



**LES MÉTAMORPHOSES DU MOI DANS LA LITTÉRATURE  
SURREALISTE : ROBERT DESNOS *NOUVELLES HÉBRIDES* ET  
ROGER VITRAC *CONNAISSANCE DE LA MORT***

**Bora Kuçuku<sup>i</sup>**

Faculty of the Foreign Languages,  
University of Tirana,  
Tirana, Albania

**Résumé :**

Le statut du récit de rêve est objectivement incertain. Il est vrai que, dans un récit de rêve, « l'ombre d'un narrateur » omniscient se projette de façon particulière, comparable à celle d'une fiction littéraire où la position d'énonciation change. On parle ici d'une présence « réelle », malgré elle, c'est-à-dire d'un vécu émotionnel et non d'une expression stylistique. Il existe dans toutes les formes possibles de production d'un rêve. Cette présence se divise en : le « je » éveillé (J1), qui c'est le narrateur omniscient, le « je » rêveur (J2) le créateur endormi. C'est J2 celui qui « produit » J3, le « je » rêvé. On a donc, trois instances différentes dans le même sujet : 1 'éveillé qui raconte son rêve (J1), l'endormi qui crée son monde à part en tant que tel (J2) et celui qu'on se croit dans le rêve (J3). Le premier est du niveau du conscient et les deux autres sont de celui de l'inconscient. On découvre J2 et J3 à travers le récit de J1, mais en même temps celui-ci est partiellement reflété dans les deux autres. C'est dire que le monde diurne et ses expériences se réfractent sur le monde nocturne, tandis que l'éveillé qui décide d'actualiser à travers le récit son activité nocturne est certainement influencé par son vécu onirique. Ce genre de rêveur, qu'on peut nommer un bon rêveur, dans notre cas un bon surréaliste, non seulement est sensible à ses rêves, mais comme les auteurs traités ici semble confondre parfois les deux mondes.

**Mots clés :** surréalisme, rêve, récit de rêve, métamorphose, le moi, psychanalyse, inconscient

**1. Introduction**

La caractéristique du récit de rêve se voit surtout au niveau de la position d'énonciation. Il se présente comme un récit à la première personne. C'est la façon dont le sujet (le rêveur) exprime ce qu'il a vécu pendant la nuit à travers le langage.

---

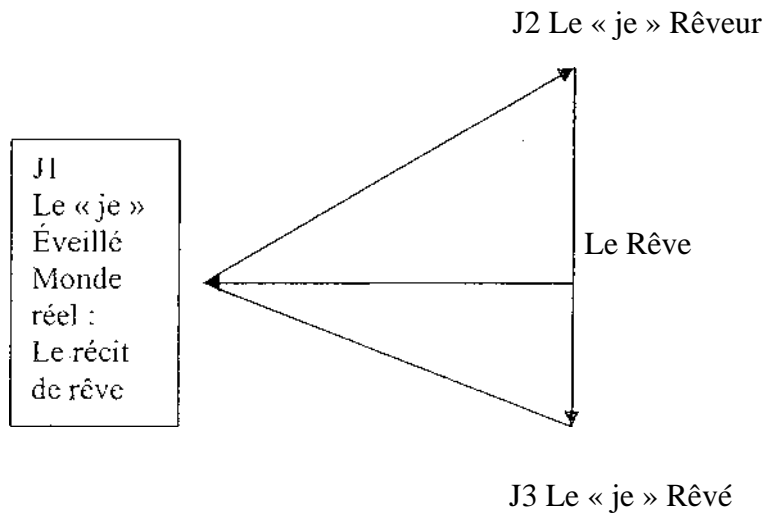
<sup>i</sup> Correspondence: email [bora.kucuku@hotmail.it](mailto:bora.kucuku@hotmail.it)

« Le récit « à la première personne » - qui représente le monde « naturel » du récit de rêve et met en jeu le plus directement les aspects recherchés- s'impose comme champ d'analyse privilégié. » (Jean-Daniel Gollut, *Conter les rêves*, p. 10)

Le statut du récit de rêve est objectivement incertain.

Il est vrai que, dans un récit de rêve, « l'ombre d'un narrateur » omniscient se projette de façon particulière, comparable à celle d'une fiction littéraire où la position d'énonciation change. On parle ici d'une présence « réelle », malgré elle, c'est-à-dire d'un vécu émotionnel et non d'une expression stylistique. Il existe dans toutes les formes possibles de production d'un rêve. Cette présence se divise en : le « je » éveillé (J1), qui c'est le narrateur omniscient, le « je » rêveur (J2) le créateur endormi. C'est J2 celui qui « produit » J3, le « je » rêvé. On a donc, trois instances différentes dans le même sujet : 1 'éveillé qui raconte son rêve (J1), l'endormi qui crée son monde à part en tant que tel (J2) et celui qu'on se croit dans le rêve (J3). Le premier est du niveau du conscient et les deux autres sont de celui de l'inconscient. On découvre J2 et J3 à travers le récit de J1, mais en même temps celui-ci est partiellement reflété dans les deux autres. C'est dire que le monde diurne et ses expériences se réfractent sur le monde nocturne, tandis que l'éveillé qui décide d'actualiser à travers le récit son activité nocturne est certainement influencé par son vécu onirique. Ce genre de rêveur, qu'on peut nommer un bon rêveur, dans notre cas un bon surréaliste, non seulement est sensible à ses rêves, mais comme les auteurs traités ici semble confondre parfois les deux mondes.

On va expliquer comment les trois « je » communiquent entre eux. Premièrement J1, la vie réelle duquel se transforme pendant le sommeil pour une reproduction du monde : le monde onirique. Le passage J1 ? J2 indique le processus de l'endormissement. Le monde onirique est représenté par J2, le « je » rêveur (l'endormi) qui est l'émetteur du J3. J1 et J2 sont deux états différents de la même personne physique. Quant à J3, il est un produit fictif que J2 voit et vit comme s'il était vrai. Le fonctionnement du rêve fait que J2 s'identifie en J3, mais naturellement ils sont bien séparés. Cette distance, ce trajet, qui schématiquement représente le segment du rêve, assure la vraisemblance et fait croire à J3 qu'il est réel :



Si J3, le « je » rêvé, reconnaît qu'il est J2, c'est-à-dire un « je » rêveur, si pour un instant il sait qu'il est en train de rêver, J2 cesse de souffrir ou de jouir dans son rêve et il est très probable qu'il recule à J1 et qu'il se réveille. L'identification du J3 en J2, le segment J3 J2, donc l'inverse du segment fonctionnel du rêve : la relation J2 J3, peut consister en un acte d'autoprotection psychique dans le cas des cauchemars. Il nous arrive au milieu du tragique onirique, d'entendre une voix intérieure : « mais c'est un rêve, pourquoi m'inquiéter autant ? » Cette réaction est rendue possible grâce à des sentiments forts (pleurs, peur, joie, etc.) qui troublent le sommeil. D'un côté le monde onirique n'est pas indifférent au monde réel qui nous réouvre le réveil. Le goût de certains rêves nous accompagne le lendemain ou les jours qui suivent. Il y a des rêves qui nous poussent à prendre des décisions importantes, des rêves qui changent nos sentiments, et d'autres, simplement, qu'on oublie à jamais. Cette interférence du rêve dans le monde conscient, même inaperçue, peut créer des inquiétudes dans le cas de répétitions considérables du même rêve. De la symbolique générale du rêve on passe à une symbolique individuelle du rêveur, ce qui n'exclut pas une typologie des rêves. C'est Freud qui a distingué le premier les rêves typiques qui méritent selon lui une attention toute particulière.

La rêverie, à laquelle on accorde une grande importance, est près du J1, mais pas au même point. On peut facilement admettre que notre vigilance n'y est pas complète et le subconscient, lui aussi intervient partiellement. Plus loin se trouvent les sommeils hypnotiques qui suivent le segment J1-J2, sans jamais rejoindre le J2, puisque cet état consiste en un demi-sommeil. On pourrait parler d'un « je » rêvé dans le cas de sommeils hypnotiques, car on arrive à se détacher du J1. Mais ce « je » rêvé n'est pas identifiable en J3 présenté ici. Quant aux apparitions, fantômes, hallucinations etc. le segment serait celui J1-J3, sans passer par J2, qui appartient à l'état de sommeil. L'identification du J1 en J3 correspond à un autre statut, généralement dangereux, puisque le sommeil justifie la métamorphose du moi et le rêve est un protecteur psychique. Ici l'inconscient domine

encore plus que dans les rêves. Le mélange des domaines du conscient et de l'inconscient connaissent plusieurs formes où le cas extrême, J1 s'identifiant en J3, correspond à la folie. Après avoir vu le fonctionnement schématique on peut analyser de plus près ce qui se passe exactement dans le monde onirique quand on quitte le monde réel. Desnos et Vitrac sont deux créateurs différents quand il s'agit de construire chacun son monde à part.

Dans *Nouvelles hébrides* et autres récits de rêves, le « moi » Desnos prend plusieurs formes. Les métamorphoses de Desnos sont l'une plus extravagante que l'autre. Il se transforme en chiffre, mais il peut également devenir Apollinaire. Vitrac, lui, se voit à travers le spectre de la mort, parfois à la place de la victime, parfois à la place de l'assassin. Si Desnos peut devenir n'importe quel objet ou personnage, Vitrac dans son monde n'a qu'à respecter les lois de la mort, mais son univers est aussi large et l'emporte vers l'infini, et peut-être est-ce pour cela qu'il le choisit.

Il y a chez les deux auteurs ces types de métamorphoses :

- 1) Métamorphose physique extérieure visible : changement de sexe, assexuation, le devenir vieux, dégradation du corps ; le devenir animal ; objet ; mythe ; une autre personne ; être fantastique ; cadavérique etc.
- 2) Métamorphose morale et sentimentale : devenir assassin, criminel, condamné à mort, fou, père, amant, créateur.
- 3) Métamorphose du paysage où se trouve le sujet.
- 4) Métamorphose des autres personnages de l'entourage.

En fait il faut préciser qu'un texte surréaliste est un texte qui décrit les métamorphoses du moi. Le surréalisme ne préjuge aucune des transformations du triangle qu'on vient de présenter. La métamorphose se fait plus souvent au nom du rêveur qui peut se métamorphoser physiquement :

- il se voit vieux, mort, blessé, malade, incarné dans un autre corps et avec un autre nom ; sentimentalement :
- il est malheureux, amoureux, fou etc.

Parfois il y a des paysages qui se transforment autour de lui et il est très rare qu'ils ressemblent à un paysage rationnel. On va les nommer des paysages intérieurs, dont le passage de l'un à l'autre se fait assez souvent, car avec l'imagination le déplacement est facile. D'autres cas sont les métamorphoses des personnages différents, qu'on voit changer de sexe, devenir sirènes, oiseaux, pharaons, rois ou reine. Soit Desnos, soit Vitrac appliquent plus ou moins toutes ces formes sur leurs personnages et qui à la fin ne sont autres que les métamorphoses intérieures de celui qui métamorphose.

Voyons comment se voit Desnos dans *Nouvelles Hébrides* :

« Et maintenant que je suis vieux, comme un jeune capitaine » (Robert Desnos, *NH*, p. 48)

« Insoucieux de ce spectacle, je me contempiais dans la glace où parmi les algues et les phoques des spectres en habit noir s'empressaient autour d'une roulette qui

vrombissait en tournant vertigineusement. Je fus à demi enseveli sous les décombres de trois reines égyptiennes attardées dans ma pyramide. » (*Ibid.*, p.62)

On voit à la fois trois paysages qui se mêlent : une glace où l'auteur voit son reflet et derrière lui, là où on attend un tableau de l'intérieur d'une maison, il y a au contraire un déplacement dans le temps et dans l'espace : animaux de l'océan du nord et reines de l'époque des pyramides et de l'Orient.

« Quand je me relevai, j'avais cessé de vivre. Un monde aquatique et muet frappait aux parois de mes tempes." (*Ibid.*, p.64)

« Affolé j'allais, oubliant que j'étais mort [...] Je pensai réintégrer mon tombeau, quand une main se posa sur mon épaule... » (Robert Desnos, *NH*, p.65)

Dans ce passage paradoxal le sujet constate et raconte son aventure postmortuaire, qui est typique du récit de rêve. Il y a ici franchissement des limites de la vie à la mort qu'on ne saurait tenir pour « normal ». L'être humain dans une ambiance aquatique renforce l'irrationalité du texte. L'idée d'un autre monde est au fond l'idée de la mort.

« Un baiser unit nos bouches et dans l'entreinte nos langues changèrent de place et depuis nous sommes condamnés à n'exprimer que chacun que les pensées de l'autre. » (*Ibid.*, p.62)

Le rêve, auquel appartient cette métamorphose physique, est l'accomplissement d'un désir sexuel refoulé. On voit dans la vision amoureuse de l'auteur la passion physique est en harmonie avec la pensée.

« Passant devant une glace, je constatai que le brassard s'agitait sous mon ventre. J'y portai la main. J'attrapai un long serpent bicolore qui me siffla dans l'oreille [...] Mais je n'écoutai point cela. » (*Ibid.*, p.65)

Dans certains rêves les situations effrayantes suscitent une altération de l'état physique :

« Immédiatement je me sentis paralysé, aveugle et sourd du côté gauche. Je m'aperçus bientôt qu'il n'en était rien mon corps s'était séparé en deux de haut en bas. L'autre partie se tenait devant moi. La section du corps était vitrée. Je pouvais juger de mon aspect par celui de ma moitié. »

A travers la vitre je regardai des chiffres s'entrelacer sans cesse. Quatre abeilles volaient autour d'un coquelicot que je savais être un poumon. Un commutateur

électrique se trouvait à peu près au centre de tout cela. A ma grande surprise ma moitié parla en ces termes :

« Moi Guillaume Apollinaire, je t'emprunte ce fragment de ton corps tu me le dois bien [...] Le peintre Delaunay m'a crucifié sur la tour Eiffel mais cette gloire est lourde. Sur un train d'ondes hertziennes, je suis venu jusqu'ici [...] Malheureusement l'hôte chéri de mon demi-corps se prit dans un piège à loups. Il fut immédiatement transformé en fils télégraphiques. Et voilà ! Je vous confie le secret. Tous les fils télégraphiques ne sont autres qu'Apollinaire. » (*Ibid.*, p.70)

On aborde ici la plus part des métamorphoses qu'on vient de nommer. Desnos se paralyse, devient sourd et aveugle du côté gauche, puis il se dédouble. Le plus intéressant c'est qu'il voit devant lui sa moitié et constate sa transformation en étant à la fois acteur et spectateur. La vitre assure la transparence qui permet de voir à l'intérieur du corps. L'image se complète. Les chiffres qui s'animent et s'entrelacent remplacent les organes et rendent le personnage encore plus fantastique. Il devient un mécanisme, une espèce de machine, un calculateur arithmétique.

« Je suis transformé en chiffre. Je tombe dans un puits qui est en même temps une feuille de papier, en passant d'une équation à une autre avec le désespoir de m'éloigner de plus en plus de la lumière du jour et d'un paysage qui est le château de Ferrières (S.-et-M.) vu de la voie du chemin de fer de l'est. » (Robert Desnos, rêve publié en *Littérature* n° 5, 1<sup>er</sup> octobre 1922, Marie-Claire Dumas, *Desnos Œuvres*, p. 125)

Il y a une reprise du motif des nombres et des calculs mathématiques. On ne sait pas s'il s'agit d'un rêve qui se répète, ou si on a mélangé deux rêves, ou encore si l'écriture de *Nouvelles hébrides* s'appuie sur le rêve publié comme tel dans *Littérature*.

Le poumon qui se trouve en dehors du corps est transformé en coquelicot. La ressemblance du poumon avec la fleur se trouve dans la couleur rouge. L'organe qui sort du corps dans l'air vif comme pour respirer, soit comme fleur, soit.

76 comme une partie de chair abandonnée attire les insectes. On mélange le macabre avec la vision fraîche d'une belle fleur et de quatre abeilles.

Plus loin le commutateur électrique, le chemin de fer et les fils télégraphiques font intervenir un autre paysage qui appartient au domaine des communications et de la technique. Le sujet est surpris véritablement quand sa moitié, désormais autonome, parle. La plus grande surprise est celle qu'éprouve le lecteur, apprenant que l'âme d'Apollinaire habite la moitié du corps de Desnos. Le poète d'*Alcools* devient le porte-parole de l'auteur de *Nouvelles Hébrides*. On comprend aussi ce que Apollinaire représente pour Desnos, « l'hôte chéri de mon demi-corps » témoigne d'un sentiment d'admiration. La crucifixion

du poète sur la tour Eiffel par le peintre Delaunay est en fait l'indice de la formation intellectuelle et de l'intérêt que montrait Desnos à l'art contemporain.

Robert Delaunay (1885-1941), peintre français, pionnier de l'art abstrait, a donné une définition où la couleur joue un rôle essentiel. Ses premières œuvres sont marquées par le néo-impressionnisme de Seurat. À partir de 1910, il se montre réceptif à certaines données du cubisme, sans pour autant renoncer à son goût pour la couleur, dont il constate les effets destructeurs dans sa série des Tours Eiffel. Pour ces toiles stylisées et vivement colorées, qui tranchent sur la grisaille cubiste, Apollinaire a parlé de « cubisme orphique » et d'« orphisme ». Pendant la guerre et les années vingt, Delaunay revient à un type de figuration qui continue à mettre le problème de la couleur au centre de ses préoccupations.

La crucifixion d'Apollinaire sur la tour Eiffel n'est donc pas une coïncidence. Le critique fait partie du paysage parisien dans la série des toiles sur la tour Eiffel. Pourtant il semble que cet honneur lui pèse. On ne sait pas si cette image vient du Desnos rêveur ou du Desnos écrivain.

La transformation du poète en fil télégraphique est symbolique. Il devient un moyen de communication entre les gens.

Desnos qui tombe dans le puits, montre une des sensations les plus fréquents de vertige qu'on a pendant le sommeil, et la phobie des chutes des grandes hauteurs. Cette incertitude devient plus concrète quand le puits se transforme en feuille de papier. Probablement s'agit-il de l'incertitude que l'écrivain éprouve devant une feuille qu'il a écrite ou qu'il doit écrire.

« Quant à moi, j'avais repris ma forme normale. » (Robert Desnos, *NH*, p.70)

Ici le sujet annonce un retour à son état physique normal et continue l'aventure comme le « moi » initiatique : « tel que je suis dans la réalité », comme il tente toujours de préciser dès la première ligne de ses récits de rêve. Cette formule d'incipit détache le « moi écrivain » dans sa réalité physique, exclusivement présent dans le récit de rêve. Ce qui importe est surtout le fait que le sujet se rend compte de son anormalité et la met en évidence. La distinction se fait seulement à l'état conscient de l'éveil. C'est pour cela que *Nouvelles Hébrides* comme *Connaissance de la mort* sont des créations « oniro-littéraires », si l'on peut dire, premièrement indéfinissables par rapport au genre littéraire et deuxièmement par rapport au mélange de rêves et de réveils, de demi-sommeils et de visions hallucinatoires.

« Je suis couché et me vois tel que je suis en réalité. André Breton entre dans ma chambre, le *Journal officiel* à la main. « Cher ami, me dit-il, j'ai le plaisir de vous annoncer votre promotion au grade de sergent-major », puis il fait un demi tour et s'en va. » (Robert Desnos « Rêves », Marie- Claire Dumas, *Desnos Œuvres*, p. 125)

Desnos devient sergent-major et c'est Breton qui l'annonce. La position des deux personnages garde une certaine réalité. C'est Breton qui décide et qui annonce. L'importance dominante de son rôle dans le groupe surréaliste se confirme aussi dans le rêve. D'autre part ce qui renforce le caractère onirique de *Nouvelles Hébrides* est que les amis du groupe surréaliste et autres poètes y sont présents en tant que personnages. Les personnes qui occupent la journée de l'auteur réapparaissent normalement dans ses rêves. Chacun se transforme selon la définition que Desnos leur donne dans la vie réelle. Par exemple Breton et sa femme s'enveloppent d'une gloire évidente. Importante est surtout l'apparition fréquente de Vitrac.

« Un peu de fumée jaillit et à la place du phallus je reconnus Vitrac. Il portait sa tête sous son bras. D'un geste il le plaça entre les jambes. J'observai alors qu'il n'avait ni culotte ni caleçon. Sur le plan de devant de sa chemise on lisait :

HONNEUR PATRIE

Sur celui de derrière :

MARENGO\* PAUL DEROULEDE SAUMON

Quant à la tête, elle tournait dans toutes les directions en léchant son propriétaire. Au moment suprême Vitrac ouvrit la bouche. Une nuée de phallus s'en échappèrent qui se mirent sur un rang de chaque côté de la rue. » (Robert Desnos, *NH*, p.63)

Il y a une métamorphose physique du personnage, qui à travers la décapitation mène à une interprétation sexuelle de la scène.

La formation culturelle et historique de l'auteur, situe donc politiquement le personnage.

« Vous-êtes bien fou ou bien criminel, répondit-elle. » (*Ibid.*, p.100)

Desnos se voit à travers l'œil de Miss Flowers, le personnage qui incarne son fantastique féminin. En fait c'est toujours lui qui parle.

« Ils me couchèrent sur le dos. Le bras de Benjamin Péret pressa le déclic. Mon horizon était la plus haute traverse de l'échafaud. Le couperet descendait en cahotant. Le rire de Miss Flowers m'agaçait. Je tirai ma tête en dehors de la lunette. Un chinois me saisit les cheveux pour la maintenir en place. » (*Ibid.*, p. 101)

L'exécution que Desnos se donne c'est la décapitation à l'envers. La scène finit par l'étreinte amicale de deux mains coupées. Il est intéressant que dans *Nouvelles Hébrides* Péret n'apparaisse jamais tout entier. C'est sa main qui remplace son personnage par métonymie.



« Le couperet tomba et trancha le poignet. Le bras de Benjamin Péret serra d'une étreinte amicale la main tranchée. [...] J'arrachai les yeux des quatre-vingt Chinois qui m'environnaient. Ils me laissèrent faire sans parler. » (*Ibid.*, p.101)

L'arrachement des yeux selon la symbolique sexuelle de Freud évoque symboliquement l'angoisse de la castration, de même que la guillotine, mais de surcroît elle constitue un élément historique très significatif qu'on retrouve même dans *Connaissance de la mort*. Vitrac choisit de se livrer à la même exécution. Les métamorphoses du sujet, des personnages et des paysages sont donc multiples dans l'œuvre du Vitrac. Le sujet se sent comme un esprit lourd en métamorphose, mais aussi comme une âme fuyante et libre. Il s'identifie facilement avec l'ombre : « nous étions nos ombres mêmes... » (Roger Vitrac, *CM*, p. 131) et avec l'être cadavérique : « [...] pour changer le mannequin d'os que je suis devenu, en statue de chair » (*Ibid.*, p.144) \*On sait que la bataille de Marengo fut remportée le 14 juin 1800 par Napoléon Bonaparte sur l'Autriche, lors de la deuxième campagne d'Italie. Paul Déroulède (1846-1914). Écrivain et homme politique français — inlassable promoteur de la revanche contre l'Allemagne après la défaite de 1871 et ardent nationaliste — est le fondateur de la Ligue des patriotes. On ne sort pas du domaine de la mort. De la même façon il conçoit les personnages et les objets. Vitrac se met à la place d'un créateur de monstres et d'un inventeur d'objets surréalistes :

« Tous les objets de mon appartement ayant pris à la chair humaine sa matière, ses attitudes, ses mouvements, je me trouvais comme agrandi et multiplié [...] » (*Ibid.*, p. 81-82)

Il y a dans *Connaissance de la mort* comme dans *Nouvelles Hébrides* une division de l'être en deux, un amoindrissement, un agrandissement ou une multiplication du moi. Chez Vitrac intervient aussi « Le double rouge » de l'auteur, son ombre, son fantôme, son cadavre, jusqu'à son sosie :

« Celui qui voit son sosie mourra dans l'année, dit un proverbe ténébreux. » (*Ibid.*, p.100)

Comme il le dit, le sujet suit les périlleux enseignements de Gilles de Rais. Cette expérience lui confère les rôles de l'empoisonneur, de l'assassin, du suicidaire, de l'exécuteur, du bourreau, du malade à l'hôpital, de l'alchimiste, de l'inventeur, du violeur, du condamné à mort et du père incestueux d'une fille imaginaire. Et c'est justement pour cet acte dernier qu'il se trouve devant les jurés, condamné pour avoir tué sa fille.

Si les transformations de Desnos sont physiques, celles de Vitrac sont plutôt psychiques : « Que vais-je devenir ? A quelle définitive émotion suis-je destiné ? » (*Ibid.*, p. 154)

Le dilemme sur son devenir émotionnel et l'aventure errante d'une forme à l'autre s'accompagnent d'une riche chaîne de paysages intérieurs. Dès le début de l'œuvre on est face à la mort avec laquelle on doit faire connaissance :

« Au milieu de la nuit, Léa m'emporte dans une caverne précieuse où je m'honore de ne plus vivre. » (*Ibid.*, p. 15)

Il semble qu'on annonce déjà une transformation physique. L'état actuel du «je» rêvé est la mort, qui s'apprécie comme un honneur. Le sujet se voit amené par sa compagne au milieu de la nuit dans une caverne noire où il trouve son état mortel. Pourtant il est capable de voir, de sentir et comme Desnos dans *Nouvelles Hébrides*, même de le décrire. Le voyage se fait à deux. Amour et mort s'harmonisent, ce qui est caractéristique pour Vitrac, mais au fond l'œuvre était parcourue par une solitude et un drame frémissant : « ...une fatalité m'entraîne... » ou « J'ai accepté cette condamnation future. Je suis enchaîné dans les esclaves de la mort. » (*Ibid.*, p. 117)

La conception de l'amour est fortement liée au tragique. La mort se voit comme une nouvelle existence dynamique que l'auteur essaye de rendre séduisante.

« J'ai oublié qu'il n'est de bonheur que dans l'antichambre de la mort. Et mon imagination, trouvant de nouveaux artifices, s'est ouverte tout entier à la vie. » (Roger Vitrac, *CM*, p.32-33)

L'antichambre de la mort, c'est peut-être la métaphore d'une agonie possible : état tellement désiré par le sujet, entre la vie et la mort. Ce qui est important c'est que dans cet extrait on parle d'imagination, qui implique le récit à travers ses artifices et qui par l'erreur de l'oubli laisse l'auteur pencher vers la vie.

« Les yeux de la forêt s'approchent de notre lit. » (*Ibid.*, p.18)

A l'opposé de Desnos, Vitrac se déplace au milieu d'un monde primitif. La forêt, surtout les animaux, la terre comme un grand cycle de la mort, s'identifient avec cette dernière. Il y a une personnification de la mort, mais aussi une personnification de la nature et de ses composants. Les paysages qu'il imagine englobent toujours le sépulcral. La mort est le futur, et c'est pour cela que tout prend l'image du fantôme ou d'un cadavre potentiel.

Dans les passages qui suivent on aura la possibilité de se trouver comme Desnos dans une succession d'endormissements : « aux grandes glissades des rêves » et puis : « le réveil nous surprend ». Le passage de l'un à l'autre n'est en soi qu'une métamorphose. Les personnages qu'on mettra en évidence ci-dessous par le soulignement sont des personnages « morts », « fantômes » ou qui appartiennent au monde du fantastique. Dans la plupart des cas il s'agit d'êtres monstrueux.

« Des personnages taillés dans la chair des méduses géantes nous accompagnent dans l'air. Ils sont les sensibles mannequins du temps. » (*Ibid.*, p.24)

La méduse est un animal invertébré marin, qui représente une forme libre (non fixée au fond). De nombreux cnidaires semblent nager dans l'air. Elle est blanche, géante informe, flottante, dangereuse et terrifiante. Elle préfigure l'image du fantôme, qui revient dans les pages suivantes.

« Ces âmes en peine, ces esprits flottants, ces corps perdus, que deviendront-ils au terme de toutes ces évasions ? » (*Ibid.*, p.27)

« Ces âmes en peine, ces esprits flottants, ces corps perdus ne les ai-je pas suivis jusqu'à ne plus m'éprouver moi-même dans un état indéfinissable ? » (*Ibid.*, p.31)

On désigne deux fois ces êtres. L'auteur se voit parmi eux, les suit et annonce son état semblable. Il s'identifie dans cette image très dynamique de la mort.

Dans le bal sous-marin qui se donne, le sujet se trouve entouré d'êtres presque décomposés. « Les femmes « n'ont de peau que ce qu'elles montrent. Le reste est à vif sous les robes. » (*Ibid.*, p.33)

Le milieu souterrain ou sous-marin est ici un milieu sépulcral et ceux qu'y assistent sont des morts masqués. L'auteur, le maître de ce paysage se contente d'assister lui aussi à ce spectacle de cadavres.

Au début de *Connaissance de la mort* le couple est complice dans des rêves criminels, de mort ou d'amour. Plus tard Léa se perd et on dialogue avec le lecteur, des personnages historiques, Immer le lépreux et à la fin, avec Patricia, la fille imaginaire à laquelle on écrit une lettre d'amour, mais c'est elle qu'on évoque comme la perfection féminine et l'amour éternel.

On entre dans une nouvelle étape de transformations pour Vitrac.

« Vitrac a été le théoricien du *sommeil rouge*. Les rêves qu'il lui plaisait de considérer entre tous étaient les rêves de meurtre, ceux où l'esprit se livre à une activité inquiétante et sadique » (Sarane Alexandrian, *Le Surréalisme et le rêve*, p.400)

Devenu sado-masochiste, le sujet se voit dans le rôle de la victime, (victime de toutes sortes de singularités) :

« Je passe la main sur mon visage. Je la retire ensanglantée. -Je saigne. D'où vient cette blessure ? » (Roger Vitrac, *CM*, p.46) ;

« Bref, j'étais atteint d'une maladie fébrile qui se compliquait de certains vices. » (*Ibid.*, p. 81)

de l'assassin, ou d'un créateur de monstres comme un nouveau Frankenstein, une sorte d'alchimiste ou comme le Dieu tout-puissant sur les souffrances corporelles et les maladies:

« Tu sais que je puis fabriquer de l'or, que les monstres sont à mes ordres et que je puis guérir toutes les maladies. » (*Ibid.*, p.101)

Comme Desnos, lui aussi nomme ses amis, mais dans un petit passage, sans donner des noms ou les incarner en quelque personnage plus concret. Le fait qu'il les met au rang des monstres est très significatif :

« Ces insectes de nickel aux allures de servantes et de militaires m'obéissaient au point de transformer les cadavres selon ma fantaisie, c'est-à-dire malgré moi. » (*Ibid.*, p.82) ;

« ...si je n'avais bâti d'autres mannequins à l'image de mes amis. Ceux-ci ne surent jamais ce que je pris de leur mort pour le mélanger à la mienne. » (*Ibid.*, p.82) ;

« ...je me baignerai dans la substance animale, non dans le sang, mais dans la matière cérébrale du monstre. » (*Ibid.*, p.129)

Ci-dessous Patrice parle de sa compagne, Léa, la femme dont il est éperdument amoureux et qui lui inspire même des tentations cannibales :

« Pour le jeu, vais-je maintenant me laisser tenter par cette chair exceptionnelle à l'abandon ? » (*Ibid.*, p.31)

Le paysage joue un rôle important dans les visions oniriques de Vitrac. On change très souvent de panorama, car l'auteur et sa compagne sont dans un voyage long qui n'est pas nécessairement un déplacement géographique.

« Les métamorphoses sont fréquentes dans les marécages de ce pays. Rien ne s'y oppose. Le voyageur racontera qu'il a vu des lacs plantés d'épées dorées au-dessus desquels volaient des oiseaux mécaniques, personne ne doutera de sa parole. Champs fragiles ! Faiblesse naturelle de l'argile et de l'eau dormante ! » (Roger Vitrac, *CM*, p.40)

Vitrac emploie le terme « métamorphose ». Sa métamorphose interne a la force de métamorphoser ou de déplacer son émetteur. C'est lui qui explique l'infinité des transformations. Il n'y a pas de limites dans le monde onirique. Le voyageur fait un voyage mental. Lui seul peut décrire des paysages métalliques ou autres.

Il semble qu'on plonge dans un paysage guerrier. Les lacs gardent les épées du passé historique et au-dessus les oiseaux mécaniques ressemblent à des avions militaires. C'est une interprétation possible, car aux récits surréalistes on pourrait très bien éviter tout genre de commentaire, qui les oriente vers une rationalisation logique, à l'encontre de leur principe de création. Les champs fragiles, la faiblesse naturelle de l'argile et l'eau dormante, qui semblent statiques comme de la mort, cachent la dynamique d'une plasticité possible, appropriée aux transformations.

« C'est la boue comme un drapeau de cendres qui m'habille et c'est ainsi que je me présente devant le mur de plâtre de ta chair. [...] Ainsi, si je me laissais aller à cette mécanique universelle, si je ne te poursuivais pas avec cette fièvre désespérée au point de me confondre avec mon double rouge-tu le voit, je suis déjà ensanglanté ! » (*Ibid.*, p.41)

Vitrac fait des photographies imaginaires, qui lui procurent son portait sépulcral. Il s'identifie à ses visions. La tristesse et la fièvre de se voir ainsi persistent dans son état psychologique jusqu'à confondre le sujet avec l'image qu'il se donne. Le double rouge est le jumeau psychique, sado-masochiste, de l'auteur. Il désire s'incarner et en faire un être seul.

« Faiblesse ! Tout me portait à commettre un crime contre toi-même, envers moi-même : l'assassinat ou le suicide. Faiblesse ! » (*Ibid.*, p.42)

Le suicide ou l'assassinat semblent les uniques alternatives. La faiblesse nous rappelle un des sous-titres de *Connaissance de la mort*, consacré aux alcools. Attribut de la terre et de l'eau, elle se retrouve dans le personnage principal qui lutte entre le meurtre et le suicide, entre vie et mort.

C'est non sans raison qu'on a laissé de côté deux paysages qui diffèrent visiblement des autres :

« Je me souviens du vent qui m'emportait et d'un ours déchirant mon chapeau de paille. Je me souviens d'un pont de saphir, d'une rivière de saphir sous un ciel de saphir. Saphir bientôt décomposé. Le jardin devient un arc-en-ciel dont tous les arbres étaient coniques. » (Roger Vitrac, *CM*, p.52)

« -alors, je l'ai rêvé, je te vois en dentelles et moi, égaré sur la route des veines, comme sur des chemins de lune et tout à coup ensoleillé par l'éclatement d'une grosse artère. Oui Soleilland ! » (*Ibid.*, p. 15)

On touche ici à deux sentiments essentiels dans la vie de l'auteur : l'enfance et l'amour. L'enfance se caractérise par une vision naïve et positive, sensible au charme des belles couleurs. L'ours est un motif des contes folkloriques et, comme le chapeau de

paille, appartient à l'univers rural. Ce paysage qui ressemble à celui de son pays natal, au milieu de la nature, avec des arbres, une rivière et un pont presque féeriques, sont les souvenirs d'un passé très heureux disparu à jamais, comme la couleur « saphir bientôt décomposé ».

Dans l'autre paysage appelé Soleilland, l'image du soleil nous fait sortir de la caverne précieuse de l'incipit. On pense à une analogie avec mariage. Les éléments dentelles comme celles de la robe blanche de l'épouse et lune comme la lune de miel, peuvent justifier l'hypothèse, car dans le texte on lit : « Je t'ai vue prenant la place du fantôme nocif. » (*Ibid.*, p.54) Ce qui attire l'attention dans ces deux passages, ce sont bien sûr les couleurs et la lumière qui manquent ailleurs. Cela nous fait penser que la clef du drame qui caractérise l'œuvre de Vitrac se trouve dans l'enfance et dans l'amour.

D'autre part, l'état de rêve est une fuite précieuse, un refus fait à la réalité, qui donne au sujet l'opportunité de vivre l'impossible. Celui qu'« éprouvera infiniment les courts voyages des rêves » affirme : « Infiniment petit, infiniment grand, Léa je suis à ma taille et d'un côté ou de l'autre du miroir je ne distingue plus la veille du rêve, la vie de la mort: tout n'est qu'apparitions. » (*Ibid.*, p.99) L'indentification du sujet à l'image et le remplacement du réel par l'apparition englobent la nature des métamorphoses surréalistes, où l'auteur trouve l'essentiel de son existence.

### **Déclaration de conflit d'intérêts**

L'auteur ne déclare aucun conflit d'intérêts.

### **A propos de l'auteur**

Bora Kuçuku enseigne la littérature moderne française à l'Université de Tirana, Faculté des Langues Etrangères, Département du Français depuis 2011 ; Maitrise de Lettres Modernes à l'Université Sorbonne Nouvelle, Paris III ; Master sur les Immigrés et les Réfugiés à la Sapienza de Rome.

### **Bibliographie**

- Breton André, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1928  
Vitrac Roger, *Connaissance de la mort*, Mortemart, Rougerie, 1992 VITRAC Roger, *Victor ou les enfants au pouvoir*, Paris, Gallimard, 1946 VITRAC Roger, *Victor ou les enfants au pouvoir*, Paris, Gallimard Folio théâtre, 2000  
Breton André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1985  
Alexandrian Sarane, *Le Surréalisme et le rêve*, Paris, Gallimard, 1974 Aubert Thierry, *Le Surréalisme et la mort*, Paris, L'âge d'homme, Barnet Marie-Claire, *La Femme cent sexes ou Les genres communiquant*,  
Bern, Peter Lang, éditions scientifiques européennes, 1998  
Bibliothèque Mélusine, 2001  
Behar Henri, *Etude sur le théâtre dada et surréaliste*, Paris, Gallimard, 1967

- Behar Henri, *Roger Vitrac, un réprouvé du surréalisme*, Paris, A.-G. Nizet, 1966
- Behar Henri, *Vitrac, théâtre ouvert sur le rêve*, Paris, Fernand Nathan, 1980, Bruxelles, Labor, 1980
- Behar Henri, Carassou Michel, *Le surréalisme*, Paris, Le livre de poche, 1984
- Bonnet Marguerite, *André Breton naissance de P aventure surréaliste*, Paris, José Corti, 1988
- Chenieux-Gendron Jacqueline, *Le Surréalisme*, Paris, Puf, 1984 Dumas Marie-Claire, *Desnos Œuvres*, Paris, Gallimard, 1999 Gautier Xavière, *Surréalisme et sexualité*, Paris Gallimard, 1971 Limat-Letellier Nathalie « Les récits de prodiges dans *Anicet et Les aventures de Télémaque* », dans *Mélusine* No°20, Paris, L'Age d'Homme, 2000
- Preta-De Beaufort Aude, *Le Surréalisme*, Paris, Ellipses, 1997
- Sade Marquis de, *La Philosophie dans le boudoir*, Paris, Maxi-Poche, 1994
- Bellemin-Noel Jean, « Fantastique Onuphrius », *Romantisme*, No° 6, 1973
- Gollut Jean-Daniel, *Conter les rêves/ la narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité*, Paris, José Corti, 1993 TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970
- Freud Sigmund, *L'Interprétation des rêves*, Paris, Puf, 1926
- Bachelard Gaston, *La Poétique de la rêverie*, Paris, Puf, 1960
- Souriau Etienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Quadrige/Puf, 1999

Creative Commons licensing terms

Authors will retain the copyright of their published articles agreeing that a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0) terms will be applied to their work. Under the terms of this license, no permission is required from the author(s) or publisher for members of the community to copy, distribute, transmit or adapt the article content, providing a proper, prominent and unambiguous attribution to the authors in a manner that makes clear that the materials are being reused under permission of a Creative Commons License. Views, opinions and conclusions expressed in this research article are views, opinions and conclusions of the author(s). Open Access Publishing Group and European Journal of Literary Studies shall not be responsible or answerable for any loss, damage or liability caused in relation to/arising out of conflict of interests, copyright violations and inappropriate or inaccurate use of any kind content related or integrated on the research work. All the published works are meeting the Open Access Publishing requirements and can be freely accessed, shared, modified, distributed and used in educational, commercial and non-commercial purposes under a [Creative Commons attribution 4.0 International License \(CC BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).