soleil brillait de chaque côté, car Colin aimait la lumière* »⁹⁹. Ce qui est intéressant dans cette phrase, c'est la nature de la deuxième proposition, reliée par la conjonction de coordination « car », qui exprime ici la *cause*. Ainsi, la présence de deux soleils qui éclairent la maison est expliquée et justifiée par le fait que Colin aime la lumière. Évidemment, un tel rapport ne serait pas possible dans le monde réel : un deuxième soleil n'apparaîtra pas tout simplement parce que quelqu'un aime la lumière.

Lors de la visite de Chick, au milieu de la table dressée se trouve un plateau avec « *un bocal de formol à l'intérieur duquel deux embryons de poulet semblaient mimer le Spectre de la Rose, dans la chorégraphie de Nijinsky* »¹⁰⁰. Cet ornement, si l'on ose utiliser un tel terme, est en outre entourée de quelques branches de mimosa qui lui sert de contraste. Nous pourrions également se demander pourquoi quelqu'un aurait choisi une décoration de ce type, surtout en proximité avec les belles fleurs jaunes du mimosa, mais nous voulons maintenant se concentrer plutôt sur la comparaison. Le narrateur compare le mouvement des embryons au ballet du *Spectre de la Rose*, et en plus il le précise par le nom de Nijinsky, alors qu'il suffirait de dire que les embryons semblaient danser. Cette extrême concrétisation prouve la présence d'une *autre* logique fonctionnant sur les lois d'associations.

En rencontrant un homme à tête de pigeon, Colin n'est nullement étonné de la tête de pigeon. La seule chose qui le surprend, c'est que l'homme en question ne travaille pas plutôt au service des piscines, bien que à l'état de la veille, l'on ne trouverait guère d'explication plausible à ce raisonnement : « *Colin remarqua que l'homme n'avait pas une tête d'homme, mais de*

⁹⁹ VIAN, Boris. *L'Écume des jours.*, op. cit., p. 22.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 25.

*pigeon, et ne comprit pas pourquoi on l'avait affecté au service de la patinoire plutôt qu'à celui de la piscine. »*¹⁰¹

En français ainsi que dans d'autres langues, il existe une expression qui dit que *l'amour est dans l'air*, en anglais *love is in the air*, pour désigner l'esprit amoureux, mais elle ne joue que sur le sens figuré et ne signifie pas que l'amour se trouve vraiment *dans l'air*, ce qui n'est d'ailleurs pas possible en raison de l'immatérialité de l'amour. Cependant, il arrive dans l'univers vianesque que ce phénomène soit possible, et nous y rencontrons le fait que l'amour brûle dans l'air. Du point de vue de l'étude onirique, ce phénomène pourrait être expliqué à la fois par la différence entre les lois naturelles du monde réel et de celui du rêve, et par la différence de la logique du rêve. Effectivement, en combinant différentes associations de l'amour – en premier lieu, l'amour associé à l'expression mentionnée ci-dessus et en second lieu, l'amour associé à un sentiment intérieur de chaleur et de contentement. La synthèse ou le mélange de ces associations aboutit alors à ce que l'amour soit associé à l'air chaud qui brûle : « *Il suça son doigt et l'éleva au-dessus de sa tête. Il le redescendit presque aussitôt. Ça le brûlait comme dans un four. Il y aura de l'amour dans l'air, conclut-il. Ça chauffe.* »¹⁰² Dans ce cas, nous voyons aussi un procédé typique pour Vian qui consiste à jouer sur le sens figuré des expressions en les transformant dans leur sens propre. Freud appelle ce principe le *déplacement de l'expression*. La pensée du rêve fonctionne sur la base des hallucinations, notamment visuelles, qui sont donc toujours concrètes. Par conséquent, la logique du rêve, ayant du mal à représenter une expression abstraite, transforme le sens de l'expression en images concrètes : « *une expression abstraite et décolorée des pensées du rêve fait place à une expression imagée et concrète* ». ¹⁰³

Tout au long du roman, nous pouvons observer des conclusions illogiques : « – *Je suis sûr, dit Colin, que, si on en boit assez, Chloé va venir tout de suite.* »¹⁰⁴ et des processus de pensée assez illogiques : « *Pour la quatorzième fois, Chick refaisait le nœud de cravate de Colin, et ça n'allait toujours pas. On pourrait essayer avec des gants, dit Colin. – Pourquoi ? demanda Chick. Ça ira mieux ? – Je ne sais pas, dit Colin. C'est une idée sans prétention.* »¹⁰⁵ Nous voyons ici les personnages résoudre les problèmes par des moyens étranges qui ne seraient pas efficaces dans le monde réel. Le même phénomène se produit lorsque Colin et Chloé sont

¹⁰¹ VIAN, Boris. *L'Écume des jours.*, op. cit., p. 36.

¹⁰² *Ibid.*, p. 58.

¹⁰³ FREUD, Sigmund. *L'Interprétation des rêves.*, op. cit., p. 363.

¹⁰⁴ VIAN, Boris. *L'Écume des jours.*, op. cit., p. 73.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 101.

en retard et Chloé suggère de régler la montre comme solution. Il serait inutile de paraphraser tous les pensées illogiques ou de les expliquer, car leur absurdité est évidente. Il en va de même pour *L'Herbe rouge*, où nous trouvons également des pensées assez illogiques, par exemple : « — *On compte cinq maisons, dit Lazuli et on entre. — D'accord, dit Wolf. Pourquoi cinq ? — Parce qu'on est deux, dit Lazuli.* »¹⁰⁶ Il serait difficile de trouver un rapport logique entre ces deux faits.

4.3 Éléments magiques

Dans son barème d'éléments bizarres du rêve, Domhoff mentionne aussi les éléments magiques, comme le vol, la disparition ou le comportement irréal des animaux. Il s'agit surtout des éléments qui ne pourrait jamais être exécuté dans le monde réel, mais qui semble plutôt être tenu d'un conte de fées. Nous trouvons qu'une fois incorporés dans un récit, ces éléments aident à créer une atmosphère vraiment féerique qui ne serait pas possible autrement. Quoique les autres éléments de ce barème mentionnés ci-dessus, comme tous les objets bizarres et toutes les métamorphoses aident déjà à créer l'effet onirique du texte, ce sont les éléments magiques qui prennent le rôle d'une cerise sur le gâteau et qui rend le récit comme vraiment tenu d'un rêve puisqu'ils soulignent son impossibilité à se dérouler dans le monde réel.

4.3.1 Comportement irréal des animaux

De nombreux animaux sont mentionnés tout au long du roman, mais l'un d'entre eux joue le rôle le plus important et vit le plus près des humains : la souris, et c'est en particulier une souris qui est mentionnée le plus, la souris grise à moustaches noires. Les souris de ce récit ont des caractéristiques humaines. En effet, elles ressentent les mêmes émotions que les humains (comme la joie ou la tristesse), elles peuvent exprimer ces émotions clairement, elles n'agissent pas avec étourdie, mais toujours avec un motif et un but, et elles se comportent souvent comme des humains. Par conséquent, il arrive non seulement que les souris dansent, mais qu'elles *aiment* danser – elles sont donc capables de ressentir un goût, une prédilection. Elles jouent, dansent, font le ménage, mâchent des chewing-gums, béquillent après une blessure, voire parlent. Les personnages entretiennent des relations relativement étroites avec les souris, ce qui est réciproque. À titre d'exemple, quand Chloé est malade, la souris reste toujours à ses côtés. Ils communiquent ensemble, bien que la souris ne communique avec les humains qu'indirectement et non verbalement : « *La souris acquiesça.* »¹⁰⁷ ou « *La souris eut un geste*

¹⁰⁶ VIAN, Boris. *L'Herbe rouge.*, op. cit., p. 99.

¹⁰⁷ VIAN, Boris. *L'Écume des jours.*, op. cit., p. 57.

de dégoût et montra les murs. »¹⁰⁸ Dans le dernier chapitre, la souris cherche à se suicider en entrant dans la bouche d'un chat et en le suppliant de la manger. À travers ces exemples, nous voyons que la souris est décrite en effet par des qualités et actes d'une personne, et non d'un animal.

Bien que les souris soient les plus caractéristiques du roman par leur comportement inhabituel, les chiens semblent également avoir une vie hors du commun et leur description ressemble à celles des humains. Il est particulièrement intéressant de mentionner la fête d'anniversaire d'un chien où Isis mentionne que celui-ci n'est pas présent, car « *trois de ses amis étaient ici avec un ignoble vieux paquet d'os et ils l'ont emmené. Il va sûrement revenir dans un état affreux !* »¹⁰⁹ Si nous ne savions pas qu'il s'agit de la description d'un chien, il semblerait probablement qu'Isis parle au contraire d'un jeune homme. Il en va de même pour les anguilles qui semblent adorer dans l'univers de ce roman le dentifrice américaine à l'ananas. En effet, Nicolas n'a pas été obligé d'aller chercher bien loin pour préparer le pâté d'anguille, car jour après jour, une anguille se faufilait par la conduite d'eau froide jusqu'à son lavabo pour profiter de son dentifrice. Dans la conduite de Chick, au contraire, il n'y a « que des truites ».

Il est intéressant de remarquer une parallèle parmi les animaux chez Vian et les symboles d'animaux mentionnés par Freud dans son *Interprétation*. Freud affirme que certains animaux, à savoir le poisson, l'escargot, le chat, la souris et le serpent, apparaissent en rêve comme les symboles des génitaux.¹¹⁰ Il peut s'agir d'une simple coïncidence, cependant, on retrouve dans *L'Écume des jours* tous ces animaux : notamment la souris, le chat, et les poissons (comme l'anguille et la truite), mais aussi « des chaussures de serpent » et une comparaison de l'escargot : « humide comme un baiser d'escargots ».

¹⁰⁸ VIAN, Boris. *L'Écume des jours.*, op. cit., p. 140

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 63.

¹¹⁰ FREUD, Sigmund. *L'Interprétation des rêves.*, op. cit., p. 380.

5 L'onirisme de Vian

Le chapitre précédent a consisté en une analyse d'éléments oniriques dans la production de Boris Vian, notamment dans *l'Écume des jours* qui est l'œuvre essentielle de cet analyse. Les questions que nous nous sommes posées étaient : L'œuvre choisie de Boris Vian, peut-elle être classifiée comme onirique ? Quels sont les manifestations de l'onirisme dans l'œuvre de Vian ? Quels éléments créent cet onirisme ?

L'onirisme de Vian se caractérise notamment par l'encadrement de l'histoire dans un monde qui se rapproche en apparence du monde réel, mais qui est constamment perturbé par des écarts par rapport à ce dernier. Il s'agit d'un monde avec ses propres lois et habitudes. Les personnages de ce monde sont hors normes par leur comportement, leur logique et leurs actes qui sont souvent inattendus et choquants : parfois comiques, parfois scandaleux. Leur capacité de jugement paraît assez faible, ou du moins *différente* de la norme, ce que l'on peut voir notamment par rapport à leur critique de la cruauté, ou plutôt par le *manque* d'une telle critique. Il semble qu'ils sont complètement dépourvus de jugement, se laissant porter là où l'histoire les emmène sans aucune réaction. Les personnages acceptent l'étrangeté de cet univers comme normale, ce qui prouve qu'il s'agit d'un univers particulier. En songe, nous croyons complètement à la fidélité du monde qui nous est présenté, sans aucun doute. Cet univers est en même temps complété par les animaux de comportement bizarre, et décoré par de nombreux objets inhabituels. Ce qui est peut-être le plus onirique, ce sont les lois sur lesquelles fonctionne l'univers vianesque, qui crée ainsi une atmosphère artificielle. Les lois naturelles de cet univers s'écartent en entier des lois naturelles du monde réel, par exemple par la présence de nombreux soleils ou par la présence de l'herbe rouge. Ainsi, Vian mélange du familier avec du méconnaissable, parfois voire avec du magique. Les métamorphoses, à titre d'exemple, ne sont pas exécutables dans le monde réel. Chez Vian, nous voyons surtout les métamorphoses de l'espace, en raison desquelles se crée l'effet de l'irréalité, et les métamorphoses langagières, qui produisent chez le lecteur un sentiment de ne pas reconnaître le monde à cause de son langage différent. L'univers de Boris Vian, d'après les trois romans que nous avons analysés, est un univers spécifique en particulier par ses éléments imaginaires, qui se situent dans un espace ressemblant au monde réel. Même ces éléments imitent souvent d'autres éléments du monde réel, comme s'il s'agissait d'une imitation mal réussie de ce dernier. Tous ces éléments se réunissent pour présenter l'écart par rapport au monde réel.

Ainsi, cet espace crée l'impression d'avoir été décrit par quelqu'un qui voulait décrire en réalité le monde réel, mais se trouvant ailleurs, donc sans le modèle de référence, s'est heurté, ce qui a pour conséquence de nombreuses déviations – de la même manière que quand vous essayez de peindre une chose, par exemple un animal, seulement d'après la mémoire et à ce moment-là vous vous rendez compte que sans le modèle de référence, vous êtes absolument perdus, et bien que vous connaissiez bien l'animal, vous ne pouvez pas vous rappeler les détails de son corps de manière à pouvoir le reconstruire.

L'univers de chaque roman est d'une certaine manière semblable, basé sur des principes similaires. On peut citer, par exemple, l'humanisation des animaux, car un processus typique pour l'onirisme de Vian est la personnification à la fois des objets et des animaux. Tout est vif : les objets quotidiens qui entourent les personnages ainsi que les animaux qui entrent en contact avec eux. Par conséquent, il semble que la logique du rêve, dans le cas de Vian, a du mal à comprendre le concept de la vivacité : elle ne distingue pas les notions « inanimés » des « animés ». S'y ajoutent, bien sûr, le comportement étrange et inattendu des personnages ou leur façon illogique de penser, la cruauté, les jeux avec le langage, etc. Et pourtant, l'univers de chaque roman se distingue de tous les autres. Il semble que chaque univers a ses propres lois, les personnages de chaque roman partagent des manières de penser qui sont propres à cet univers particulier, même le comportement des animaux se différencie.

Pourquoi qualifions-nous donc l'œuvre d'onirique ? Qu'est-ce qui nous donne le droit de le faire ? Tous les exemples cités le suggèrent, l'univers du roman porte les traces du rêve. Il répond même parfaitement à toutes les caractéristiques du rêve décrites par les chercheurs du domaine qui l'étudient. C'est presque comme si Vian utilisait le barème de Domhoff comme modèle pour son travail en cochant un élément après l'autre afin de constituer un univers onirique.

Une chose est claire : la nature du rêve est d'une grande partie fondée sur les éléments absurdes et parfois aussi fantastiques. Comment distinguer alors cette œuvre, que nous qualifions d'onirique, d'une œuvre simplement absurde ou d'une œuvre fantastique ? En règle générale, l'œuvre absurde se caractérise par le comportement absurde et bizarre des personnages et par leur discours absurde, mais elle se déroule pourtant dans le monde réel. Une fois soumise à la même analyse que nous présentons ici, une œuvre absurde ne remplirait pas probablement tous les critères mentionnés ci-dessus, comme la présence d'éléments magiques. Et comment se distingue-t-elle du fantastique qui fait lui-même intervenir des éléments surnaturels ? Contrairement au genre fantastique, où les personnages doutent généralement de

l'authenticité des événements (comme dans *La Vénus d'Ille* de Mérimée), les personnages chez Vian vivent dans cet espace onirique qui ne leur semble guère étrange et où ils ne se doutent de rien. Néanmoins, nous n'excluons pas le caractère absurde ou fantastique, car l'onirisme littéraire lui-même se compose d'éléments de l'absurde et du fantastique. Après tout, l'absurde et le fantastique constituent le matériel des rêves.

Conclusion

L'objectif de ce mémoire était d'analyser l'univers onirique de Boris Vian à partir de ses trois romans, *L'Écume des jours* (en tant que l'œuvre principale de cette analyse), *L'Herbe rouge* et *L'Arrache-cœur*. Par conséquent, nous avons traité d'abord du rêve, ensuite du rêve en littérature et finalement de Boris Vian en tant qu'auteur d'une production onirique.

Dans le premier chapitre, nous avons défini quelques termes liés à l'onirisme, à savoir les termes « rêve », « songe », « cauchemar », « mauvais rêve », « rêve lucide », « onirisme » et « onirique ». Nous avons également abordé la différence entre « songe » et « rêve » par rapport au présent et à l'antiquité, car le statut de ces mots a changé au fil du temps.

Le deuxième chapitre présente un aperçu de la conception des rêves à travers l'histoire. Nous avons commencé par l'Antiquité, où les rêves étaient un phénomène important de caractère divinatoire qui permettait de prédire l'avenir et de communiquer avec la divinité. Passant par le Moyen-Âge, qui se caractérise d'abord par une sorte d'interdiction des rêves et par la suite par leur renaissance, nous avons abouti aux temps modernes.

Le troisième chapitre traite du rêve dans la littérature. Nous avons évoqué d'abord les éléments communs des rêves et de la création littéraire, puisque les deux domaines partagent de nombreuses caractéristiques. Nous avons ensuite identifié les façons dont la séquence onirique apparaît dans le texte, et si c'est toujours le cas. Ainsi, nous avons distingué deux types du récit de rêve – d'une part, un rêve défini par une annonce ou une clause, et d'autre part, un rêve caractérisé uniquement par son atmosphère. À la suite de ce dernier, nous avons également traité de l'aspect bizarre du rêve et introduit le barème d'éléments bizarres du rêve de Domhoff.

Dans le quatrième chapitre, nous avons brièvement décrit la vie et l'œuvre de Boris Vian, puis nous nous sommes plongés dans l'analyse de son univers onirique. Dans un premier temps, nous avons brièvement décrit les caractéristiques de l'onirisme dans ses romans *L'Herbe rouge* et *L'Arrache-cœur*. Dans un deuxième temps, nous avons commencé notre analyse de *L'Écume des jours*, qui constitue la partie centrale de notre mémoire. Au cours de cette analyse, nous avons également classé les éléments dans les catégories que nous avons créées en s'appuyant sur la méthode de Freud et sur le barème de Domhoff, en présentant toujours un nombre suffisant d'exemples. Dans un troisième temps, nous avons résumé les résultats. Au cours de l'analyse, nous avons rencontré un assez grand nombre d'éléments oniriques. L'univers de ces romans correspond parfaitement à la nature bizarre du rêve, il s'agit d'un univers qui fonctionne

sur ses propres lois naturelles. Nous avons ainsi établi qu'il n'existe aucune raison pour que l'œuvre que nous avons analysée ne soit pas qualifiée d'une œuvre onirique.

Afin de traiter le sujet, une nouvelle méthode d'analyse a été établie, qui s'appuie à la fois sur la méthode d'interprétation des rêves de Freud et sur le barème classificatoire d'éléments bizarres ou irréels du rêve de Domhoff. En traitant sa méthode d'interprétation des rêves, Freud a souligné l'importance d'étudier le rêve non pas comme un tout, car cette approche serait inefficace en raison de la nature absurde et illogique du rêve, mais comme un ensemble d'éléments individuels qui doivent être étudiés « morceau par morceau »¹¹¹. Quant à Domhoff, chercheur en psychologie et sociologie, il a proposé le barème d'éléments bizarres du rêve dont nous avons parlé dans le sous-chapitre 3.2.1. À partir de ces théories, nous avons procédé à analyser le roman en détail, c'est-à-dire morceau par morceau, en classant en même temps les éléments selon le barème de Domhoff.

Ainsi, ce mémoire de licence présente une analyse littéraire fondée sur des théories scientifiques qui, auparavant, n'ont jamais été utilisées de cette manière. Il paraît que le nom de Domhoff est connu surtout dans les domaines de la psychologie et de la sociologie, mais pour ce qui est de l'onirisme littéraire, ce personnage est ignoré. C'est regrettable, car son barème, que nous avons présenté ici, pourrait être d'une grande utilité pour l'analyse littéraire des récits de rêve. Et surtout pour les récits où, comme chez Vian, l'on ne trouve pas d'annonce ou de clause onirique, c'est-à-dire des textes dont l'onirisme repose uniquement sur l'atmosphère du texte. Dans ce cas, il y a un problème de définition, car l'atmosphère onirique est difficile à définir et dépend surtout du sentiment intérieur et de l'interprétation du lecteur. Pourtant, comme nous l'avons démontré dans ce mémoire, cette barrière peut facilement être brisée par une approche méthodologique, ce que le barème de Domhoff peut nous permettre de faire lorsqu'il est appliqué à un récit onirique, car il efface le doute : un récit de rêve, une fois soumis à une telle analyse, prouvera certainement son authenticité. Autrement dit, la méthode d'analyse que nous avons présentée ici pourrait être adaptée à d'autres textes oniriques et servir d'exemple d'une étude des récits oniriques qui sont basés principalement sur leur atmosphère, sur leur « effet de rêve » ou leur « climat d'étrangeté ».

Certains ne considèrent pas Vian comme l'auteur d'œuvres oniriques, mais à partir de quel fondement ? Au cours de notre lecture, nous n'avons trouvé aucune mention de Vian parmi les auteurs de l'œuvre onirique, que ce soit dans les ouvrages sur la théorie de l'onirisme littéraire

¹¹¹ FREUD, Sigmund. *L'Interprétation des rêves.*, op. cit., p. 128–129.

ou sur la biographie de l'auteur. Canovas et Gollut, dont les ouvrages nous servent de base pour cette recherche, semblent ignorer l'œuvre de Vian, car son nom ne trouve sa place dans leurs études. Ni la biographie de l'auteur que nous avons consultée, *Boris Vian, le sourire créateur*, ne prend en considération la capacité de l'auteur de créer un univers dont l'atmosphère et les caractéristiques paraissent indéniablement oniriques. L'œuvre sélectionnée de Vian est injustement négligée en tant qu'œuvre onirique, peut-être seulement parce que le texte ne contient aucune annonce ou clause telles que « *il a rêvé* » ou « *et puis il s'est réveillé* », ce qui est une piètre raison. Même en songe, nous ne savons pas que nous nous trouvons dans un rêve, ce n'est qu'après le réveil que l'on s'en rend compte. À travers ce mémoire de licence, nous avons démontré un nombre suffisant d'exemples qui font preuve que c'est de main de maître que Vian imite le monde du rêve.

Bibliographie

CANOVAS, Frédéric. *L'Écriture rêvée*. France: Le Harmattan, 2000. ISBN 2-7384-9789-6.

CORNO, Dario. DREAMS AND THEIR INTERPRETATION IN ANCIENT GREECE. *Bulletin of the Institute of Classical Studies*. 1982, **29**(1).

CUNNINGHAM, Scott. *Posvátný spánek: Jak ho vyvolat a využít*. Prague: Ivo Železný, 2000. ISBN 80-240-1532-3.

DEMAULES, Mireille et collectif. *Expériences oniriques dans la littérature et les arts du Moyen Âge au XVIII^e siècle*. Paris: Honoré Champion, 2016. ISBN 978-2-7453-3011-6.

Dictionnaire de l'Académie française. 8^e édition. Paris: Librairie Hachette, 1935. Tome 2.

Dictionnaire de la langue française. France: Larousse, 1995. ISBN 2-03-320153-8.

DOMHOFF, G. William. *Finding Meaning in Dreams: A Quantitative Approach*. New York: Plenum Press, 1996. ISBN 0-306-45172-7.

FIELD, Douglas. Even Better than the Real Thing: Boris Vian, Vernon Sullivan, and Film Noir. *African American Review*. The Johns Hopkins University Press, Printemps/Été 2012, **45**(1/2).

FISCHER, Jan Otokar. *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. stol.* Praha: Academia, 1979.

FREUD, Sigmund. *L'Interprétation des rêves*. Paris: France Loisirs avec l'autorisation des Presses Universitaires de France, 1990. Nouv. éd. augm. et entièrement révisée. ISBN 2-7242-4260-2.

GOLLUT, Jean-Daniel. *Conter les rêves: la narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité*. Paris: Librairie José Corti, 1993. ISBN 2-7143-0497-4.

Grand Larousse de la langue française. Paris: Librairie Larousse, 1989. Tome 5. ISBN 2-03-101375-0-VL.

LE GOFF, Jacques et Jean-Claude SCHMITT. *Encyklopedie středověku*. 2. Prague: Vyšehrad, 2008. ISBN 978-80-7021-917-1.

Le rêve, instrument des dieux | Odysseum. *Odysseum: la Maison numérique des Humanités* [en ligne]. Paris: Ministère de l'Éducation nationale, de la Jeunesse et des Sports, 09/04/202 [cit. 2022-02-11]. Disponible sur : <https://eduscol.education.fr/odysseum/2-le-reve-instrument-des-dieux>

MARCHAND, Valère-Marie. *Boris Vian : le sourire créateur*. Paris: Éditions Écriture, 2007. ISBN 978-2-909-24099-2.

Onirique. *Dictionnaire de l'Académie française* [en ligne]. Paris, 1986–présent [cit. 2022-04-04]. Disponible sur : <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9O0474>

PIERROT, Jean. *Le rêve de Milton aux surréalistes*. Bordas, 1972.

PLHÁKOVÁ, Alena. *Spánek a snění: vědecké poznatky a jejich psychoterapeutické využití*. Praha: Portál, 2013. ISBN 978-80-262-0365-0.

ROLLS, Alistair, John WEST-SOOBY et Jean FORNASIERO. *If I Say If: The Poems and Short Stories of Boris Vian*. Adelaide: University of Adelaide Press, 2014. ISBN 978-1-922064-62-2.

ROSEN, Marvin. *Sleep and Dreaming*. New York: Chelsea House Publishing, 2006. ISBN 978-0-7910-8639-1.

ŠRÁMEK, Jiří. *Dějiny francouzské literatury v kostce*. Olomouc: Votobia, 1997. ISBN 80-7198-240-7.

ŠRÁMEK, Jiří. *Du scénario onirique au rêve fantastique*. In *Západ - Východ. Genelogické studie*. Brno: Vydavatelství Masarykovy univerzity Brno, 1995. *Litteraria humanitas III*. ISBN 80-210-1300-1.

VIAN, Boris. *L'Écume des jours*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1998. ISBN 2-253-14087-2.

VIAN, Boris. *L'Herbe rouge, précédé des Lorettes fourrées*. Paris: Société nouvelle des éditions Pauvert, 2014. Kindle Édition [Livre numérique]. ISBN 978-2-7202-1631-2.

VIAN, Boris. *L'Arrache-cœur*. Paris: Société nouvelle des éditions Pauvert, 2014. Kindle Édition [Livre numérique]. ISBN 978-2-7202-1632-9.

Annotation

Prénom et nom de l'auteure : Adéla Klegová

Nom de la faculté et département : Faculté des Lettres, Département des études romanes

Titre du Mémoire de Licence : Le récit onirique dans la littérature française moderne : le cas de Boris Vian

Directrice de recherche : Doc. PhDr. Marie Voždová, Ph.D.

Nombre de caractères : 110 068

Nombre de pages : 51

Nombre d'annexes : 1

Nombre de sources : 25

Mots-clés : rêve, songe, onirisme, récit de rêve, récit onirique, analyse littéraire, Boris Vian, *L'Écume des jours*, *L'Herbe rouge*, *L'Arrache-cœur*, vianesque, vianien, littérature française, barème d'éléments bizarres du rêve

Résumé : Ce mémoire de licence a pour objet d'étude l'univers onirique de Boris Vian à travers ces trois romans *L'Écume des jours* (1947), *L'Herbe rouge* (1950) et *L'Arrache-cœur* (1953). Il traite d'abord du rêve : de sa définition, de sa conception à travers l'histoire et de son encadrement dans la littérature. Il présente ensuite l'onirisme de Vian à travers l'analyse littéraire, qui est fondée sur les théories de Sigmund Freud et sur le barème d'éléments bizarres du rêve de G. William Domhoff, des trois romans précités, notamment *L'Écume des jours* qui est l'œuvre centrale de cette analyse.

Annotation en anglais

Name and surname of the author: Adéla Klegová

Faculty and department: Faculty of Arts, Department of Roman studies

Title of bachelor's thesis: Oneiric Stories in Modern French Literature : The Case of Boris Vian

Leader of bachelor's thesis: Doc. PhDr. Marie Voždová, Ph.D.

Number of characters: 110 068

Number of pages: 51

Number of annexes: 1

Number of literary titles: 25

Keywords: dream, oneirism, dreamlike stories, oneiric stories, dream narrative, literary analysis, Boris Vian, *Foam of the Days*, *Foam of the Daze*, *Froth on the Daydream*, *The Red Grass*, *Heartsnatcher*, French literature

Abstract: The main topic of this bachelor thesis is the dreamlike world of Boris Vian across three of his novels, *Foam of the Daze* (1947), *The Red Grass* (1950) and *Heartsnatcher* (1953). First, it deals with the dream itself: its definition, its conception throughout history, and its insertion in literature. It then presents Vian's oneiric approach through a literary analysis of his three novels, based on Sigmund Freud's and G. William Domhoff's theories on dreams. The analysis is focused on *Foam of the Daze*.

Annexes

CD-ROM : Un disque compact contenant ce mémoire de licence sous format PDF/A.