

## L'écriture du rêve chez André Gide

Au départ, en Gide, une certaine carence du sens de la réalité, apparemment commune à d'autres écrivains<sup>1</sup>, dont il a bien des fois parlé tout au long de son existence. Jeune enfant, l'expérience d'un bal qui lui est interdit lui donne l'impression d'«une autre vie, mystérieuse, différemment réelle», et la conviction qu'«il y a la réalité et il y a les rêves; et puis il y a *une seconde réalité*»<sup>2</sup>. Et l'écrivain d'évoquer à maintes reprises son manque du «sens de la réalité» ou même son «incroyance à sa réalité»<sup>3</sup>. D'où la nécessité qu'il éprouve de l'écriture, de l'œuvre, pour *être*, pour constituer son moi en passant de l'autre côté du miroir.

Symptomatiquement, c'est sur ce rêve de l'œuvre qu'il a choisi d'ouvrir son *Journal* :

Et nous rêvons tous deux la vie d'étudiant pauvre [...], avec le rêve de son œuvre, et n'en sortir qu'avec elle achevée.<sup>4</sup>

Dès *Les Cahiers d'André Walter*, «l'œuvre rêvée» est conçue comme l'émanation et la projection d'états d'âme successifs, qui permettraient de s'exprimer, de se connaître et de vivre :

Allain! l'œuvre rêvée; – d'abord je la voyais mélancolique et romantique, lorsqu'à l'éveil des sens, j'errais dans les bois, cherchant les solitudes, plein d'inquiétudes inconnues [...].

Puis métaphysique et profonde, quand l'esprit commença de s'éveiller aux doutes [...].

Puis l'idée m'est venue [...] de les faire vivre [ces choses] et s'agiter immédiatement, avec la passion de ce qu'on a vécu.<sup>5</sup>

Il n'est donc pas étonnant que l'œuvre, bourgeonnant à partir du *Journal*, multiplie les effets de miroir, les *alter ego*, d'André Walter à Édouard – autant de narrateurs-écrivains voués à la recherche de leur œuvre, et de

---

1. Voir par exemple l'*Introduction au discours sur le peu de réalité* d'André Breton (Paris, NRF, 1927), ou *Le Miroir qui revient* d'Alain Robbe-Grillet (Minuit, 1984), en particulier les pages 147-166; et pour Gide: Catharine Savage-Brosman, «Le peu de réalité: Gide et le moi», *André Gide 9: Regards intertextuels*, Lettres modernes, 1991, pp. 29-46.

2. *Si le grain ne meurt*, in *Journal, 1939-1949, Souvenirs*, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1954, pp. 361-362. Le soulignement dans les citations est de nous.

3. *Journal, 1889-1939*, «Pléiade», 1951, p. 799 et p. 929.

4. *Ibid.*, p. 13.

5. *Les Cahiers d'André Walter*, Gallimard, «Poésie», 1986 (désormais: CAW), p. 44.

leur Moi dans leur œuvre –, les mises en abyme, les réductions. C'est le piège de Narcisse et du narcissisme, qui démultiplie les possibles et laisse l'écrivain face à ses reflets, tout en tendant à exclure l'altérité. Dès le départ, l'autre – la mère, la femme aimée souvent – doit mourir ou disparaître. *Les Cahiers d'André Walter* constituent une entrée en littérature des plus significatives de son enjeu et de ses procédés.

Pour échapper aux impasses d'un face à face stérile et mortifère, le jeune écrivain cherche alors un accomplissement dans un absolu, un Dieu qui lui conférerait nécessité et valeur, ratifierait son élection. Mais *Le Traité du Narcisse* comme *Le Voyage d'Urien* s'achèvent sur le vide, le rien, l'attente. Ensuite, la conversion aux «nourritures terrestres» et aux réalités de la vie provoque une démultiplication et une discontinuité de l'être, sans pour autant le remplir; c'est cette discontinuité même qui conduit à la conception de l'«acte gratuit», supposé signer la plus haute liberté, et en réalité se refermant comme un piège et un cauchemar.

Ainsi le «rêve éveillé» de l'écriture<sup>6</sup> n'a pas apporté le remède escompté, il n'a pas réussi à combler le déficit d'être, et il est significatif que, dans *Les Faux-Monnayeurs*, Édouard-Protée fasse son entrée en scène en étalant sa crise du Moi<sup>7</sup>, symptomatique du monde moderne – après la «mort de Dieu» et la psychanalyse:

Je ne suis jamais que ce que je crois que je suis – et cela varie sans cesse, de sorte que souvent, si je n'étais là pour les accointer, mon être du matin ne reconnaîtrait pas celui du soir. Rien ne saurait être plus différent de moi, que moi-même. [...] Mon cœur ne bat que par sympathie; je ne vis que par autrui; par procuration, pourrais-je dire, par épousaille, et ne me sens jamais vivre plus intensément que quand je m'échappe à moi-même pour devenir n'importe qui.<sup>8</sup>

Quels vont donc être, dans ce contexte dessiné à grands traits, la place et le sens du rêve? En quoi va-t-il révéler la part obscure, éclairer les fondements du Moi, contribuer à une prise de conscience, à un progrès?

Commençons par un rêve réel, récurrent, qui nous plonge au cœur de la vie de Gide et qui constitue une clé de ce qui est en jeu. Dans *Et nunc*

6. Cf. Freud: *Introduction à la Psychanalyse*, Petite Bibliothèque Payot, 1974, pp. 354-355: «Le véritable artiste peut davantage. Il sait d'abord donner à ses rêves éveillés une forme telle qu'ils perdent tout caractère personnel susceptible de rebuter les étrangers, et deviennent une source de jouissance pour les autres. Il sait également les embellir de façon à dissimuler complètement leur origine suspecte. Il possède en outre le pouvoir mystérieux de modeler des matériaux donnés jusqu'à en faire l'image fidèle de la représentation existant dans sa fantaisie et de rattacher à cette représentation de sa fantaisie inconsciente une somme de plaisir suffisante pour masquer ou supprimer, provisoirement du moins, les refoulements.»

7. *Les Faux-Monnayeurs*, in *Romans...*, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», I, chap. 8, pp. 986-988.

8. *Ibid.*, p. 987.

*manet in te*, donc tout à la fin de sa vie, évoquant sa femme Madeleine bien après sa mort, il confesse :

Et, dans mes rêves, elle m'apparaissait constamment comme une figure inétreignable, insaisissable; et le rêve tournait au cauchemar.<sup>9</sup>

À la même époque, dans *Ainsi soit-il*, il précise :

Comme aussi, mais dans le rêve seulement, la figure de ma femme se substitue parfois, subtilement et comme mystiquement, à celle de ma mère, sans que j'en sois très étonné. Les contours des visages ne sont pas assez nets pour me retenir de passer de l'une à l'autre; l'émotion reste vive, mais ce qui la cause reste flottant; bien plus: le rôle que l'une ou l'autre joue dans l'action du rêve reste à peu près le même, c'est-à-dire un rôle d'inhibition, ce qui explique ou motive la substitution.<sup>10</sup>

L'écrivain évite de se pencher plus avant sur ce rêve qu'il présente comme familier et aisément compréhensible, et bifurque aussitôt vers la question du sommeil. Or il s'agit bien d'un rêve essentiel et originel, car aussitôt après son mariage, lors de son voyage de noces en Italie, Gide notait dans son *Journal* cette phrase restée inédite jusqu'à la nouvelle édition de « la Pléiade » :

Que de fois, Madeleine étant dans la chambre voisine, je l'ai *confondu* avec ma mère.<sup>11</sup>

Une telle superposition/confusion, dont la fonction inhibitrice est bien notée, n'étonne guère si l'on considère la manière dont *Si le grain ne meurt* présente le recours de l'auteur à « son amour pour [sa] cousine » pour apaiser le sentiment de « détresse » où l'a plongé la mort de sa mère<sup>12</sup>. Mais déjà cinq ans avant cette mort et le mariage qu'elle entraîne, *Les Cahiers d'André Walter* révélaient une peur panique devant le corps de la femme et la perspective de possession charnelle.

Dans cette grande rêverie d'adolescent romantique, trois niveaux sont reconnaissables. D'abord la vie n'est qu'un rêve :

9. *Et nunc manet in te*, in *Journal 1939-1949, Souvenirs*, éd. citée, p. 1132.

10. *Ainsi soit-il*, in *Journal 1939-1949, Souvenirs*, p. 1213.

11. *Journal I: 1879-1925*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 208. Cependant Jean Delay l'avait citée dans *La Jeunesse d'André Gide*, Gallimard, 1957, t. II, p. 578, soulignant qu'« elle éclaire tout à coup le drame d'un mariage blanc ».

12. Voir *Journal 1939-1949, Souvenirs*, p. 612: « Cette liberté même après laquelle, du vivant de ma mère, je bramais, m'étourdissait comme le vent du large, me suffoquait, peut-être bien me faisait peur. Je me sentais, pareil au prisonnier brusquement élargi, pris de vertige, pareil au cerf-volant dont on aurait soudain coupé la corde, à la barque en rupture d'amarre, à l'épave dont le vent et le flot vont jouer.

Il ne restait à quoi me raccrocher, que mon amour pour ma cousine; ma volonté de l'épouser, seule orientait encore ma vie. »

Tous, ainsi, nous vivons dans notre rêve des choses; une atmosphère émanée de nous enveloppe notre âme et colore inconsciemment notre vision des choses. Et comme elle est impénétrable, elle nous entoure de solitude. (CAW, p. 99)

Une telle conception idéaliste et mystique de la vie va jusqu'à réduire l'existence de l'autre à l'émanation de son propre rêve:

Étranges songeries:

Ton existence maintenant? rien qu'en moi: tu vis parce que je te rêve, lorsque je te rêve et seulement alors; c'est là ton immortalité.

*Tu ne vis que dans ma pensée* (musique). (CAW, p. 153)

Second niveau dont nous avons déjà parlé, celui d'«Allain! l'œuvre rêvée» (*ibid.*, p. 44). Mais les rêves les plus symptomatiques sont ceux du narrateur-personnage qui inscrivent son refoulé. Dans «Le Cahier blanc», le souvenir d'un rêve met en scène le reproche de l'aimée, qui montre à quel point c'est bien lui, et sa peur de la femme, le seul obstacle à la réalisation de leur amour:

[...] c'était en rêve.

Une nuit que je pleurais sur nous deux, voici – ton ombre amie est venue près de moi [...].

Mais comme encore je pleurais: «Pourtant!... si tu voulais, André?...» dis-tu sans que tes lèvres remuent; et ton sourire illuminait mon âme. (CAW, p. 63)

Dans «Le Cahier noir», confiné dans sa retraite et assailli par le désir, André Walter anticipe la mort d'Emmanuèle en rêvant à une «étreinte éternelle» des âmes, rendue possible justement parce qu'ils n'auront pas connu l'étreinte charnelle pendant leur vie, comme Paolo et Francesca:

Je te désirerai toujours – aussi, cette fuite errante de ces deux âmes confondues, pour moi c'est l'infini bonheur que je rêve. (CAW, p. 108)

Il s'agit bien du *rêve* d'une *communion d'âmes*, car après que la mort d'Emmanuèle a rendu la séparation irrémédiable, deux cauchemars viennent affirmer avec violence la peur du corps féminin, en même temps que la nature de désirs refoulés, incestueux, interdits et mortifères. Premier cauchemar, au moment de l'endormissement, «où la réalité empiète sur le rêve»:

Son regard avait pris l'autre soir une fixité si perçante que j'en souffrais comme d'un glaive; – et je voulais m'en détourner, mais il me poursuivait partout. Puis son sourire est devenu celui des poupées de cire. C'était affreux: je voyais toutes ses dents, entre ses lèvres écartées par des fossettes ridicules. – J'ai voulu la repousser, mais je l'ai trouée avec ma main tendue; tout son corps était plein de sable; elle s'est vidée comme un sac. Et moi je me désespérais, tant son corps dégonflé prenait en s'affaissant des postures navrantes. (CAW, p. 156)

On ne peut savoir s'il s'agit de l'apparition de la mère ou de celle d'Emmanuèle, confondues dans une même figure de l'inceste. Car André

appelle Emmanuèle « ma sœur » (CAW, p. 45), et dans ses rêves, il a associé les deux femmes dans le même interdit de l'amour charnel scellé par la mort :

Mère chérie, bénie sois-tu ! par dessus ton lit d'agonie, nos âmes se sont retrouvées.

Tu n'as pu séparer que nos corps, puis tous *trois* nous sommes reposés en la sérénité de la vertu suivie. (CAW, p. 87)

« Tous trois » indique bien la source de l'interdit : la mère, associée à l'impossible désir. Nous assistons à l'angoissant retour du refoulé, à un fantasme d'inceste vécu sur un mode archaïque, avec une agression à la fois phallique et mortifère comme réponse à l'angoisse de castration.

Un tel cauchemar précède d'une trentaine d'années *L'Inquiétante Étrangeté* où Freud traitera d'un cas proche, tiré du conte d'Hoffmann *L'Homme au sable*, et qui permet d'interpréter cette scène. La vision serait celle d'une revenante, la mère castratrice, dont le regard persécuteur fonctionne de façon spéculaire, l'agression réciproque se retournant contre soi. Le corps de la femme est parcellisé, réduit à des éléments inquiétants : regard, sourire, dents, lèvres, qui renvoient au non-vivant, à l'automate, au simulacre de la « poupée de cire », jusqu'à la désagrégation finale, complète, élémentaire, en « sable » dont le corps se vide « comme un sac ». Trois temps se succèdent :

– Le « regard » qui se fait « glaive », c'est le surmoi persécuteur de la Mère phallique qui transperce, qui met au jour le désir incestueux, le châtie tout en l'accomplissant symboliquement dans l'inversion (« j'en souffrais comme d'un glaive ») – ce que nous retrouverons dans le rêve d'Anthime des *Caves du Vatican*.

– La possession ne peut s'accomplir que sur un être inanimé, d'où ce « sourire » attribué à la « poupée de cire » qui souligne la régression archaïque du fantasme ; mais aussitôt « toutes ses dents, entre ses lèvres écartées » révèlent une autre angoisse archaïque, mise en évidence par Marie Bonaparte dans son étude sur Poe, celle du « vagin denté », dérivée de l'*imago* de la « mère terrible »<sup>13</sup>.

13. « *Vagin denté*, locution de la psychanalyse voulant définir les phantasmes des impuissants qui le redoutent tel chez la femme, ou dans certaines croyances primitives où le vagin des belles-mères est considéré denté et donc redoutable. Le vagin denté se rattache à l'image de la 'mère-terrible' [...]. Ce mythe psychanalytique est le fruit d'un déplacement de la zone buccale à la zone vaginale, et un retournement de la situation primitive : c'était le nourrisson qui mordait ; c'est maintenant l'adulte qui, poussé par la culpabilité issue de son comportement de nourrisson cannibale, croit son propre sexe menacé d'une morsure par la mère considérée comme castratrice. » *Nouveau Dictionnaire de sexologie*, Encyclopédie française de poche, Propera, 1972, t. 10, pp. 82-84. Soulignons que « l'angoisse de castration [qui résulte de l'image de la mère phallique] peut favoriser la mobilisation de certaines réactions défensives susceptibles de la neutraliser »,

– S'ensuit la réaction de défense du jeune homme à cette double agression : trouer, « de [sa] main tendue », le corps qui se révèle « plein de sable ». Ainsi le fantasme de possession charnelle se trouve associé à celui de la naissance, fantasme infantile d'une naissance anale, d'un ventre-sac maternel qui se vide de son sable, et à une pulsion de destruction, de la désagrégation du vivant.

Cette vision témoigne donc des fantasmes d'une sexualité infantile qui cumulent leurs effets angoissants. La femme désirée est non seulement interdite, mais porteuse de l'interdiction. Son corps agressif, terrorisant, témoigne d'un stade primitif antérieur au « stade du miroir », celui du corps morcelé, des images éclatées, de la réversibilité de l'animé et de l'inanimé. L'angoisse de castration signifiée par le regard de la Mère-Homme au sable-substitut du Père mort se redouble de celle qui est exprimée par la poupée mécanique et le vagin denté, de sorte qu'elle détermine une pulsion de meurtre qui, à son tour, redouble l'angoisse. En quelques lignes, la boucle des interdits pesant sur la femme objet de désir s'est refermée. Et ce rêve se clôt par le regard narcissique qui se saisit dans sa castration irrémédiable : « Et moi je me désespérais, tant son corps dégonflé prenait en s'affaissant des postures navrantes ». Cette confusion du Même et de l'Autre qui résulte de cette étrange confrontation aboutit donc à la sanction de l'impuissance. Ainsi se joue le premier acte d'une sorte d'« Hamlet inversé » : dans sa retraite monacale, André Walter, visité par le spectre de la Mère castratrice, a réagi en la supprimant, après l'avoir fait mourir à l'orée de l'œuvre.

Trois jours plus tard, un second cauchemar renouvelle sa terreur devant la sexualité de la femme et la sanction qui frappe le désir qu'elle inspire :

Elle m'est apparue, très belle, vêtue d'une robe d'orfroi qui jusqu'à ses pieds tombait sans plis comme une étole : elle se tenait toute droite, la tête seulement inclinée, avec un mièvre sourire. Un singe, en sautillant, s'est approché ; il soulevait le manteau en balançant les franges. Et j'avais peur de voir ; je voulais détourner les yeux, mais, malgré moi, je regardais.

Sous la robe, il n'y avait rien ; c'était noir, noir comme un trou ; je sanglotais de désespoir. Alors, de ses deux mains, elle a saisi le bas de sa robe et puis l'a rejetée jusque par-dessus sa figure. Elle s'est retournée comme un sac. Et je n'ai plus rien vu : la nuit s'est refermée sur elle...

Je me suis éveillé, tant j'avais peur [...]. (CAW, p. 157)

La vision initiale est celle d'un corps hiératique, à la fois virginal et maternel, sacralisé par sa « robe d'orfroi » – tissu brodé d'or évoquant les vêtements liturgiques – comparée à « une étole », insigne du pouvoir ecclé-

---

telles que l'homosexualité qui « résulterait d'une réaction de défense narcissique devant la castration » (J. Dor, in *L'Apport freudien*, sous la dir. de Pierre Kaufmann, Bordas, 1993, pp. 316-317).

siastique. Sans doute le rêve propose-t-il maintenant une Emmanuèle sacralisée par sa tenue et par sa pose, dont le « mièvre sourire » se veut accueillant. C'est alors que survient un « singe sautillant », délégué ridiculisé du rêveur puceau et de son désir de voir, affirmé sur le mode de l'ambivalence et de la contradiction. Cette envie et cette peur de voir, de découvrir le sexe de la femme, qui provoquent une montée de l'angoisse paralysante, font penser au souvenir d'une « scène primitive » que rapporte Freud dans *L'Interprétation des rêves*<sup>14</sup>. Et cette fois encore, la castration commence par le regard, l'impossibilité de détourner les yeux qui sera punie par une forme de cécité : le « rien », le « noir », le « trou » causent le désespoir. En même temps le geste de soulever la robe, de la rejeter « jusque par-dessus sa figure », a transformé la figure idéalisée et sacralisée initiale en une femme provocante qui donnerait à voir son sexe, comme l'a pu désirer secrètement Emmanuèle. Cette expression du désir de la femme redouble la castration ; le noir n'affecte plus seulement l'objet, mais tout le spectacle et le spectateur : « je n'ai plus rien vu ». Double défaite donc, de la femme et de l'homme voyeur, que Michel Leiris, dans *L'Âge d'homme*, a exprimée par la figure de Méduse, symbole de la femme à la fois castratrice et castrée<sup>15</sup>. Le rêveur angoissé voudrait se raccrocher au visage, mais celui-ci est maintenant voilé, la curiosité sexuelle ayant fait disparaître l'aimée. À nouveau on aboutit à la comparaison du « sac » évoquant le cauchemar précédent. Mais pourquoi le « désespoir » ? Qu'il n'y ait rien ? qu'on ne voie rien ? Le dernier temps est celui du réveil et de la peur. L'angoisse de castration est aussi celle du néant, de la vaine tentative de transgression de l'interdit maternel. André Walter se retrouve forclos. Comme Allain, il n'a plus qu'à s'abîmer dans sa folie et dans la neige, ultime stade d'un fantasme de régression jusqu'à une fusion dans la pureté retrouvée.

Ainsi ces deux cauchemars révèlent-ils, à l'aube de la carrière de Gide, l'existence d'un barrage infranchissable auquel se heurte tout désir pour une femme, assimilée à la mère, et dont l'idée du désir déclenche les phobies attachées à l'interdiction de l'inceste. Avec *La Tentative amoureuse*, l'écrivain va tâcher de dépasser cette impossibilité à la faveur d'un rêve. C'est du moins ce qu'il affirme au début de son avant-propos :

Ici j'écris un rêve qui dérangeait par trop ma pensée et réclamait une existence.<sup>16</sup>

De fait, cette œuvre-rêve autorisera dans un premier temps « la possession charnelle » d'une femme par Luc<sup>17</sup>, le héros dont se démarque clairement

14. Freud, *L'Interprétation des rêves*, P.U.F., 1967, p. 497.

15. Michel Leiris, faisant référence à la scène de la *Walpurgisnacht* de *Faust*, parle à la suite des *Contes d'Hoffmann* de « la Méduse en qui chacun croit reconnaître celle qu'il aime » (*L'Âge d'homme*, Gallimard, « Folio », 1992, p. 50).

16. *La Tentative amoureuse*, in *Romans...*, éd. citée, p. 71.

17. *La Tentative amoureuse*, p. 74.

le narrateur. Mais d'emblée cette expérimentation par l'écriture se révèle truquée puisque, dès la fin de l'avant-propos, l'auteur déclare vouloir se «délivrer de son rêve» pour «s'en retourn[er] vers ses études coutumières». Et alors qu'il semble vouloir faire l'expérience du désir, au moins par procuration, son sous-titre le proclame d'emblée «vain» (*La Tentative amoureuse ou le traité du vain désir*), ainsi que l'épigraphe, empruntée à *La Vie est un songe* de Calderon :

Le désir est comme une flamme brillante, et ce qu'il a touché n'est plus que de la cendre, – poussière légère qu'un peu de vent disperse [...].<sup>18</sup>

Le désir serait ainsi condamné au leurre du rêve, à l'exutoire d'une écriture qui exprimerait «le souhait d'autres vies à jamais défendues»<sup>19</sup> si, derrière cette expression, ne se profilait sans doute un autre rêve qui prend ici l'aspect des «grilles du parc inconnu»<sup>20</sup>, fascinantes, au bord de la mer, qui préludent au prochain voyage en Afrique du Nord où le désir pourra se déployer sur le mode pédérastique<sup>21</sup>.

Le cauchemar de *Paludes* (1895), qui suit la scène du banquet chez Angèle, nous montre que le voyage en Afrique du Nord est loin d'avoir résolu le problème de l'accès à la virilité et à l'âge adulte qui forme la trame secrète de l'écriture du rêve chez Gide. D'abord, au cours de l'endormissement, le narrateur est progressivement envahi par le monde de Tityre qui est celui de son livre, qu'il voudrait répudier par l'écriture, mais qui s'attache à lui, l'envahit jusqu'à vivre de sa vie et le supplanter en lui :

maintenant l'idée est énorme – et qui m'a pris – pour en vivre; oui, je suis son moyen d'existence; – elle est lourde – il faut que je la représente dans le monde.<sup>22</sup>

À ce niveau, nous pourrions être dans la problématique classique de la création littéraire, de la «rêverie éveillée» dont parle Freud, qui se mue en rêve par introjection de la fiction<sup>23</sup>. Mais la suite nous montre que le narrateur devient Tityre, prisonnier de ses marécages. Premier épisode: celui de la «jambe de bois» qui s'enfonce dans la tourbe des marais, engluement du symbole phallique qu'un psychanalyste interprète comme

18. *Ibid.*, p. 70.

19. *Ibid.*, p. 71.

20. *Ibid.*, p. 78.

21. Voir *Si le grain ne meurt*, deuxième partie, et Alain Goulet, «Les ruses de l'écriture du désir dans *La Tentative amoureuse*», à paraître dans *Littératures contemporaines*, Klincksieck.

22. *Paludes*, in *Romans...*, p. 126.

23. C'est une semblable expérience qui ouvre *À la recherche du temps perdu* («il me semblait que j'étais moi-même ce dont parlait l'ouvrage», «Pléiade», 1954, p. 3), ou dont parle Gide à la fin de sa vie: «Tout à la fois je suis le texte et je l'entends.» (*Ainsi soit-il*, in *Journal 1939-1949*, p. 1215).



un symptôme d'attachement à la mère et d'homosexualité<sup>24</sup>. Deuxième épisode: celui de la promenade en barque avec Angèle – la femme-ange, aimée d'un amour platonique – qui renouvelle celle du *Voyage d'Urien*, et qui se termine à nouveau par la disparition-dissolution de la femme. Le besoin incoercible d'une femme, angélique et maternelle, pour affronter le monde réel qui toujours se dérobe, s'accompagne d'une incapacité de se consacrer à elle et de la retenir, comme on le verra bientôt dans la séquence « Angèle ou le petit voyage ». Troisième épisode: retour au salon d'Angèle, étouffant, avec son ventilateur et ses portes fermées – qui annoncent *La Porte étroite* comme image de l'impossible union avec une femme –, marqué par une nouvelle disparition mystérieuse d'Angèle. Manifestement nous sommes devant un rêve d'angoisse: angoisse de sortir et de ne pouvoir sortir, du besoin et de la peur de la femme, de l'enfermement et de l'étouffement dans un monde clos et infantile, de l'engluelement dans un passé archaïque.

Avec *Les Caves du Vatican*, le rêve prend un double visage: d'une part, Gide recourt au *songe* selon une grande tradition épique, tragique et religieuse plus ou moins parodiée; d'autre part, s'impose, avec les personnages d'Amédée et surtout de Lafcadio, l'impression d'un rêve qui s'empare de la vie diurne, d'une vie vécue comme un mauvais rêve dont il faut s'ébrouer.

« *Cette nuit Anthime eut un songe* »<sup>25</sup>: ainsi s'ouvre la dernière scène du premier acte des *Caves*, où le destin d'Anthime Armand-Dubois bascule une première fois. Ainsi la comédie bourgeoise recourt à un motif héroïque:

[...] un *songe*, dans le sens classique et pompeux du mot, n'est pas du tout un rêve, [...] c'est-à-dire quelque chose de bizarre, d'incohérent, de fantastique et de terrible; le *songe* est une vision nette et précise qui, sur l'ordre d'une puissance surnaturelle, donne aux mortels un bon ou un mauvais conseil, et s'acquitte fidèlement de cette mission de confiance. Nous autres, simples mortels, nous avons des rêves; les héros de tragédie seuls ont eu des *songes*.<sup>26</sup>

Le *songe* d'Anthime peut apparaître comme un écho inversé de celui d'Athalie. Dans les deux cas, Dieu se manifeste à l'adversaire qui le combat et le défie, à cette femme et à cet homme qui se sont faits les champions d'une autre religion, celle de Baal ou celle de la Science. Dans les deux cas, la cause de la religion est incarnée avant tout par un enfant de neuf ans<sup>27</sup>.

24. Jacques Lévine, psychanalyste à Paris.

25. *Les Caves du Vatican*, in *Romans...*, p. 701 (désormais: CV).

26. Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, t. 14, 1875, p. 874 B.

27. Cf. ces mots de Joad:

*Voilà donc quels vengeurs s'arment pour ta querelle,  
Des prêtres, des enfants, ô Sagesse éternelle!  
Mais si tu les soutiens, qui peut les ébranler?*  
(*Athalie*, III-7, vv. 1119-1121).

Mais la «sotie» reposant sur l'inversion et la parodie des références, le songe débouche ici sur une guérison miraculeuse au lieu du châtement de l'impie, comme on le voit dans *Athalie*.

Le songe miraculeux et la référence racinienne éclairent la présentation du personnage d'Anthime Armand-Dubois. Dans le premier chapitre, il apparaît comme le grand prêtre d'un culte barbare et cruel de la Science, «Moloch» des temps modernes, «faux dieu» sacrifiant ses créatures vivantes au culte «diabolique» des «Tropismes» par quoi il prétendait «forcer Dieu dans de plus secrets retranchements» (CV, pp. 683-684). Dans le chapitre 3, l'interrogatoire provocateur qu'Anthime impose à la petite Julie pour faire chanceler sa foi évoque celui qu'Athalie fait subir à Joas: dans les deux cas, l'enfant déjoue les pièges qui lui sont tendus, répond avec habileté et sagesse en se référant, non sans quelque pédanterie, à l'enseignement religieux qu'il a reçu. Puis, au dîner, le savant, dont Gide souligne l'«aspect démoniaque», lance à Dieu un défi public, refusant toute guérison qui serait un «miracle» et exigerait un renversement de «l'ordre naturel des effets et des causes» (p. 696). Après quoi c'est l'agression directe contre la statue de la Madone, qui se solde par le bris dérisoire de son bras droit, suivie par la pieuse scène de la prière du soir de la petite Julie, dont les «mots atteignent l'athée en plein cœur» (p. 701). C'est-à-dire qu'il y a eu combat, le savant tour à tour donnant et recevant le coup.

Le songe vient donc couronner ce premier acte des *Caves* par la manifestation de la grandeur divine, conformément à la tradition de la tragédie religieuse. Ses éléments, subtilement, accommodent ceux du passé récent d'Anthime à des références anciennes. C'est ainsi que cette «autre porte» (CV, p. 701) qui ouvre la chambre sur la rue n'est pas seulement une condensation de la scène précédente de «l'attentat»: elle correspond aussi aux portes d'ivoire et de corne qui livraient passage aux Songes antiques. La «douce et douteuse clarté» du rêve reprend d'autant mieux celle qui enveloppait la scène de la prière, que celle-ci avait déjà transporté Anthime de façon fantastique dans son passé «au bord du Nil». Quant à l'apparition de la Vierge sous l'aspect de sa nièce Julie, elle correspond à la fois à la mauvaise conscience du savant – qui vient d'offenser l'une et l'autre – et à celle de Jézabel suivie de celle du «jeune enfant couvert d'une robe éclatante» du songe d'Athalie (II-5). Et l'assimilation de Julie à la Vierge est d'autant plus aisée que l'enfant vient de révéler à son oncle que ses parents l'«ont offerte à la Sainte Vierge» (CV, p. 693). Enfin, «la tige de métal» qui pénètre «dans son flanc» (p. 702) rappelle l'«homicide acier» que Joas plonge en songe dans le sein d'Athalie. Il faudrait ajouter que notre songe a lieu un «15 avril» (p. 688), jour de la Saint Paterne<sup>28</sup>, ce qui ne saurait être un hasard dans ces *Caves* axées sur

28. Le nom de Paterne, évêque d'Avranches au VI<sup>e</sup> siècle, tout comme l'adjectif «paterne», viennent bien sûr de «pater»: le père.

la problématique du Père, du père absent ou défaillant. Derrière la Vierge et l'enfant, il faut bien sûr voir la manifestation de Dieu le père, qui pourfend le « faux dieu » et ramène au bercail sa brebis égarée<sup>29</sup>. On pourrait enfin ajouter que ce songe qui accomplit une guérison correspond à la pratique antique qui consistait à coucher le malade dans un temple dédié à une divinité médicale : Hercule, Apollon ou Esculape, précisément pour provoquer un songe et une possible guérison.

Ainsi Anthime, à son tour, qui n'est pas père, qui ne saurait être père, mais qui avait prétendu se hisser en rival de Dieu, est repris et terrassé par la mère castratrice comme Saul de Tarse sur le chemin de Damas –, une mère divine qui exige soumission. Il faut donc bien voir, derrière ce rêve qui opère la guérison et détermine la conversion du savant, une régression infantile qui va de pair avec la sacralisation de la mère. En outre, dans la description de « sa petite nièce Julie, telle qu'il venait de la laisser, les pieds nus dépassant un peu sa chemise » (CV, p. 701), on peut deviner qu'au-delà de la mauvaise conscience d'Anthime envers la Vierge comme envers elle, se glisse l'ombre d'un désir incestueux pour la jeune créature – de même qu'à la fin de la sortie Lafcadio aura besoin du passage incestueux par Geneviève pour affronter le monde réel.

Ce difficile passage à l'âge adulte, avec ses phases de régression, est précisément ce qui caractérise l'itinéraire d'un Lafcadio privé de père et que l'apprentissage reçu de ses « oncles » prépare à « l'acte gratuit ». C'est particulièrement le cas de celui de Wladimir Bielkowski, qui « cédait toujours à sa pente » et qui a transformé son existence « en une sorte de fête éperdue » (CV, p. 739). Somnolant dans son compartiment de chemin de fer juste avant l'acte gratuit, Lafcadio « tâche à faire un rêve d'un souvenir de sa jeunesse » (*ibid.*, p. 825). Il s'agit d'une équipée nocturne, entreprise à l'initiative de Bielkowski, qui constitue un modèle de transgression gratuite. Or la transgression n'existe qu'à cause de la présence de la mère dont il convient de se garder : « c'est la première année qu'il [Lafcadio] couche loin de sa mère » ; quand Bielkowski vient le tirer « du plus profond de son sommeil et [qu'il] croit rêver encore », sa « première pensée [...] c'est que sa mère est morte, ou malade », et « devant la porte de sa mère, tous deux s'arrêtent un instant, prêtant l'oreille » (pp. 825-826). Toute la scène, toutes les précautions ne prennent donc sens qu'à cause de cette mère qu'il faut non pas défier, mais ménager tout en se cachant d'elle, dont il faut garder l'alliance et la bienveillance. Le jeu consiste à pouvoir regagner sa chambre sans l'avoir éveillée, sans avoir eu conflit avec elle ; à refermer la parenthèse sans laisser de traces : « Ni vu, ni connu ». Or, chemin faisant, toute une symbolique manifeste, dans le déplacement, le contenu érotique et pulsionnel du jeu : l'escalier, le piano,

29. *Athalie* se clôt sur le rappel que Dieu est pour « l'orphelin un père ».

le buffet d'où sont extraits les verres et les biscuits pour « la collation nocturne », l'armoire... Il y a aussi le sentiment d'avoir échappé à un danger, peut-être celui d'interroger la mère sur ses origines, sur le mystère de sa naissance. Mais il est préférable de laisser dans l'ombre ce secret et de se constituer son propre monde de plaisirs et d'aventures. C'est la rémanence de cette transgression à l'ombre de la mère qui peut expliquer le déchaînement de l'acte gratuit bientôt après, conçu comme le prolongement des jeux d'enfant dans un univers de conte<sup>30</sup>, mais dont l'enjeu inconscient pour Lafcadio sera cette fois d'imposer sa loi au monde des hommes, en commençant par jeter au bas du train cette caricature de père que représente Amédée; bref, c'est rejouer à sa manière le meurtre du père. Donc, comme Anthime, le jeune homme se réinsère par le rêve dans sa condition d'enfant: il s'agit pour lui de s'autoriser à une vie libre, transgressive, nocturne, conforme à ses pulsions.

À côté de ces rêves, *Les Caves du Vatican* reviennent à plusieurs reprises sur l'impression qu'ont plusieurs personnages de vivre « *comme dans un rêve* »<sup>31</sup>. Cette impression concerne au premier chef Amédée Fleurissoire après son aventure de Naples, qui a complètement subverti son monde mental:

[...] il avançait comme en un rêve, doutant de la solidité du sol, des murs, et de la sérieuse existence des passants qu'il croisait; doutant surtout de sa présence à Rome... Il se pinçait alors pour s'arracher d'un mauvais rêve, se retrouver à Pau, dans son lit, près d'Arnica déjà levée [...]. (CV, p. 809)

Selon sa logique, il s'efforce de justifier cette impression par l'absence du Pape, représentant de Dieu sur terre et donc garant de la réalité des choses et des êtres:

Voilà bien, se disait-il, à la fois la conséquence et la preuve de ce vice initial, de ce trébuchement du Saint-Siège: tout le reste à la fois chavirait. À qui se fier, sinon au pape? et dès que cette pierre angulaire cédait, sur laquelle posait l'Église, rien ne méritait plus d'être vrai. (*loc. cit.*)

Cette impression de rêve est pour Amédée une manière de fuir une réalité cruelle qui l'agresse de toutes les façons, et de retrouver son monde

30. Cf. « château perdu des Karpathes », « prince », et la figure de Bielkowski qui le projette dans un conte des *Mille et une nuits*: il « lui paraît plus gigantesque encore que de coutume, fait comme un cauchemar, drapé dans un vaste cafetan couleur rouille, la moustache retombée et coiffé d'un extravagant bonnet de nuit dressé comme un bonnet persan, qui l'allonge jusqu'à n'en plus finir » (*ibid.*, p. 825).

31. C'est l'expression de Breton dans *Les Vases communicants* (*Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, p. 155), où il s'emploie à abolir les frontières entre veille et sommeil.

initial, un cocon maternel où Arnica veillerait sur lui. De fait, la lettre de celle-ci renvoie ce qu'il vient de vivre au statut de cauchemar dont il peut s'éveiller :

Carola, l'abbé Cave, le cardinal, tout cela flottait devant lui comme un rêve qu'interrompt tout à coup le champ du coq. (p. 811)

Pour cet hypocondriaque, le recours au rêve serait donc une manière de fuir la dépossession de soi et le morcellement de son corps pour se réapproprier. Et il ne sera pas étonnant que la mort le saisisse au moment où il « cherch[e] comme Narcisse sur l'onde, sur la vitre, à distinguer du paysage son reflet » (p. 828).

À la fin de la sotie, une semblable impression de rêve caractérise aussi Lafcadio et Geneviève. Le premier se rend compte que son acte gratuit ne peut se refermer derrière lui comme un rêve, comme l'équipée nocturne de son enfance. Et devant celle qui vient s'offrir à lui, c'est bien cette confusion de la vie et du rêve qu'il invoque, mais d'un rêve dont il ne pourrait s'extraire :

– Je vivais inconscient; j'ai tué comme dans un rêve; un cauchemar où, depuis, je me débats. (p. 871)

Son seul recours va justement être la présence de Geneviève qui va lui permettre de « passer outre », de s'extraire de son monde d'enfant pour affronter la réalité. Symétriquement, Geneviève veut s'ébrouer du monde de sa famille, de son père qu'elle méprise, et qu'elle renvoie à un rêve dont il est temps de s'échapper :

Mais comment lui dirait-elle qu'elle aussi, jusqu'à ce jour, s'agitait comme dans un rêve – un rêve dont elle n'échappait par instants qu'à l'hôpital [...] – un médiocre rêve où s'agitaient à ses côtés ses parents et se dressaient toutes les conventions saugrenues de leur monde [...]. (pp. 872-873)

Elle est donc venue vers Lafcadio pour s'allier à lui contre le monde de sa famille et de ses origines. Le véritable enjeu de leur nuit d'amour, transgressive puisqu'incestueuse, est bien la possibilité pour les deux jeunes gens de passer à l'âge adulte.

Enfin, de façon plus retorse, le narrateur clôt la sotie en déclarant vouloir à son tour sortir du monde du rêve pour retrouver la réalité, accréditant ainsi par avance la théorie freudienne de la création littéraire comme produit d'un « rêve éveillé », mais invoquant pour ce faire « la vérité palpable du désir » :

Ô vérité palpable du désir! tu repousses dans la pénombre les fantômes de mon esprit.

Nous quitterons nos deux amants à cette heure du chant du coq où la couleur, la chaleur et la vie vont triompher enfin de la nuit. (p. 873)

D'une part, on retrouve le « chant du coq », qui apparente la fable de la sotie au monde que repousse Amédée; d'autre part, on assiste à un renversement du statut du « désir »: renvoyé au rêve ou au leurre du fantasme dans *La Tentative amoureuse*, il est devenu ici le seul moteur invoqué pour sortir des rêves de l'enfance et permettre d'affronter la réalité<sup>32</sup>. En même temps, se produit par là comme une mise en abyme des rêves et de la vie considérée comme un rêve à l'intérieur d'une écriture-rêve, ce qui explique aussi le recours constant de Gide à la mise en abyme, et le rapport de cette technique avec son impression fréquente de vivre comme dans un rêve, que nous avons signalée dès le départ. L'auteur éprouve le besoin de mettre à distance sa fiction pour se détacher d'elle et pouvoir avancer, par « rétroaction du sujet sur lui-même »<sup>33</sup>.

Ainsi le rêve témoigne-t-il chez Gide de ce que Freud appelait une mentalité infantile, archaïque. Ceci est rendu particulièrement sensible par ce qui semble être son enjeu principal: le rêve est un monde où règne la mère, monde du refuge auprès d'elle ou de l'impossibilité de se détacher d'elle; il met en scène les difficultés de l'entrée dans l'âge adulte, avec la problématique de la carence du père qui est au cœur des *Caves du Vatican* et qui favorise toutes les dérives sous le couvert du jeu. Comme l'écrit Pascal Quignard,

Tout rêve est un sein maternel qu'on fait venir en l'absence de son lait.  
Tout rêve est lui-même cette pénurie.<sup>34</sup>

Et encore:

Le langage n'est jamais plus proche de sa vérité que quand il rêve une hallucination. Les romans sont plus vrais que les discours.<sup>35</sup>

De fait les rêves de l'œuvre gidienne mettent en jeu de façon nette, sous le voile de la double fiction, les combats et les peurs intimes, inconscientes, de l'auteur; ils dessinent des angoisses, des défenses, mais aussi des progrès grâce à la fonction cathartique de l'écriture, de sorte qu'après les *Caves*, ils disparaîtront à peu près parce que Gide osera enfin se dire à visage découvert dans *Corydon* et *Si le grain ne meurt*, et deviendra adulte et père avec *Les Faux-Monnayeurs*.

Alain GOULET

32. On peut rapprocher cela de la composition de *Si le grain ne meurt*. En effet dans les mémoires, l'irruption du droit au désir homosexuel permet à l'écrivain de s'extraire des « ténèbres » et de la « selve obscure » de l'enfance pour aborder la pleine lumière de la vie. Voir mon article « Enjeux et argumentations de *Si le grain ne meurt* », à paraître dans les Actes du colloque: *Écriture de soi et argumentation* (Tel-Aviv, mai 1998), Presses Universitaires de Caen, 2000.

33. Voir mon article: « Aux sources de la mise en abyme: la 'rétroaction du sujet sur lui-même' », *Elseneur*, n° 11, « De l'auteur au sujet de l'écriture », Caen, PUC, déc. 1996, pp. 101-120.

34. Pascal Quignard, *Le Nom sur le bout de la langue*, Paris, P.O.L., 1993, p. 69.

35. *Ibid.*, p. 71.