

Et si ce n'était qu'un rêve. Rêve, trauma et création

Vital Vézina

Volume 16, numéro 2, automne 2007

Les hauts lieux et non-lieux du rêve II

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/016920ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/016920ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue Santé mentale au Québec

ISSN

1192-1412 (imprimé)

1911-4656 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Vézina, V. (2007). Et si ce n'était qu'un rêve. Rêve, trauma et création. *Filigrane*, 16(2), 40–53. <https://doi.org/10.7202/016920ar>

Résumé de l'article

Freud publie *L'interprétation des rêves* en 1900. C'est la naissance de la psychanalyse. Dans un premier temps, l'auteur présente l'historique de cette évolution et des difficultés rencontrées par Freud dans l'élaboration de sa théorie. L'apport de l'école anglaise, en créant le concept de « monde interne », a redonné aux rêves sa place privilégiée de « voie royale ». Le rêve devient un outil indispensable de réappropriation subjective par le processus de pensée qu'il peut enclencher. Dans un second temps, l'auteur se penche sur l'oeuvre de Romain Gary qu'il approche comme une production de rêves. Il montre comment s'exprime, à travers différents romans, la problématique de l'identité, au coeur de la vie et l'oeuvre de cet écrivain. On y voit, notamment, la création, au service de la mise en figuration du traumatisme.

Et si ce n'était qu'un rêve. Rêve, trauma et création

vital vézina

Freud publie *L'interprétation des rêves* en 1900. C'est la naissance de la psychanalyse. Dans un premier temps, l'auteur présente l'historique de cette évolution et des difficultés rencontrées par Freud dans l'élaboration de sa théorie. L'apport de l'école anglaise, en créant le concept de « monde interne », a redonné aux rêves sa place privilégiée de « voie royale ». Le rêve devient un outil indispensable de réappropriation subjective par le processus de pensée qu'il peut enclencher. Dans un second temps, l'auteur se penche sur l'œuvre de Romain Gary qu'il approche comme une production de rêves. Il montre comment s'exprime, à travers différents romans, la problématique de l'identité, au cœur de la vie et l'œuvre de cet écrivain. On y voit, notamment, la création, au service de la mise en figuration du traumatisme.

Un après-midi, mon fils, qui n'avait pas encore trois ans, se réveille, tout excité, de sa sieste. Aussitôt déposé par terre, il court à travers les différentes pièces de la maison, ouvre les placards, tout en répétant un mot qui ressemble à « chocolat ». Intrigué, je m'approche de lui et je comprends alors qu'il cherche un lapin un « très gros lapin » avec « un panier de chocolats ». Il l'a vu, il ne le retrouve plus. « Il était à quel endroit ce lapin ? » « Dans la salle de jeux, près de la fenêtre » et vient me montrer l'endroit. Mais ce lapin était dans son rêve, il avait rêvé qu'un très gros lapin avait un panier rempli de chocolats qu'il distribuait comme un « Père Noël ». C'était le temps de Pâques et quelques jours auparavant, nous étions allés dans un grand magasin où effectivement il y avait des lapins, de « gros » lapins qui distribuaient des bonbons et des chocolats. Mon fils adorait le chocolat et malheureusement, il n'était pas le seul, de sorte que le chocolat était venu à manquer et il avait dû, un peu déçu, se contenter de bonbons. On peut dire qu'il avait tenté de trouver une solution à travers le rêve. Il s'est malheureusement réveillé ; ce n'était qu'un rêve !

Je rapporte cet événement familial, car il illustre très bien, selon moi, les courants majeurs autour de la théorie du rêve. La théorie classique du rêve, réalisation de désir et l'approche contemporaine héritée principalement de l'école anglaise et qui s'articule autour de l'espace interne, le monde interne versus le monde réel : si le lapin n'est pas dans la maison, où est-il ? Est-il réel ? Comment s'est-il construit ?

C'est ce que nous allons tenter d'explorer à travers ce texte. Nous verrons l'apport important de l'école anglaise qui, avec des auteurs comme Klein, Meltzer, Bion, a considérablement enrichi l'approche classique. Nous constaterons que leurs écrits révolutionnèrent le modèle du fonctionnement psychique, ainsi que l'exprime Meltzer : « Nous ne vivons pas dans un monde, mais dans deux, nous vivons aussi dans un monde interne qui a un lieu aussi réel pour vivre que celui du monde

externe » (Meltzer, 1993, 46). Cette innovation donne une signification toute nouvelle au concept de fantasme, de rêve, et comme nous le verrons, permet une lecture originale d'une œuvre créatrice. Enfin, nous tenterons d'explorer ces notions théoriques à travers l'œuvre littéraire de Romain Gary, que nous approcherons comme un rêve, une production de l'inconscient. Ainsi que le mentionne, en effet, Proust (1908, 221-224) : « Un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vies [...] un moi profond qu'on ne retrouve qu'en faisant abstraction des autres et du moi qui connaît les autres, un moi qu'on sent bien le seul réel et pour lequel seul les artistes finissent par vivre ». N'est-ce pas là une approche très kleinienne de l'œuvre littéraire ?

Approche théorique

Théorie classique

La psychanalyse est née en 1900 avec la publication de *L'interprétation des rêves*. C'est l'œuvre dont Freud tirait la plus grande fierté : « N'est-ce pas grâce à la science des rêves que l'analyse est passée du rang de méthode psychothérapeutique à celui de psychologie des profondeurs ? La jeune science n'a fourni aucune doctrine plus marquante, plus originale que celle des rêves, aucune, même, qui puisse lui être comparée » (Freud, 1932, 11). Le fondateur de la psychanalyse en arriva même à penser qu'un jour on apposerait près de la porte de sa maison une plaque : « Ici, le 24 juillet 1895, se révéla au Dr Sigm. Freud le secret du rêve¹. » La découverte de la science des rêves contient l'essentiel de la théorie et de la pratique psychanalytique : la structure de l'inconscient et les lois qui le régissent.

« Le rêve est un accomplissement (déguisé) d'un désir (refoulé) » (Freud 1900). C'est là l'affirmation de base que Freud a soutenue jusqu'à la fin de sa vie. Le seul changement qu'il apporta fut de remplacer « accomplissement » par « essai d'accomplissement ». Il tentait, ainsi, de rallier à sa théorie les rêves d'angoisse et de punition qui se montraient contraires à l'accomplissement du désir : ils ne sont que des tentatives avortées de réalisation de désir. Dans *Les nouvelles conférences* (1932), il explique, là aussi, le rêve d'angoisse traumatique comme un trouble de la fonction du rêve, un échec du travail du rêve dans sa tâche de réalisation de désir : « Il arrive que le rêve n'impose que très imparfaitement son désir. Parfois, il doit y renoncer ; la fixation inconsciente à quelque traumatisme paraît être le plus important de ces troubles de la fonction du rêve. » (Freud 1932, 41). Et, enfin dans *L'abrégé de psychanalyse* (1938), son dernier texte portant sur les rêves, il ne va pas plus loin, c'est comme s'il ne parvenait pas à intégrer les rêves d'angoisse à sa théorie. Il dira, tout au plus, que l'angoisse exprimée dans le rêve est une réponse à l'irruption dans le moi de désirs bruts, non déguisés. Quant aux rêves de punition, ils seraient selon lui le résultat du triomphe du surmoi sur les élans pulsionnels.

Pourtant, en 1920, avec *Au-delà du principe de plaisir*, il avait abordé la question du rêve traumatique. Celui-ci, obéissant à la tendance à la répétition, était vu comme une tentative de liaison psychique des impressions traumatiques. Freud le rapprochait alors, du jeu de l'enfant qui, « par la répétition d'un événement

désagréable, tente de maîtriser la forte impression qu'il en a reçue, au lieu de se borner à la subir » (Freud 1920, 45). Cette idée du rêve traumatique vu comme une tentative de maîtrise n'est nullement reprise ni développée dans ses travaux ultérieurs sur les rêves (ceux de 1932 et 1938). Il n'a pas, encore ici, aligné la théorie des rêves sur le vaste développement de sa théorie de la vie psychique.

Ferenczi, dans *De la révision de l'interprétation des rêves* (1931), a repris l'idée freudienne du rêve traumatique comme une tentative de liaison psychique, mais il applique cette fonction à tous les rêves. La définition de la fonction du rêve devient alors sous sa plume : « tout rêve, même le plus déplaisant, est une tentative d'amener des événements traumatiques à une résolution et à une maîtrise psychiques meilleures, au sens pourrait-on dire de "l'esprit d'escalier", ce qui, dans la plupart des rêves, est facilité par une diminution de l'intelligence critique et par la prédominance du principe de plaisir » (Ferenczi, 1931, 142).

Dans le sillage de cette approche nous retrouvons un courant contemporain représenté, entre autres, par Garma (1981) et Anzieu (1985) pour qui les situations traumatiques sont un phénomène général qui se retrouve à la racine de tous les rêves. La fonction du rêve est alors d'évacuer la surcharge de tension et de rétablir l'intégrité du moi. C'est là une hypothèse que nous approfondirons dans la seconde partie de ce texte.

On voit donc se dessiner deux courants de définition de la fonction du rêve issus de l'approche classique : rêves, satisfactions de désirs, et rêves dont la nature est traumatique et qui visent à rétablir l'intégrité du moi. Cette approche a confirmé que l'étude du rêve est le moyen le plus sûr d'exploration des processus psychiques profonds. Elle en a établi les différents paramètres ; le rêve a un contenu latent qu'il s'agit de décoder à partir des associations du rêveur sur le contenu manifeste, la source du rêve plonge ses racines dans les conflits infantiles toujours actifs dans l'inconscient, le principe d'illogisme organise le matériel du rêve suivant les processus primaires de condensation, de déplacement et de symbolisation. Ces « paramètres » se sont maintenus au fil des ans et n'ont cessé d'être validés par la clinique. Par ailleurs, la structure psychique intime du rêve et sa fonction économique se sont beaucoup modifiées par l'apport de la pensée kleinienne que nous allons maintenant étudier.

Théorie contemporaine

L'apport de Mélanie Klein « révolutionnaire », pour reprendre les mots de Meltzer, le modèle du fonctionnement psychique. Elle créa le concept de « monde interne ». Freud, malgré qu'il eut développé le concept du surmoi et parlé d'internalisation, ne parvint pas à donner à ce modèle une application clinique. Meltzer explique ce manque par le fait que le modèle freudien était axé sur la neurophysiologie : « Freud ne put trouver un endroit pour situer ce monde interne » (Meltzer, 1993, 45) Mélanie Klein, par ailleurs, en écoutant les enfants sans idée préconçue, fit cette découverte d'un monde interne, d'un espace imaginaire habité par des objets. La vie mentale interne apparaît, dès lors, peuplée d'objets qui ne sont que des personnifications concrètes de nos expériences avec nos objets externes :

«From the Kleinian point of view, we are and we become what we believe we have done to our objects (because of projective, followed by introjective identification with the object), and therefore our phantasies about the content and disposition of our inner objects become a critical statement of the true sense of worth of our inner being.» (Grotstein, 2000, 154)

L'objet interne a un corps, un espace. Il aime, hait, se déplace dans l'espace psychique et/ou somatique. Il peut s'arroger, à certains moments, l'entière souveraineté sur notre vie psychique. Il est tout aussi réel, on peut même dire plus réel, que l'objet du monde extérieur, pour reprendre la remarque de Diatkine (1994): «L'on ne devrait parler d'objet qu'à propos de l'objet interne».

L'organisation des relations entre les objets, dans le monde interne, est structurée par le fantasme inconscient de nature archaïque et profonde. Klein donne à la notion de fantasme une dimension plus importante que celle que nous retrouvons chez Freud. Dans cette dernière, en effet, le fantasme est équivalent à la rêverie et traduit un accomplissement de désir face à une réalité frustrante, alors que, pour Klein, les fantasmes sont actifs dès le début de la vie. Ils sont l'expression directe des pulsions et concernent les relations entre le self et les objets. En ce sens, ils constituent le fondement de la structure de la personnalité: «Le fantasme inconscient et les structures qui en résultent peuvent être considérés comme déterminant la structure de base et le caractère de la personnalité, comme la matrice de notre structure et de notre vie mentale» (Segal, 1993,58). Le fantasme inconscient peut s'exprimer en symptômes, prendre forme dans le rêve, la création artistique, les activités humaines, par et à travers le symbolisme. Comment se fait cette transformation du fantasme brut en images symboliques? Comment se crée ce monde intérieur peuplé d'objets dynamisés par le fantasme archaïque? C'est ce que nous allons maintenant élaborer avant de revenir aux rêves.

L'espace interne se construit par et à travers un processus de développement qui prend place dans un *environnement facilitateur*. Bion a conceptualisé cet environnement comme la relation contenant-contenu qui se fait par le jeu des identifications projectives: la présence de la mère qui a la capacité de contenir et de réfléchir les différents états mentaux de son bébé. Cette fonction maternelle de contention émotive est internalisée et contribue à créer l'espace interne: «Cet espace ne se trouve pas entre la mère et l'enfant (espace transitionnel); c'est un espace mental interne formé par l'introjection d'un sein capable de contenir les identifications projectives de l'enfant et de leur donner un sens» (Segal, 1993, 113). Dans un processus à deux temps, on peut dire que s'élabore, dans un premier temps, l'appareil psychique, «l'appareil à penser», c'est-à-dire l'endroit où les pensées sont pensées. Puis, dans un deuxième temps, surviennent les pensées dans cet espace mental. Bion relie cette naissance des pensées à la capacité de reconnaître et d'éprouver l'absence. C'est seulement lorsque le bébé peut reconnaître l'absence de l'objet qu'il peut penser, symboliser. Bion (1970) écrira:

« Pas de sein, donc une pensée ». Le monde intérieur, l'espace mental est donc aussi, espace de pensées. On peut dire que c'est la pensée qui donne une consistance, une charpente à l'espace interne (D. Houzel, 1985). C'est un monde qui s'élabore par le travail de deuil, à travers les processus d'introjection-identification. Les objets sont établis dans le moi, ainsi que la séparation entre soi et non-soi. L'objet, ainsi intégré, devient une représentation d'objet au service de la symbolisation. « La création d'un monde interne est toujours la recréation d'un monde perdu » (Segal, 1993, 162).

La qualité de cet espace et des objets qui l'habitent, la solidité de ses frontières, sa capacité d'élaborer des pensées, dépendra étroitement de la qualité de la relation contenante ; plus elle aura été satisfaisante, plus la séparation d'avec l'objet sera possible et plus le monde interne sera alors utilisable par le moi. Par ailleurs, si la présence maternelle a fait défaut, l'enfant éprouvera une difficulté importante à atteindre son autonomie :

« The worse the actual primal object actually was, the more the subject felt compelled to identify with it at the expense of its own ego, thereby feeling too impotent to leave home. A corollary of this reasoning would be that the unfortunate subject unconsciously perceives the object's distress and tries to « cure » the object by fusing with it. » (Grotstein, 2000, 144)

Le monde interne ne pourra pas se construire ou demeurera fragile : dans des situations extrêmes d'angoisse ou de dépression, il peut se transformer en un véritable chaos et n'être plus d'aucune utilité. Les frontières entre l'interne et l'externe se fragilisent et nous assistons à des débordements. Tout se passe comme si l'individu n'arrivait pas à se rejoindre : « Où suis-je donc ? j'ai l'impression d'être dans un no man's land ; parfois je me promène dans des rues, pourtant familières, et je me sens complètement perdu. » Ce sont souvent en ces termes que s'exprime la souffrance reliée à cette non-intégration du monde interne.

L'introduction de la métaphore spatiale, comme nous venons de le voir dans la compréhension du fonctionnement psychique, a marqué l'évolution de la pensée psychanalytique. Et aujourd'hui, comme le mentionne Lansky : « None of the current major psychoanalytic schools, fail to place strong emphasis on the patient's internal world in relation to internal objects » (Lansky, 1992,20). Cette nouvelle approche a considérablement modifié notre manière de comprendre le rêve et lui a redonné sa place de *voie royale* : « The best window into the internal world is the dream, the freest form of free association is the dream, the best access to early childhood memories come from the dream. » (Flanders, 1993, 13)

Le rêve devient ainsi une représentation théâtrale dramatique du monde interne. Les acteurs qui s'y déploient en sont les objets internes qui entretiennent des relations et des conflits les uns avec les autres. La multiplicité des rôles relève du monde du rêveur qui est aussi le metteur en scène et le public. Comme le

mentionne Resnik : « Le rêveur est égoïste, tout ce qui apparaît au cours du rêve est en relation avec lui, le représente » (Resnik, 1984, 85). Le rêve est donc une représentation devant soi. En 1937, Ella Sharpe avait parlé du rêve comme « an objectification of an inner drama » et Fairbairn, en 1944, comme « des dramatisations de situations existant dans la réalité interne ». Pour sa part, Mélanie Klein considérait le rêve uniquement comme l'expression du fantasme inconscient, au même titre d'ailleurs que le jeu de l'enfant, ce qui était alors novateur. Cependant, comme le mentionne Meltzer, elle ne le relia pas aux processus de pensée. C'est Bion qui dira « rêver, c'est penser ».

Si l'on résume le modèle bionien du fonctionnement psychique, de la construction de la pensée, on se rend compte que l'expérience émotionnelle est première. Elle est impensable et pour être pensée, elle doit d'abord être organisée en fantasmes par un appareil contenant. Et, comme le mentionne Segal, les fantasmes sous tendent les rêves, « ils sont ce avec quoi les rêves sont faits » (Segal, 1993,67). Dans ce contexte, les rêves deviennent un chaînon dans la construction du processus de pensée ; ce sont des expériences destinées à représenter une situation ou un conflit émotionnel afin de le penser. Ainsi, le rêve est une représentation dramatique qui permet de penser un conflit interne. L'espace du rêve peut devenir un espace de pensée. Le rêve est donc un porteur de sens qui colore tous les aspects de la réalité externe : « en décrivant la vie du rêve comme le *théâtre de la création du sens* nous sous-entendons clairement que le monde extérieur reste vide de sens tant que ce sens n'a pas été créé ni déployé vers le dehors » (Meltzer, 1993,114). Ce « sens » est relié à la vie, la culture, les conflits passés et l'histoire du rêveur, c'est un véritable *monde vivant*. Il est à la base de notre vision du monde. Le rêve est un message venu des profondeurs de notre psyché et qui a pour but principal d'établir une communication et de maintenir un véritable dialogue interne. Il est donc garant de notre sentiment d'intégrité personnel. La plupart des auteurs contemporains (Lansky, 1992, French, 1962, Weiss 1986, Fosshage, 1983) ont, du reste, souligné cette fonction « intégrative » du rêve selon laquelle le rêve, en permettant une représentation de l'expérience émotionnelle, devient un outil indispensable d'appropriation subjective :

« The dreamer would have an internal psychic space, derived from his earliest object relation, into (upon) which he could project in the regressive language of visual images the representation of his desires and conflicts, and hope to have his wishes fulfilled and his anxieties allayed, as in early infancy, by the internalized maternal breast. » (Gammil, 2001, p.133)

Cette « représentation de l'expérience émotionnelle » peut, aussi, se faire par et à travers une œuvre créatrice. Selon la célèbre formule de Freud (1908) l'œuvre créatrice n'est-elle pas assimilable à un rêve ? Elle permet donc, aussi bien qu'un rêve, un regard pénétrant dans la vie psychique. Ce « regard », nous le porterons

maintenant sur l'œuvre de Romain Gary que nous tenterons de lire comme un rêve, c'est-à-dire comme une production imaginaire de l'esprit, destinée à satisfaire des désirs inassouvis. Dans une approche plus contemporaine, nous pourrions ajouter que les personnages de roman dramatisent le rêve vivant de l'auteur. Pour reprendre les mots de Proust, cités plus haut, le roman révèle un moi profond, « un moi qu'on sent bien le seul réel et pour lequel seuls les artistes finissent par vivre ». Romain Gary ne dira-t-il pas qu'il y avait deux choses importantes pour lui dans sa vie : les femmes et l'écriture. Et devant le télégramme lui annonçant que son premier roman serait publié, il dira : « Je restai là, longtemps, regardant le télégramme. J'étais né. » (*La promesse de l'aube*, 374) Nous verrons à quel point l'écriture lui était indispensable pour maintenir son sentiment d'identité.

Rêve et création chez Romain Gary

Mardi, le 2 décembre 1980, Romain Gary se suicide dans son appartement de la rue du Bac à Paris. Il avait 66 ans. Il laisse une note qui se termine ainsi : « Je me suis enfin exprimé entièrement ». Son œuvre littéraire est impressionnante : près de 40 romans, des nouvelles, des reportages, des articles, des chroniques, des participations à la rédaction de scénarios, l'écriture et la réalisation de deux films. Deux fois récipiendaires du prestigieux prix Goncourt, dont le second en 1975 sous le pseudonyme d'Émile Ajar. Il a, de plus, occupé des postes importants dans la diplomatie et fut décoré de la Légion d'Honneur en 1945 pour sa participation remarquable à la libération de la France.

Malgré une réussite professionnelle enviable, Gary était un homme malheureux « sinistre, profondément cynique » (Anissimov 2004, 169). Il avait le sentiment profond d'être un imposteur, d'être en quelque sorte « passé à côté » : « Je me suis toujours loupé », « je suis un raté typique » (Anissimov 2004, 231). D'où lui venait ce sentiment ? Quels fantasmes ont organisé cette zone souterraine qui échappe aux regards et à l'état civil ? Nous abordons là la problématique de l'identité, omniprésente tout au long de ses écrits. Nous pouvons même dire qu'elle est le moteur de sa vie et de son œuvre. Identité dans le sens de se sentir « un », de coïncider avec soi-même : « Je me suis toujours été un autre » (*Vie et mort d'Émile Ajar*) « Je, moi, c'est toujours un état de manque » (*Les couleurs du jour*). Notre tentative consistera à suivre le fil, à travers certains personnages et situations de ses romans, de cette construction qu'il a élaborée en *urgence de figuration* pour sa propre survie psychique. Une identité qui restera toujours à conquérir et qui lui échappera jusqu'à la fin. Le geste final ne serait-t-il pas son ultime tentative d'accéder enfin à son être, ainsi qu'il l'écrit à propos du romancier dans *Pour Sganarelle* : « Sa mort devient sa suprême création, une ultime figure de style » ? « Je me suis enfin exprimé entièrement » signera-t-il !! « Enfin authentique » a-t-il écrit dans son roman *Pseudo*, parole qu'il fait dire à son héros pour expliquer son suicide. Il lui aura fallu aller jusque là...

La promesse de l'aube, roman autobiographique, nous plonge d'emblée dans cette problématique de l'identité, dans sa source profonde : la relation de Gary et

sa mère. Né le 8 mai 1914 en Russie, le petit Romain n'a pratiquement pas connu son père qui a été mobilisé à la guerre, peu de temps après sa naissance. Cette situation a donné lieu à des fabulations qui ont permis à Gary de se créer une vie ; nous pourrions dire de continuer à se créer, à s'inventer au fil du temps et des circonstances, ainsi que sa mère avait commencé à le faire très tôt. Elle lui avait appris qu'*aimer quelqu'un c'est l'inventer* : « Tu seras un héros, tu seras général, Ambassadeur de France, un grand artiste, prix Nobel, un grand séducteur, un Casanova, tu porteras des complets anglais que tu achèteras à Londres,... ». Ces fantasmes avaient d'autant plus de puissance que Gary avait le sentiment d'avoir contracté une dette insondable à l'égard de sa mère : pour lui, elle avait abandonné sa carrière d'actrice, elle l'avait amené à Nice pour qu'il puisse grandir dans un pays de liberté, elle travaillait d'arrache-pied malgré sa santé déclinante et sa vieillesse précoce : « une farouche résolution de redresser le monde et le déposer un jour aux pieds de ma mère, heureux, juste, digne d'elle, enfin, me mordit au cœur d'une brûlure dont mon sang charria le feu jusqu'à la fin » (*Promesse de l'aube*, 21).

Cet amour maternel que Gary qualifie d'admirable a été, pour reprendre le titre d'une étude que Nancy Houston lui a consacrée, son « tombeau » : « Ce comportement maternel est maladif, cannibalesque, meurtrier de l'âme. Si tu avais tant de mal à exister, n'était-ce pas, entre autres, parce que ta mère avait décidé pour toi, contre toi, sans toi, à l'avance, de ta vie entière ? » (1995, 21). L'emprise est totale. Il est pour la mère un rêve incarné :

« J'étais résolu à réaliser ce que ma mère attendait de moi, et je l'aimais trop pour être sensible à ce que ses rêves pouvaient avoir de naïf et de démesuré. Il m'était d'autant plus difficile de faire la part du fantasme que, bercé ainsi de promesses et de récits de ma grandeur future depuis mon enfance, je m'y perdais parfois et ne savais plus très bien ce qui était son rêve et ce qui était moi. » (*La promesse de l'aube*, 185)

Cette relation repose sur une séduction narcissique, dans le sens où Racamier en parle : « Un enfant narcissiquement séduit doit être comme s'il n'était pas né ; il ne faut pas qu'il pense, qu'il désire, qu'il rêve » (Racamier, 1978,933). L'objet est incorporé à l'intérieur puisque le narcissisme du sujet en dépend. Le travail de deuil, de séparation est ainsi neutralisé et empêche la création d'un véritable espace de rêves, de pensées. L'appropriation subjective ne se fait pas. Le sujet n'arrive pas à « se penser » faute d'espace et d'autorisation à le faire. La fonction contenante de l'objet ne joue pas son rôle : le self reste à découvert, démuné, impuissant à recourir à une quelconque représentation contenante de sa situation et condamné à produire de la figuration sur un mode traumatique et compulsif.

Cette tentative de maîtrise, nous la retrouvons chez Gary, à travers ce que nous pouvons appeler le *roman traumatique* qui expose, de façon dramatique, la lutte

incessante menée pour préserver une identité au statut précaire : personnages qui n'ont pas d'existence réelle, qui se dédoublent, s'emboîtent les uns dans les autres, s'installent à l'intérieur de l'autre et y prennent la parole obligeant le sujet à se taire. Non seulement les êtres ont des contours flous, souvent transparents, mais les univers dans lesquels ils évoluent effacent aussi l'espace et le temps, ce sont de véritables atmosphères de rêve.

Lady L. met en scène une jeune anarchiste française et une vieille dame anglaise à l'intérieur de la même personne. La vieille dame est possédée par une ancienne elle-même. C'est un personnage qui s'invente un double, qu'il laisse se substituer à lui-même tout en continuant à y résider. *Clair de femme* est l'histoire d'une jeune femme atteinte d'un cancer qui, avant de mourir, demande à son mari de trouver une autre femme en qui elle pourra survivre et grâce à qui leur amour se perpétuera. Les échanges entre les personnages font en sorte que ce sont trois personnes qui dialoguent à travers deux corps. *Europa* présente des personnages allégoriques sans consistance, flous qui glissent les uns vers les autres, les uns dans les autres. Chaque personnage est le fruit du rêve, du délire ou de l'hallucination d'un autre personnage. *La danse de Genghis Cohn* parle d'un personnage mort dans un camp de concentration qui a élu domicile à l'intérieur d'un commissaire de police allemand, c'est une occupation dominée par la ventriloquie. Nous sommes dans l'indistinction psychique : est-ce que mes pensées sont à moi ou ce sont les pensées de quelqu'un d'autre qui serait en train de me penser moi-même ? Enfin, *Les enchanteurs* montre comment Gary s'invente lui-même en tant que personnage et empêche de repérer la ligne entre fiction et réalité. On retrouve une histoire d'amour dans laquelle Teresina, n'existe pas réellement sauf dans les yeux de son amoureux. Elle refuse de consommer son union, préférant vivre dans l'imagination de Fosco : « Je veux vivre là-dedans (touchant son front). Je veux que tu continues à m'imaginer aussi longtemps que tu vivras. Je veux durer, j'ai besoin d'être rêvée" (p.263).

Le roman *Pseudo*, écrit en 1976 sous le pseudonyme d'Émile Ajar, occupe une place spéciale dans l'œuvre de Gary. Il nous fait faire une plongée vertigineuse dans l'esprit et la pensée du romancier. Avec *La promesse de l'aube*, il synthétise l'œuvre de Gary. On pourrait penser que *La promesse de l'aube* appartient à l'espace externe et *Pseudo*, à l'espace interne, l'un étant l'envers de l'autre. C'est, selon nous, une des œuvres les plus éclairantes sur le fonctionnement psychique de Gary. On retrouve, en condensé, les angoisses profondes qui agitaient son univers : la non existence du self (« les villes sont pleines de gens qui ont été tués mais qui se sont arrangés pour vivre ») (70), l'absence de filiation paternelle (« Je suis le fils d'un homme qui m'a laissé toute ma vie en état de manque ») (30), la non-propriété de la pensée, des mots qui restent étrangers et ne peuvent exprimer « mes » pensées. C'est l'autobiographie d'Ajar, écrite par Pavlowitch que Gary a transformé en schizophrène et qui se traîne de clinique en clinique en s'en prenant à un personnage nommé « Tonton Macoute » où il est inévitable d'y reconnaître Gary. On y trouve trois personnages emboîtés les uns dans les autres, véritable poupées russes. *Pseudo* peut être entendu comme un véritable cri d'angoisse.

Si nous portons un regard analytique sur ces différents romans et les envisageons comme des représentations dramatiques du monde interne, nous constatons que le self n'arrive pas à s'individualiser par rapport à l'objet: il n'existe que dans et par rapport au regard, aux rêves de l'objet. Ce sont autant de variations sur le même thème, la non-existence du self: «C'est un homme avec personne dedans» (*Gros câlin*, 13) L'intrusion maternelle a éjecté le self à l'extérieur de lui-même et l'a obligé à se terrer dans le «trou juif» de *La vie devant soi*: Momo s'enferme avec madame Rosa qui est venue mourir dans ce trou juif. Pendant trois semaines il ne la quittera pas, l'arrosant de parfum et peignant son visage «à cause des lois de la nature». Nous pouvons voir dans cette image une représentation dramatique de l'endroit où le self s'est réfugié: dans un trou avec un objet mort qu'il n'arrive pas à quitter. Il ne reste donc, à la place, qu'un faux self à l'allure hypomane (Gary avait une personnalité que l'on qualifiait d'excentrique et théâtrale: la peinture et les parfums de Momo?) toujours en représentation et qui fait semblant: «J'ai parfois l'impression que l'on vit dans un film doublé et que tout le monde remue les lèvres, mais ça ne correspond pas aux paroles. On est tous post-synchronisés et parfois c'est très bien fait, on croit que c'est naturel» (*Gros câlin*, 113).

La pérennité du lien à un objet mort constitue le nœud de la vie et de l'œuvre de Gary. Tout comme le petit Momo, il ne pouvait vivre l'expérience de la séparation. Comme le mentionne Nancy Houston: «La leçon fondamentale que Nina t'a inculquée a été bien apprise: l'absence est non seulement plus forte que la présence, elle lui est préférable et de loin, de même que le rêve est préférable au réel» (1995, 30). L'épisode raconté dans *La promesse de l'aube* est sur ce point très révélateur et a d'autant plus de poids que l'on sait qu'il est fictif. La mère avant de mourir écrit près de deux cents lettres et les confie à une amie lui demandant de les envoyer une à une à son fils pour qu'il ne perde pas espoir; or, dans la réalité, la mère a écrit jusqu'à la fin, mais dans des cahiers qui n'ont jamais été envoyés. Gary, en créant cet épisode dans son autobiographie, révèle le fantasme d'une union éternelle: au-delà de la mort sa mère restera son «témoin intérieur», son *dibbuk*, son fantôme. Les personnages de ses romans vivant les uns dans les autres, *en quête d'identité*, dans des univers hors du temps et de l'espace sont, soit toujours vivants ou toujours morts, mais jamais complètement réels.

Dans ce contexte, il n'est guère surprenant de lire ces paroles tirées de son texte posthume et testamentaire *Vie et mort d'Émile Ajar*: «Recommencer, revivre, être un autre fut la grande tentation de mon existence»; nous pourrions lire: «recommencer, revivre, être enfin moi et trouver mes propres mots». Gary n'a pu écrire «son» texte. Il a écrit un «texte» pour conférer, confirmer une identité à sa mère, la restituer à elle-même: sur le pont du bateau emmenant Gary d'Angleterre en Afrique, il se met à imaginer que Nina vient le rejoindre:

«Je n'ai pas vraiment été une grande actrice, une tragédienne.
Ce n'est pas tout à fait exact. J'ai fait du théâtre, c'est vrai. Mais
ça n'est jamais allé très loin.

Je sais, lui disais-je doucement. Tu seras une grande actrice, je te le promets. Tes œuvres seront traduites dans toutes les langues du monde.»

(*La promesse de l'aube*, p.346)

Gary pensait n'être venu au monde que pour justifier l'existence de sa mère, pour lui permettre d'être l'artiste dans ses chimères, elle n'avait jamais cessé imaginer d'être. Sa vie et son œuvre ont été la mise en scène d'un rêve. Lui-même a été «rêve»: «La vie de Romain Gary se range sur la même étagère que ses autres créations littéraires. Il peut être tenu pour le premier des personnages de ses fictions» (Boisen, 2002, 43). «Peut-il avoir des rêves celui qui est un rêve?», demande Racamier; «Pas plus que de rêver, il ne devra penser» ajoute-t-il (1978,993). Un rêve qui n'a pu être pensé, interprété. Donc, comme on l'a vu, un rêve condamné à être répété. Mais bientôt, la répétition littéraire ne suffit plus. Gary apporte le roman dans la réalité, il crée Emile Ajar. Il se crée dans un auto-engendrement; il n'est plus la créature de Nina, il est sa propre créature:

«Et ce rêve de roman total, personnage et auteur était enfin à ma portée. Comme je publiais simultanément sous le nom de Romain Gary, le dédoublement était parfait. Je triomphais de ma vieille horreur des limites. C'était une nouvelle naissance. Je recommençais. Tout m'était donné encore une fois. J'avais l'illusion parfaite d'une nouvelle création de moi-même par moi-même. (*Vie et mort d'Émile Ajar*, 30)

Mais une création sur le modèle de ce qu'il avait vécu avec Nina, un véritable «Golem», créature d'argile muette dont il était le maître absolu. Il tire les ficelles de la marionnette qu'est devenue Paul Pavlowitch, son petit-cousin, personnifiant Emile Ajar pour le grand public. C'est le triomphe de la mégalomanie infantile.

Ce fantasme d'auto-engendrement est une véritable obsession chez Gary et annule, pour ainsi dire, la dimension paternelle. Pourtant, ce père, cet homme dans la vie de sa mère, a été souhaité avec force:

«Je voulais lui crier qu'elle avait besoin d'un homme à ses côtés que je ne pouvais être cet homme parce que, tôt ou tard, je partirais, la laissant seule. Je voulais lui dire qu'il n'y avait rien que mon amour ne put accomplir pour elle, sauf une chose, sauf renoncer à ma vie d'homme, à mon droit d'en disposer comme je l'entendrais.» (*La promesse de l'aube*, 195)

Le jeune Romain entrevoit très bien la nécessité de la présence paternelle, afin de récupérer sa vie, son espace, ses mots, son œuvre. Mais devant le refus de sa mère, «il n'y avait pas d'évasion possible pour moi», dira-t-il, «Je suis resté

prisonnier du souvenir. D'une introuvable féminité » (*La promesse de l'aube*, 196) Sa vie durant, il ne cessera d'écrire « un hurlement inarticulé » et de « mourir de soif auprès d'une fontaine » : « que de femmes se sont crues aimées, alors qu'elles n'étaient contre moi qu'une absence de quelqu'un » (*Les enchanteurs*, 192). Et cette absence-présence finira par endiguer le processus créateur qui ne se montrera plus assez puissant pour empêcher l'attraction vers le gouffre dévitalisant. En mettant un terme à une vie qui ne lui avait jamais réellement appartenu, Gary tirait les rideaux sur la pièce rêvée dont il n'avait été qu'un personnage, car, tout compte fait, *ce n'était qu'un rêve*.

Conclusion

À la théorie du rêve-réalisation de désir, l'approche contemporaine, par l'entremise de l'école anglaise, a introduit l'idée que le sujet est modelé par sa relation imaginaire à des objets, c'est le monde interne dont le rêve demeure le meilleur témoin. Nous avons voulu montrer, dans ce travail, que l'œuvre créatrice aussi bien que le rêve demeure un outil de prédilection pour représenter l'expérience émotionnelle. C'est à travers l'œuvre de Romain Gary que nous avons illustré la richesse du regard clinique que le rêve apporte dans la compréhension de la vie fantasmatique structurant notre relation au monde. Nous avons vu comment le flux et le reflux des traumatismes et des tragédies familiales ont nourri, chez Gary, les élans vitaux d'une écriture qui lui a permis de développer une œuvre remarquable dans un équilibre intérieur complexe et précaire : « Mes pulsions, toujours simultanées et contradictoires, m'ont poussé sans cesse dans tous les sens, et je m'en suis tiré, je crois, du point de vue de l'équilibre psychique, que grâce à la sexualité et au roman » (*Vie et mort d'Émile Ajar*, 29) La rédaction de son œuvre lui a permis de maintenir à flot un sentiment d'identité toujours défaillant :

« Si l'auteur doit être lui-même la matière de son livre, c'est au sens où il ne sait pas ce qu'il est, qu'il doit se servir du processus de l'écriture pour le devenir. [...] Il doit donc quitter les sentiers déjà tracés pour explorer son envers qui est peut-être le véritable endroit où il peut devenir sans cesse ce qu'il est. » (Bertrand, 2001, 75)

Dans ce sens, Romain Gary est un véritable artiste et toujours l'essentiel de son œuvre nous échappera, ainsi que Freud l'exprimait en 1928 au sujet de Dostoïevski : « l'analyse doit déposer les armes devant le poète ».

vital vézina
5312, mountains sights
montréal
qc h3w 2y3
vitalvezina@videotron.ca

Note

1. Lettre à Fliess du 12 juin 1900, in *La naissance de la psychanalyse*, 1887-1902.

Bibliographie

- Anissimov, M., 2004, *Romain Gary, le caméléon*, Paris, Denoël.
- Anzieu, D., 1985, *Le moi-peau*, Dunod, Paris.
- Bayard, P., 1990, *Il était deux fois Romain Gary*, Paris, P.U.F.
- Bertrand, P., 2001, *L'art et la vie*, Liber, Québec.
- Bion, W.R. 1970, *L'Attention et l'Interprétation*, Paris, Payot.
- Boisen, J., 2002, À l'assaut de la réalité. La dominante de l'œuvre de Romain Gary, in *Romain Gary, La pluralité des mondes*, P.U.F., p. 33-47.
- Diatkine, R., 1994, *L'enfant dans l'adulte ou l'éternelle capacité de rêverie*, Delachauxet Niestlé.
- Fairbairn, W.R. 1940-1951, *Études psychanalytiques de la personnalité*, Édition du monde interne, Paris, 1998.
- Ferenczi, S., 1931, De la révision de l'Interprétation des rêves in *Psychanalyse IV, Œuvres complètes 1927-1933*, Payot 1982.
- Flanders, S., 1993, *The dream discourse today*, Brunner-Routledge, New-York.
- Fosshage, J.L., 1983, The Psychological Function of Dreams : A Revised Psychoanalytic Perspectives, in *Essentials Papers on Dreams*, Lansky ed., 249-269.
- French, T., 1962, Formation and Evaluation of Hypotheses in Dream Interpretation, in *Essentials Papers on Dreams*, Lansky ed., 183-196.
- Freud, S., 1900, *L'interprétation des rêves*, P.U.F.
- Freud, S., 1908, La Création littéraire et le rêve éveillé, in *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard
- Freud, S., 1920, Au-delà du principe du plaisir, in *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot.
- Freud, S., 1928, Dostoïevski et le parricide. in *Les frères Karamazov I*, Paris, Gallimard, Folio 1973.
- Freud, S., 1932, Révision de la science du rêve, in *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, Paris, Gallimard, (11-42)
- Freud, S., 1938, *Abrégé de psychanalyse*, P.U.F.
- Gammil, J., 2001, Some Reflections on Analytic Listening and the Dream Screen, in *The Dream Discourse Today*, Brunner-Routledge, ed. S. Flanders, 127-137.
- Garma, A. 1981, *Le rêve traumatisme et hallucination*, Paris, P.U.F
- Gary, R., 1960, *La promesse de l'aube*, Paris, Gallimard, coll. Folio.
- Gary, R., 1965, *Pour Sganarelle*, Paris, Gallimard.
- Gary, R., 1967, *La danse de Genghis Cohn*, Paris, Gallimard.
- Gary, R., 1973 *Les enchanteurs*, Paris, Gallimard.
- Gary, R., 1974, *Gros-Câlin*, Paris, Gallimard.
- Gary, R., 1975, *La vie devant soi*, Paris, Gallimard.
- Gary, R. 1976, *Pseudo*, Paris, Mercure de France, coll. Folio
- Gary, R, 1979, *Les clowns lyriques (Les couleurs du jour)*, Paris, Gallimard.
- Gary, R., 1981, *Vie et mort d'Émile Ajar*, Paris, Gallimard.

- Grotstein, J. 2000, *Who is the dreamer who dream the dream, a study of psychic presence*, The Analytic Press, New-York, coll. relational perspectives books series, vol. 19.
- Houzel, D., 1985, L'Évolution de Concept d'Espace psychique dans l'œuvre de Mélanie Klein et de ses successeurs, in *Mélanie Klein Aujourd'hui*, Césura Lyon, coll. Psychanalyse.
- Huston, N., 1995, *Tombeau de Romain Gary*, Actes Sud, coll. Babel
- Lansky, M., 1992, *Essentials papers on dreams*, New York University Press.
- Meltzer, D., 1993, *Le monde vivant du rêve*, Césura Lyon, coll. Psychanalyse.
- Perelberg, R.J. *Dreaming and Thinking*, Karnac.
- Proust, M., 1908, *Contre Sainte-Beuve*, Coll. de la Pléiade, Galimard.
- Racamier, P.-C., 1978, Les Paradoxes du Schizophrène, in *Les Schizophrènes*, Paris Payot, 1980.
- Resnik, S., 1984, *La mise en scène du rêve*, Paris, Payot.
- Sacotte, M. 2002, *Romain Gary et la pluralité des mondes*, Paris, P.U.F.
- Segal, H. 1993, *Rêve, art et fantasme*, Paris, Bayard.
- Sharpe, E.F., 1937, *Dream Analysis*, Brunner/Mazel, New-York.
- Weiss, J., 1986, Dreams and their various purposes, in *Essentials Papers on Dreams*, Lansky ed. 213-235.