

Le surréalisme, la fiction, et l'apparence de la réalité dans les œuvres de Louis-René des Forêts

Sankara Enyang

Thesis submitted to the Faculty of the
Virginia Polytechnic Institute and State University
in partial fulfillment of the requirements for the degree of

Master of Arts
In
Foreign Languages, Cultures, and Literatures
(French and Francophone Studies)

Alexander Dickow, Chair
Janell Watson
Medoune Guèye

May 4, 2022
Blacksburg, Virginia

Keywords: surrealism, the irrational, objective chance, referential illusion

Copyright © 2022 Sankara Enyang

Le surréalisme, la fiction, et l'apparence de la réalité dans les œuvres de Louis-René des Forêts

Sankara Enyang

RÉSUMÉ

Même si le surréalisme au 21^{ème} siècle est généralement jugé comme un mouvement dépassé dont les années les plus actives ont eu lieu dans l'entre-deux-guerres, c'est-à-dire de 1918 à 1939, il y a encore des échos et des rémanences du surréalisme aujourd'hui, longtemps après la fin apparente du mouvement. Le présent travail explore les œuvres de Louis-René des Forêts, à savoir *Le Bavard* et *La Chambre des enfants*, par rapport aux œuvres surréalistes, à savoir *Nadja*, le "Manifeste du surréalisme," et *L'Amour fou*, afin de déterminer dans quelle mesure les composantes du surréalisme telles que le hasard objectif, les attributs de l'esprit conscient et inconscient, l'irrationalité, et le jeu de la fiction et de la réalité font encore écho et restent présentes dans les œuvres littéraires à présent. Les résultats de cette analyse indiquent que les œuvres littéraires fictives d'aujourd'hui sont largement imprégnées de nombreuses composantes surréalistes dans certains cas directement et dans d'autres cas indirectement.

Le surréalisme, la fiction, et l'apparence de la réalité dans les œuvres de Louis-René des Forêts

Sankara Enyang

RÉSUMÉ POUR LE GRAND PUBLIC

Although Surrealism in the 21st century is generally considered to be an outdated movement whose most active years took place in the interwar period from 1918 to 1939, there are still echoes and afterglow of Surrealism today, long after the movement's apparent end. The present work explores the works of Louis-René des Forêts, *Le Bavard* and *La Chambre des enfants*, in relation to the Surrealist works, *Nadja*, le "Manifeste du surréalisme," and *L'Amour fou*, in order to determine the extent to which components of Surrealism such as objective chance, attributes of the conscious and unconscious mind, irrationality, and the interplay of fiction and reality still echo and remain present in fictional literary works today. The results of this analysis indicate that today's fictional literary works are largely infused with many Surrealist components, in some cases directly and in other cases indirectly.

Pour mes parents et ma femme.

REMERCIEMENTS

Je suis très reconnaissant à Dr Dickow, mon directeur de mémoire, pour ses conseils, ses suggestions, son aide, et ses encouragements inestimables tout au long de la rédaction de cette mémoire et de mon séjour à Virginia Tech. Je suis aussi très reconnaissant à Dr Medoune Guèye et à Dr Janell Watson pour leurs suggestions, leurs conseils et leur soutien pendant la rédaction de ce mémoire.

À ma famille et à mes amis en Ouganda et dans le monde entier, merci de toujours croire en moi et de me soutenir dans mes études.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	ii
RÉSUMÉ POUR LE GRAND PUBLIC	iii
DÉDICACES	iv
REMERCIEMENTS	v
INTRODUCTION	1
i. Remarques introductives et motivations pour le choix du sujet	1
ii. Énoncé du problème	3
iii. Buts et objectifs	6
CHAPITRE 1: LE SURREALISME COMME MOYEN DE SUBVERSION	7
1.1 Aperçu du chapitre	7
1.2 Le surréalisme contre les normes conventionnelles	8
1.3 La prise de conscience du passé et du présent, et la libération de soi des contraintes des règles établies	17
1.4 Conclusion	27
CHAPITRE 2: LE HASARD DANS LES ŒUVRES DE FICTION	29
2.1 Aperçu du chapitre	29
2.2 Le hasard comme facteur instrumental dans la dynamique des œuvres de fiction	29
2.3 Les manifestations de l'irrationnel	35
2.4 Conclusion	43
CHAPITRE 3: L'INEXACTITUDE DES VOIX	44
3.1 Aperçu du chapitre	44
3.2 La représentation et l'inexactitude des voix dans l'écriture littéraire	45
3.3 Conclusion	69
CHAPITRE 4: L'ILLUSION RÉFÉRENTIELLE	71
4.1 Aperçu du chapitre	71
4.2 L'élément de l'illusion référentielle dans des œuvres littéraires	72
4.3 Conclusion	85
LA CONCLUSION ET LES TRAVAUX FUTURS	86
LA BIBLIOGRAPHIE	89

INTRODUCTION

i. Remarques introductives et motivations pour le choix du sujet

Avec l'avènement du surréalisme dans la première moitié du 20^{ème} siècle, un mouvement littéraire, artistique et culturel est né avec André Breton comme chef de file. Dans son ouvrage le "Manifeste du surréalisme" publié en 1924, André Breton formule les principes directeurs du mouvement où il met en avant la libération de l'esprit de toute contrainte rationaliste comme l'un des tenants majeurs du mouvement. En 1928, Breton publie son livre intitulé *Nadja*, qui est considéré comme l'un des livres emblématiques du mouvement surréaliste. Le livre dépeint les interactions de Breton avec une jeune femme appelée Nadja. Les histoires de *Nadja* incarnent et évoquent les principes surréalistes. La plupart des principes qui ont défini le surréalisme étaient enracinés dans les idées de Sigmund Freud et, à cet effet, Breton déclare, "C'est par le plus grand hasard, en apparence, qu'a été récemment rendue à la lumière une partie du monde intellectuel, et à mon sens de beaucoup la plus importante, dont on affectait de ne plus se soucier. Il faut en rendre grâce aux découvertes de Freud" (Breton, "Manifeste" 20). Cette citation suggère que le mouvement surréaliste a été fortement influencé par les idées de Freud concernant la psychanalyse et l'interprétation des rêves. Cette influence est évoquée dans le "Manifeste du surréalisme," quand Breton utilise les termes "la toute-puissance de rêve" et "[le] jeu disintéressé de la pensée" (36) en définissant le surréalisme. Donald M. Kaplan, dans son article "Surrealism and Psychoanalysis," souligne également comment le surréalisme a été influencé par Freud quand il écrit, "By 1924 Breton had become the titular founder of surrealism, and in his 'First Manifesto' ([1924/1969] he credited Freud with the discovery of that whole region of the mental life repudiated by the stale realities of social conformity" (319).

Les œuvres philosophiques, les romans et les poèmes de Breton sont donc des incarnations artistiques des théories de l'un des penseurs les plus authentiques du vingtième siècle, Sigmund Freud. L'application par Breton de l'écriture automatique et du matériel de rêve a évolué directement à partir des recherches pionnières de Freud sur l'inconscient. Les travaux de Breton ont influencé plusieurs grands artistes visuels et de nombreux auteurs des années 1920 et 1930. Beaucoup d'entre eux ont donc utilisé et adapté certains des principes du surréalisme présentés par Breton comme un programme esthétique viable. Louis-René des Forêts, en particulier, aimait le surréalisme et les œuvres surréalistes. Dans "Les Lectures de Louis-René des Forêts," un entretien avec Jean-Pierre Salgas, Des Forêts souligne comment ses œuvres ont été influencées par le surréalisme et les auteurs surréalistes. Il déclare, "En effet. J'avais lu *Nadja* et *L'Amour Fou* juste avant-guerre, mais c'est dans les années 43 que je me suis intéressé d'avantage à Breton [. . .]. Je peux dire que *Le Bavard* a été écrit sous l'influence [. . .] de Breton" (Salgas par. 10). L'influence du surréalisme ne se limite pas à Louis-René des Forêts ; elle s'étend à d'autres mouvements littéraires tels que les dramaturges du Théâtre de l'Absurde, qui comprend des individus tels que Samuel Beckett, Eugène Ionesco et Arthur Adamov. Comme les surréalistes, ce mouvement était de nature antirationnelle. En effet, dans leurs pièces, ils ont éliminé la plupart des structures logiques qui prévalent dans le théâtre traditionnel. Leurs pièces contiennent donc peu de structure dramatique au sens conventionnel du terme. L'influence directe et indirecte du surréalisme a donc été ressentie par les auteurs et les mouvements littéraires de la seconde moitié du XXe siècle. C'est à partir de cette prémisse que se pose la question fondamentale de savoir dans quelle mesure l'influence des aspects du surréalisme sur les œuvres de Louis-René des Forêts réussit à faire passer la fiction pour la

réalité. Cette question évoque également l'élément littéraire du semblant de réalité dans la fiction qui est une composante majeure dans les œuvres de Louis-René des Forêts.

ii. Énoncé du problème

La question principale autour de laquelle s'articule cette thèse est la suivante: dans quelle mesure l'influence du surréalisme sur les œuvres de Louis-René des Forêts parvient à faire passer la fiction pour la réalité? Cette question émane du *Le Bavard* où l'intrigue est centrée sur le narrateur qui, lors d'une beuverie dans un bar, s'éprend d'une femme qui laisse ensuite tomber son compagnon en faveur du narrateur. Une bagarre manque d'éclater, mais le narrateur parvient à se calmer pour impressionner sa prise avec une histoire bizarre. Après ce qui semble être une confession calomnieuse, la femme éclate de rire et le narrateur, honteux, se retire dans un parc voisin, où l'amant de la femme le trouve et le bat à plate couture. L'histoire est bien ficelée, comme des événements qui se produiraient dans la réalité, mais dans le dernier chapitre du livre, le narrateur admet dans *Le Bavard*:

Maintenant, n'allez pas imaginer que j'ai menti si effrontément pour le plaisir grossier de vous voir accorder créance à mes propos les plus fantaisistes ; je n'ai pas consenti sans de longs débats, et cet aveu en est la preuve, à tendre des pièges à votre bonne foi ; ma seule préoccupation, qui devrait suffire à me blanchir de toute accusation de duplicité, était d'éveiller votre intérêt et de l'entretenir en ayant recours à certains effets trompeurs qui n'avaient pour but que de vous conduire plus sûrement où je voulais vous mener, c'est-à-dire jusqu'ici. (Des Forêts 154)

La citation ci-dessus aborde le sujet de la façon dont la fiction peut passer pour la réalité.

L'affirmation "Maintenant, n'allez pas imaginer que j'ai menti si effrontément pour le plaisir grossier de vous voir accorder créance à mes propos les plus fantaisistes" (154) fait allusion à l'idée que le narrateur à la première personne dans *Le Bavard* utilise la confession comme stratégie pour retenir l'attention de son public afin de le satisfaire et de le faire adhérer à son histoire inventée. La déclaration du narrateur que: "je n'ai pas consenti sans de longs débats, et

cet aveu en est la preuve, à tendre des pièges à votre bonne foi ; ma seule préoccupation, qui devrait suffire à me blanchir de toute accusation de duplicité” (154) met en avant l’idée que le narrateur cherche délibérément à attirer l’attention de son public et à faire en sorte que celui-ci écoute son histoire jusqu’à ce qu’il ait fini de la raconter, afin que son public puisse la percevoir comme réelle. Lorsque le narrateur poursuit “ma seule préoccupation, [...] était d’éveiller votre intérêt et de l’entretenir en ayant recours à certains effets trompeurs qui n’avaient pour but que de vous conduire plus sûrement où je voulais vous mener” (154), le narrateur implique que sa préoccupation dans ce contexte est d’utiliser intentionnellement des stratégies et des techniques pour amener son public à croire à son récit. Cela ouvre la voie à l’idée que la vocation de l’auteur de fiction est d’utiliser des dispositifs et des techniques littéraires pour créer un semblant de réalité dans ses œuvres littéraires afin de manipuler son public de lecteurs pour qu’il adhère au monde fictif que l’auteur a créé. Dans la citation ci-dessus, Louis-René des Forêts souligne en fait l’aspect de l’apparence du réel dans son œuvre. Dans *Le Bavard*, Des Forêts parvient à créer un semblant de réalité qui peut passer pour la réalité. Cela évoque la relation entre la réalité et la fiction. Bien que la réalité et la fiction soient distinctes l’une de l’autre, elles se nourrissent l’une l’autre. Ceci est dû au fait qu’un semblant de réalité dans les œuvres de fiction peuvent façonner la façon dont le public lecteur pense dans la vie réelle. Les œuvres de fiction peuvent également changer le point de vue du lecteur sur la vie réelle. Cela peut se produire si le public lecteur s’inspire de personnages et d’événements fictifs dans une histoire que le public lecteur perçoit comme réelle.

L’élément littéraire de l’apparence du réel est également évoqué dans l’œuvre de Louis-René des Forêts “Dans un miroir.” L’histoire est centrée sur un jeune écolier qui, depuis une pièce voisine, écoute discrètement et enregistre fidèlement les conversations de ses cousins, à

savoir Louise, le frère reclus de Louise, et leur ami Léonard. Dans le troisième épisode de l'histoire, "Dans un miroir," Louise met la main sur le manuscrit, le lit et en conclut que les enregistrements sur les manuscrits étaient inexacts et qu'il s'agissait donc d'une version déformée des conversations qu'elle avait avec Léonard et son frère. Louise se lance alors dans la tromperie pour faire admettre au jeune écolier que la version des événements contenue dans son manuscrit est une déformation de ce qui s'est réellement passé. En contestant la validité des enregistrements du jeune écolier, Louise assume en fait le rôle intérimaire d'*auteur* du manuscrit, car en réfutant la version des événements du jeune écolier, Louise réécrit l'histoire et lui donne un nouveau sens. Le jeune écolier, quant à lui, passe de la position d'auteur à celle de *lecteur* du manuscrit que Louise est en train de réécrire. Les conversations entre Louise et le jeune écolier dans "Dans un miroir" évoquent l'idée que la fiction contient un semblant de réalité. Des Forêts écrit,

Car de même que nos pensées et nos sentiments n'ont de réalité pour autrui qu'autant qu'ils sont exprimés, de même ils cessent d'en avoir pour nous dès l'instant où, par notre faute, ils ont été relégués dans l'oubli. C'est que la mémoire fait bien plus qu'effacer, mutiler ou travestir le souvenir de nos paroles, elle nous donne, en vertu d'une sorte de pouvoir discrétionnaire, le change sur la réalité de leur contenu, tant il est vrai que souvent les circonstances qui les ont inspirées perdent elles-mêmes avec le recul toute puissance de suggestion sur notre esprit. Vous ne sauriez donc tirer de cette carence la certitude que vous ne les avez pas prononcées, et encore moins m'accuser de les avoir trahies. Est-ce vous qui cherchez à faire passer la réalité pour une fiction ou moi-même à vous imposer la mienne comme un témoignage authentique ? Telle scène où vous avez joué un rôle déterminant vous paraît-elle invraisemblable, vous ne pouvez faire qu'elle n'ait eu lieu en son temps ; la récusez-vous, c'est qu'elle a basculé sans merci dans l'oubli. Direz-vous alors qu'il n'y avait que profit à l'oublier ? C'est ce que je conteste ! ("Dans un miroir" 276-77)

La déclaration dans la citation ci-dessus, "Car de même que nos pensées et nos sentiments n'ont de réalité pour autrui qu'autant qu'ils sont exprimés, de même ils cessent d'en avoir pour nous dès l'instant où, par notre faute, ils ont été relégués dans l'oubli" (276), touche l'idée qu'un auteur n'existe aux yeux des autres que parce qu'il écrit pour les yeux des autres et que les mots d'un

auteur cessent d'attester de sa propre présence s'ils ne peuvent être exprimés parce qu'ils sont perdus dans la mémoire de l'auteur. Des Forêts évoque la difficulté de retrouver des souvenirs passés à cause des limites de la mémoire lorsqu'il dit, "C'est que la mémoire fait bien plus qu'effacer [. . .] le souvenir de nos paroles" (276). Cela signifie que lorsque nous essayons de reconstruire un souvenir particulier, il ne peut pas être exactement comme il était, mais plutôt une version déformée de ce qui s'est réellement passé. En affirmant que, "Vous ne sauriez donc tirer de cette carence la certitude que vous ne les avez pas prononcées" (276), il avance l'idée qu'en dépit du fait qu'un souvenir reconstitué ne soit pas une représentation exacte de ce qui s'est produit dans le passé en raison du passage du temps, il contient toujours une certaine exactitude et, par conséquent, la reconstitution d'un événement passé par un auteur ne doit pas être considérée comme totalement inexacte et donc rejetée ou oubliée, car les versions inventées des événements passés peuvent toujours fournir un semblant de ce qui s'est réellement produit.

En effet, il explore également la mesure dans laquelle la fiction peut être perçue comme une réalité. Considérant que les aspects du surréalisme impliquent l'utilisation de l'imagination pour créer des histoires irréelles qui sont parfois remplies de juxtapositions et d'images ou d'idées contrastées, l'examen de l'influence du surréalisme sur les œuvres de Louis-René Des Forêts sera indispensable pour nous donner un aperçu de la mesure dans laquelle la fiction peut être utilisée pour transmettre la réalité.

iii. Buts et objectifs

L'objectif de cette thèse est de montrer comment les attributs du mouvement surréaliste tels que le hasard objectif, le monde du conscient et de l'inconscient, l'irrationalité et l'interaction entre fiction et réalité sont présents dans les œuvres de Louis-René des Forêts, à savoir *Le Bavard* et *La Chambre des enfants*. Ceci sera réalisé en examinant les histoires dans les

œuvres susmentionnées et les comportements et situations entourant les personnages dans ces œuvres par rapport aux principes du surréalisme.

CHAPITRE 1: LE SURREALISME COMME MOYEN DE SUBVERSION

1.1 Aperçu du chapitre

“Les Grands Moments d’un chanteur” qui est la première histoire du livre de Louis-René des Forêts *La chambre des enfants*, a pour toile de fond la musique, c’est-à-dire la musique d’opéra, et la façon dont un artiste de la performance, dans ce contexte un chanteur, peut subvertir la réalité. Le fait que l’histoire se déroule en relation avec la musique touche à l’amour de Des Forêts pour la musique. Ceci est indiqué dans “Les Lectures de Louis-René des Forêts,” un entretien avec Jean-Pierre Salgas où Des Forêts déclare: “Vous savez, j’écoute de la musique beaucoup plus que je ne lis [. . .]. J’aurais désiré composer de la musique. Mais j’ai manqué d’une formation et puis la guerre est venue. C’est cela que je voulais, plutôt que d’écrire. Ecrire n’a jamais été pour moi qu’un pis-aller” (Salgas par. 28). En se basant sur cette citation, on peut voir comment la fascination de Des Forêts pour la musique se manifeste dans “Les Grands Moments d’un chanteur.” L’histoire est centrée sur un chanteur d’opéra prodigieux, Frédéric Molieri, qui impressionne le public par son chant et ses performances stupéfiantes. Il est très apprécié par le public pour son grand talent de chanteur et d’interprète. Au sommet de sa carrière de chanteur et d’interprète, une femme du nom d’Anna Fercovitz poursuit une relation amoureuse avec Molieri, mais en raison de la nature et des comportements imprévisibles de Molieri, la rencontre amoureuse se solde par un échec. Au cours d’une de ses représentations, Molieri perd soudainement sa capacité ingénieuse de chanter et d’interpréter, ce qui lui fait perdre toute la gloire et le prestige qu’il avait acquis en tant que chanteur et interprète de talent.

En conséquence, Molière est réduit de la célébrité à la personne ordinaire qu'il était avant de devenir un chanteur et interprète de renom.

Ce chapitre explorera les œuvres de Louis-René des Forêts: "Les Grands Moments d'un chanteur," *Ostinato*, "Une mémoire démentielle," et les œuvres de Breton, *Nadja*, *L'Amour fou*, et le "Manifeste du surréalisme." J'examinerai comment le surréalisme est un moyen de subversion contre les conventions établies et analyserai aussi le concept de rencontres aléatoires, le monde conscient et inconscient de l'esprit, la fiction et la réalité dans le contexte du surréalisme.

1.2 Le surréalisme contre les normes conventionnelles

De nombreux mouvements littéraires et auteurs de la seconde moitié du XXe siècle ont été directement ou indirectement influencés par le surréalisme. Divers aspects de leur travail peuvent être attribués à l'influence des surréalistes. Louis-René des Forêts n'a pas échappé à cette influence. L'idée d'analyser les œuvres de Louis-René Des Forêts dans le cadre de Breton et du surréalisme est donc rare. Ce cadre alternatif d'examen des œuvres de Louis-René Des Forêts est peut-être susceptible de renouveler le regard sur lui. Dans "Les Lectures de Louis-René des Forêts," à la question "J.-P. S. : Vous ne parlez pas du surréalisme. Or, j'ai été frappé que dans votre texte sur la Littérature aujourd'hui, en 1962, dans *Tel Quel*, vous citiez Breton comme un 'maître', à l'égal de Bataille, Blanchot et Leiris..." (Salgas par. 10). Il répond: "L.-R. des F. : En effet. J'avais lu *Nadja* et *L'Amour fou* juste avant-guerre, mais c'est dans les années 43 que je me suis intéressé davantage à Breton. J'admire sa langue : on peut la trouver démodée, je la trouve superbe. C'est Bossuet ! Une langue très élaborée, avec énormément d'incises, de subordonnées... Je peux dire que *Le Bavard* a été écrit sous les influences conjuguées de Thomas de Quincey et de Breton : il y a même une phrase de Breton cachée dans *Le Bavard*"

(Salgas par. 10). Cette citation signifie que le style d'écriture de Louis-René des Forêts s'aligne exactement sur celui de Breton et des auteurs de la période classique. Cela explique pourquoi la plupart des œuvres de Louis-René des Forêts sont marquées par la subtilité de la pensée, et l'attention à la forme. Cela montre comment, bien qu'il soit un auteur post-surréaliste, certains aspects de l'ère surréaliste ont influencé ses œuvres.

La période d'après-guerre en France a été marquée par une résurgence littéraire. Celle-ci est largement inspirée par la relative stabilité politique de la France après que les troupes allemandes qui avaient vaincu et conquis la France aient été chassées par les forces alliées. Walter A. Strauss écrit, "Virtually every French Poet that came to prominence after the second World War was marked by surrealists in some way: René Char, Francis Ponge, Henri Michaux, Aimé Césaire, and many others" (447). Louis-René donc a hybridisé et recontextualisé ce qui restait des auteurs de l'ère classique, du mouvement surréaliste et du mouvement post-surréaliste pour développer et créer un style qui lui est propre, comme l'illustrent ses œuvres: *La Chambre des enfants*, *Le Bavard*, *Les Mendiants*, et *Les Mégères de la mer*. Paul Garapon écrit,

[L]e *Bavard*, le roman avec *Les Mendiants*, les nouvelles avec *La Chambre des enfants* ou le poème avec *Les Mégères de la mer* - apporte sa contribution aux expérimentations menées par le laboratoire de la fiction en France depuis l'après-guerre. Des Forêts suit une voie personnelle, où la langue, d'une rigueur toute classique, est mise au service de constructions narratives vertigineuses. (68)

Les constructions vertigineuses dont parle cette citation sont mises en évidence dans *Le Bavard* où le narrateur, après avoir raconté une histoire à faire croire, admet à la fin que l'histoire n'était finalement pas vraie. L'élément de vertige peut également être observé dans "Une mémoire démentielle," où le narrateur, devenu adulte, s'épuise en vain à la recherche d'un sentiment exaltant qu'il a perdu depuis longtemps, alors qu'il était enfant et qu'il s'adonnait délibérément au mutisme pour échapper aux moqueries et aux réprimandes de ses camarades.

De plus, on peut observer que l'avant-propos de *La Chambre des enfants* met cela en perspective en disant que,

On trouve dans *La Chambre des enfants* les thèmes constants dans toute son œuvre. Affirmation solitaire et silencieuse en face de la parodie du langage, ressassement méthodique d'un passé que corrode le temps, que dénaturent les puissances insidieuses de l'imagination, contestation ironique de soi, nostalgie des moments privilégiés ou des pures exaltations de l'enfance, jeu ambigu du mensonge et de la vérité, telles sont, si l'on veut, quelques-unes des grandes lignes de force qui traversent ces récits. (Rabaté)

L'«[a]ffirmation solitaire et silencieuse en face de la parodie du langage» (Rabaté) dans la citation ci-dessus fait allusion à l'enfant dans «Une mémoire démentielle» une nouvelle centrée sur un enfant qui fait vœu de silence afin d'éviter d'être grondé par ses pairs. En utilisant le silence pour contrer les paroles de ses pairs, il s'assure que les paroles de ses amis ne sont rien d'autre que des bavardages futiles. Dans ce cas, le mutisme sape le pouvoir de la parole en la rendant incapable d'atteindre le résultat souhaité.

Cependant, ce processus mental interne dans lequel s'engage l'auteur est affecté par «un passé que corrode le temps, que dénature les puissances insidieuses de l'imagination» (Rabaté, *La Chambre* l'avant-propos) où, malgré tous les efforts de l'auteur pour réimaginer avec précision les événements passés, il ne peut pas tout recapturer exactement comme cela s'est passé à l'époque et le transmettre par écrit, en particulier les aspects concrets comme les sons, les odeurs, tous les personnages impliqués et le moment où cela s'est passé. L'auteur doit alors recourir à une version inventée de l'histoire afin de pouvoir créer un écrit. L'ambiguïté du mensonge et de la vérité se manifeste alors dans le fait que l'œuvre écrite finale de l'auteur contient des éléments artificiels qui ne dépeignent pas exactement ce qui s'est passé, l'œuvre littéraire devient alors une œuvre de fiction présentée comme une réalité.

Pour explorer davantage l'idée du surréalisme comme moyen de subversion contre les conventions littéraires traditionnelles, tournons-nous vers l'œuvre de Breton, *Nadja*, et

examinons comment *Nadja* est utilisée comme outil de subversion. André Breton, qui est largement considéré comme le père du mouvement surréaliste, dans son ouvrage le “Manifeste du surréalisme” stipule les principes directeurs du mouvement. Il était fermement contre les contraintes rationalistes de toute nature et était insatisfait “with the novel as it existed in the nineteenth and early twentieth centuries” (Strauss 18). Il considérait également le rationalisme comme la cause profonde de la Première Guerre mondiale (1914-1918). Il fallait donc remplacer le rationalisme par des méthodes et des techniques capables d’exploiter les possibilités de l’inconscient, pour aboutir à la réalisation d’un produit ou d’une image qui se démarque du monde des choses communes qui l’entourent, dans le but d’atteindre une autre sorte de réalité. Les activités surréalistes étaient donc centrées sur la récupération et la revitalisation des pouvoirs rédempteurs de l’esprit inconscient qui avaient été déplacés par la logique et le rationalisme. À partir de 1924, Breton prend le contrôle formel du mouvement surréaliste et défend publiquement ses objectifs philosophiques et esthétiques, tout en produisant des œuvres qui pour la plupart s’alignaient sur les principes du surréalisme. Les surréalistes croyaient donc que l’imagination et la réalité étaient liées, ce qui explique pourquoi ils s’engageaient à combiner le monde des rêves avec celui de la réalité pour créer un monde “surréaliste”. Ils croyaient que l’inconscient n’est pas un espace intérieur clos aux possibilités limitées, mais plutôt le moyen de sortir du monde quotidien de la réalité matérielle pour entrer dans le monde du surréel. *Nadja*, qui est l’un des principaux textes de Breton et du surréalisme, a été publié pour la première fois en 1928. Il est de nature très autobiographique et évite soigneusement les intrigues au sens traditionnel du terme. C’est intentionnel puisqu’il s’oppose au roman traditionnel qui s’aligne sur des techniques logiques et naturalistes marquées par des styles excessivement descriptifs.

Pour explorer en profondeur comment le surréalisme subvertit les normes conventionnelles, je montrerai comment la notion surréaliste de rupture avec les normes établies est évidente dans *Ostinato*, le “Manifeste du surréalisme,” *Nadja*, et dans “Les Grands Moments d’un chanteur” respectivement. Je montrerai aussi comment le surréalisme est un moyen de subversion contre les conventions littéraires traditionnelles, dans *Nadja*. L’œuvre de Louis-René Des Forêts, *Ostinato*, est dépourvu d’intrigue, de personnage. Il s’agit d’un recueil de méditations de l’auteur sur la vie, depuis l’enfance jusqu’à la vieillesse. Les aspects caractéristiques d’une autobiographie, comme le qui, le où et le quand, ne sont pas présents dans le livre. L’auteur choisit plutôt de concentrer son attention sur l’émotion que suscitent les différents événements de la vie. Il en résulte une réflexion perspicace sur la lutte constante d’une personne pour comprendre le monde qui l’entoure.

La première partie du livre est consacrée aux réflexions de l’auteur sur l’enfance. Elle dépeint l’émerveillement et la confusion qui accompagnent les périodes tumultueuses de la vie que nous traversons et, au final, certains événements restent définitivement ancrés en nous. Vers la fin du livre, l’auteur tente de comprendre le but d’une vie consacrée au langage.

Paul Garapon écrit dans son article “*Ostinato*, de Louis-René Des Forêts : une version de l’inachevable” que,

Le mouvement d’*Ostinato* est lancé et, du même coup, la structure du volume s’éclaire. Les fragments sont réunis en deux sections. La première, autobiographique et composée selon une progression chronologique repérable malgré l’absence de noms et de dates, va de l’évocation de la jeunesse de l’auteur jusqu’à la mort de son enfant. La seconde, intitulée ‘Après’ (sur le modèle hugolien des *Contemplations*), occupe le dernier tiers du texte. Elle présente un autre versant de l’autobiographie, où l’auteur qui s’était vu dépossédé de ses dons s’interroge sur son retour à l’écriture, sur les mobiles qui le poussent, les doutes qui le pressent et les dangers qui le guettent. Mais ce double mouvement est présent tout au long de l’ouvrage. Si la première section est autobiographique, la seconde plus ‘réflexive’, les deux manières se trouvent partout mêlées. Ce que l’auteur exclut dans l’Avertissement, c’est ‘toute possibilité d’organisation’ qui tendrait à former un récit [qui est en grand partie] linéaire. (69-70)

Néanmoins, il y a quelques aspects linéaires dans l'œuvre, par exemple lorsque l'auteur parle de son enfance. Le fait de former un récit qui est largement non linéaire et le double mouvement décrit dans le livre soulignent également l'aspect de la spontanéité, qui est une caractéristique du surréalisme et d'autres courants expérimentaux tels que le nouveau roman par exemple, chez Claude Simon ou Nathalie Sarraute. La spontanéité est un aspect essentiel du surréalisme, qui y voit l'un des moyens d'accéder au royaume du surréel.

André Breton, dans son œuvre le "Manifeste du surréalisme," s'est concentré sur la question de la conscience et de l'inconscience. Tout son discours sur le surréalisme est centré sur la question de savoir si nous existons dans un état de rêve ou dans la réalité et si nous choisissons ou non de reconnaître les rêves pour ce qu'ils pourraient vraiment être. Tout au long de son œuvre, il défend l'idée que nous accordons plus de crédit aux événements qui se produisent lorsque nous sommes éveillés qu'à ceux qui se produisent lorsque nous sommes dans un état inconscient. Il soutient que Freud a prouvé que les rêves doivent être appréciés comme des sources fiables de vérité. Il était d'avis que, malgré ce que la plupart des gens croient, il est possible que la réalité de notre vie quotidienne interfère avec les rêves plutôt que les rêves interfèrent avec notre vie quotidienne. Breton a donc suggéré que nous devrions nous abandonner à nos rêves et nous permettre d'être satisfaits de ce que nous recevons dans nos états de rêve au lieu d'essayer de rationaliser les rêves. Il croit en effet que si nous réconcilions les rêves et la réalité, nous pouvons atteindre une réalité absolue connue sous le nom de surréalité. Dans ce contexte, nos rêves (fictions) peuvent passer pour la réalité. Il déclare dans *L'Amour fou*, "Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité, si l'on peut ainsi dire. C'est à sa conquête que je vais, certain de n'y pas parvenir mais trop insoucieux de ma mort pour ne pas

supputer un peu les joies d'une telle possession" (Breton 6). La perception intuitive lui permettrait donc d'analyser et de comprendre instantanément tout ce qui est perçu comme des rêves ou des imaginations, et donc de réaliser la réalité absolue. Il ne pensait pas y parvenir de son vivant, mais il croyait que son expérience surréaliste continuerait à se développer et à s'améliorer, ce qui permettrait d'avoir une compréhension complète de ce qui est perçu comme des rêves. La fiction dans ce cas serait alors perçue comme une réalité.

Des parallèles peuvent également être établis entre l'œuvre de Breton, *Nadja*, et la nouvelle de Louis-René des Forêts, "Les Grands Moments d'un chanteur." Dans "Les Grands Moments d'un chanteur" comme dans *Nadja*, les protagonistes font des rencontres fortuites au cours de leurs déplacements. Breton rencontre *Nadja* alors qu'ils se promènent, c'est une rencontre surprise et inattendue pour tous les deux. Dans "Les Grands Moments d'un chanteur" le narrateur rencontre par hasard son amie Anna Fercovitz en se promenant dans les rues de Londres. Cela fait allusion à la notion surréaliste d'abandon de la personne au hasard objectif de l'univers comme moyen de sortir du monde habituel de la réalité matérielle pour entrer dans le domaine du surréel où la raison humaine et l'imagination ne luttent pas l'une contre l'autre mais fonctionnent en harmonie.

Pour avoir un aperçu approfondi de la nature subversive du surréalisme, analysons les éléments surréalistes que sont les rencontres aléatoires, le monde conscient et inconscient de l'esprit et la façon dont ils se manifestent dans *L'Amour fou*, "Les Grands Moments d'un chanteur" et dans *Nadja*. Le concept surréaliste de rencontres aléatoires touche au thème du hasard. Afin d'avoir une compréhension approfondie de la notion surréaliste de rencontres aléatoires, il est impératif d'analyser brièvement la signification du hasard d'un point de vue surréaliste, ce que nous ferons en analysant les idées de Breton sur le hasard dans son œuvre

L'Amour fou. Dans sa quête pour définir le hasard d'un point de vue surréaliste, Breton considère différentes écoles de pensée et leurs points de vue sur le hasard. Breton considère le hasard comme un élément clé qui peut réconcilier les mondes conscient et inconscient de l'esprit et par conséquent remodeler notre perception de la réalité et de la fiction. A cet effet dans son œuvre *L'Amour fou*, Breton écrit,

Nous nous étions proposé de situer le débat sensiblement plus haut et, pour tout dire au mur même de cette hésitation qui s'empare de l'esprit lorsqu'il cherche à définir le 'hasard'. Nous avons au préalable, considéré l'évolution assez lente de ce concept jusqu'à nous, pour partir de l'idée antique qui voyait en lui une cause accidentelle d'effets exceptionnels ou accessoires revêtant l'apparence de la finalité, (Aristote), passer par celle d'un 'événement amené par la combinaison ou la rencontre de phénomènes qui appartiennent à des séries indépendantes dans l'ordre de la causalité' (Cournot), par celle d'un 'événement rigoureusement déterminé, mais tel qu'une différence extrêmement petite dans ses causes aurait produit une différence considérable dans les faits (Poincaré) et aboutir à celle des matérialistes modernes, selon laquelle le hasard serait la forme de manifestation de la nécessité extérieure qui se fraie un chemin dans l'inconscient humain (pour tenter hardiment d'interpréter et de concilier sur ce point Engels et Freud). C'est assez dire que notre question n'avait de sens qu'autant qu'on pouvait nous prêter l'intention de mettre l'accent sur le côté ultra-objectif (répondant seul à l'admission de la réalité du monde extérieur) que tend, historiquement, à prendre la définition du hasard. (31)

Dans la citation ci-dessus, lorsque Breton parle de "cette hésitation qui s'empare de l'esprit lorsqu'il cherche à définir le 'hasard'" (31), Breton évoque l'idée que le monde de l'inconscient qui est caractérisé par les rêves est bloqué dans le monde conscient et rationnel. Il estime que c'est par le hasard du monde extérieur que l'on peut accéder au sens des rêves que l'on vit dans le domaine de l'inconscient. Breton cherche alors à découvrir les portes secrètes du royaume de l'inconscient en considérant les différentes écoles de pensée et leur définition du hasard. Il réfléchit aux idées d'Aristote, de Cournot et de Poincaré sur le hasard et arrive à la conclusion que "le hasard serait la forme de manifestation de la nécessité extérieure qui se fraie un chemin dans l'inconscient humain" (31). Cela signifie que c'est par le biais d'une coïncidence ou d'un hasard significatif que nous pouvons arriver à la réalisation que le monde inconscient est

effectivement relié au monde réel. Il considère qu'il s'agit là d'une réconciliation et d'une interprétation audacieuse des idées de Freud sur l'inconscient et des idées d'Engel sur la corporéité. Breton utilise donc son œuvre *L'Amour fou* pour explorer ses propres rencontres avec l'élément du hasard et s'engager dans une réflexion sur soi marquée par la réconciliation des détails triviaux qu'il rencontre dans le monde réel avec l'aspect du désir qui est enraciné dans le monde inconscient. En s'abandonnant aux éléments du hasard, en se détachant des mentalités et des routines conventionnelles, comme le préconisait Breton, nous nous prédisposons à analyser et à comprendre tout ce que nous percevons comme des rêves.

À ceci s'ajoute la crise dépeinte dans "Les Grands Moments d'un chanteur" où le narrateur, après avoir terminé un voyage d'affaires, décide de se promener dans les rues de Londres qu'il ne connaît pas. Malgré le fait qu'il explore une partie relativement sûre de la ville, il est soudainement envahi par un sentiment de panique qui lui inspire le désir d'interrompre son exploration de la ville. Louis-René des Forêts écrit, "je fus enveloppé soudain par un vacarme qui me fit perdre tout sang-froid et je me mis à courir en hurlant à pleine gorge" ("Les Grands Moments" 116). Le fait qu'il soit soudainement envahi par la peur pour des raisons qu'il ne peut expliquer et qu'en plus il déploie de vaillants efforts pour échapper à ce qu'il semble ne pas comprendre entièrement, fait allusion à la notion d'effondrement du sens, étant donné que dans ce contexte, le réel devient terrifiant sans raison apparente. On peut établir un parallèle entre ce phénomène et l'effondrement du sens dans *Nadja* de Breton. Lorsque Breton apprend à connaître Nadja, celle-ci lui raconte qu'elle était autrefois amoureuse d'un étudiant dans sa ville natale de Lille et qu'elle l'a abandonné et est partie pour Paris afin de ne pas faire honte à son amant l'étudiant. Nadja raconte ensuite comment elle a rencontré par hasard son ex-petit ami dans les rues de Paris. C'est au cours de cette rencontre qu'elle constate pour la première fois, et avec

stupeur, que les doigts de son ex-petit ami sont soudés à chaque main. Elle déclare, “Est-ce possible? Avoir vécu si long-temps avec un être, avoir eu toutes les occasions possibles de l’observer, s’être attachée à découvrir ses moindres particularités physiques ou autres, pour enfin si mal le connaître, pour ne pas même s’être aperçue de cela!” (Breton, *Nadja* 66).

1.3 La prise de conscience du passé et du présent, et la libération de soi des contraintes des règles établies

“La Chambre des Enfants,” œuvre de Louis-René des Forêts publiée en 1960, est centrée sur les éléments de la conscience du passé et du présent, et la libération de soi des contraintes des règles établies. L’œuvre est organisée sous une forme onirique où le narrateur est effrayé par les scènes surréalistes dont il est témoin dans le couloir de sa maison. Il voit des enfants s’engager dans une forme de conversation très complexe sans que les enfants ne semblent se rendre compte de sa présence. L’énigme de la scène est que l’un des enfants reste muet pendant toute la conversation. Les conversations des enfants sortent de l’ordinaire car, dans la réalité, il est improbable que des enfants s’engagent dans des discussions abstraites telles que celles dépeintes dans “La Chambre des enfants,” qui nécessitent des capacités de réflexion supérieures. Cette analyse inclura “La Chambre des enfants,” l’œuvre de Breton, *Nadja*, ainsi que l’œuvre de Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. L’analyse visera à déterminer la mesure dans laquelle la fiction peut passer pour la réalité en relation avec les éléments de la conscience du passé et du présent, et la libération de soi des contraintes des règles établies.

L’élément de la conscience du passé et du présent est évoqué dans “La Chambre des enfants,” où Georges, l’un des enfants de la pièce, est muet, et l’observateur se tient discrètement derrière la porte et écoute secrètement les efforts des enfants pour faire parler leur compagnon Georges. À la fin de l’histoire, il est finalement révélé que l’observateur et l’enfant muet portent

tous deux le même nom: Georges. Lorsque les enfants mettent fin à leur conversation et se taisent, l'observateur discret est alors lui-même finalement contraint de s'engager dans la parole afin de mettre un terme au silence. Dans ce contexte, la parole est donc considérée comme un instrument d'affirmation de l'être. La relation entre l'observateur discret de ce qui se passe dans la pièce et l'enfant muet est basée sur le silence des deux personnages, qui fait de l'un des personnages un double de l'autre. Nous sommes donc exposés au personnage double qui a été un enfant et qui est maintenant un auteur adulte, l'enfant parlant à travers lui. Les histoires de "La Chambre des enfants" mettent en lumière le fonctionnement de la mémoire en relation avec la façon dont notre conscience du passé et du présent peut nous libérer des contraintes des règles établies. Les histoires montrent comment des expériences perdues dans la mémoire peuvent encore être représentées dans une œuvre littéraire comme une représentation de la réalité, et être perçues comme réelles, ce qui conduit à l'effondrement de la frontière entre réalité et fiction. Louis-René des Forêts démontre comment les phénomènes susmentionnés peuvent être réalisés dans son œuvre "La Chambre des enfants" lorsqu'il écrit sur les conversations qui ont lieu entre les enfants dans la chambre,

Mais comment puis-je expliquer, comment puis-je vous expliquer à vous qui n'avez encore jamais franchi ces portes, comment vous décrire au présent ce qui ne se décrit qu'au passé – je veux dire par exemple l'odeur moisie de papier et d'encre et celle de la pâte dentifrice d'autrui et des désinfectants au chlore dans le lavabo en tôle, la houle mourante des cris dans la cour, ponctuée par le battement désordonné de la cloche qui sonne la fin des jeux, et les claquements des pupitres refermés à toute volée, vous qui ne connaissez rien de tout cela, comment puis-je espérer vous faire comprendre ce que je ne vous décris de la sorte que parce que je reconstitue devant vous ce que j'ai senti et entendu encore ce matin même, et non pas, vous le savez bien, ce que je perçois au moment où je vous parle ? (170-71)

Les portes mentionnées dans la citation font référence au retour dans le passé et à la remémoration des souvenirs. Les événements qui ont eu lieu dans le passé ne peuvent pas être présentés dans le présent exactement de la même manière qu'ils se sont produits dans le passé.

En effet, il s'agit d'une reconstruction de ce qui s'est déjà produit et non de ce qui s'est exactement produit. L'événement reconstruit devient en fait une forme de fiction qui passe pour la réalité.

L'intrigue soigneusement orchestrée dans "La Chambre des enfants" va dans ce sens. L'histoire est une allégorie dont les significations sont cachées dans les actions des personnages. Je vais analyser les différentes significations associées aux actions des différents personnages. Le scénario est la "scène d'écriture" où l'auteur se prépare à parler pour lui-même, et que tous les dialogues des enfants évoquent le problème du langage convenu. Louis-René des Forêts dans sa nouvelle "La Chambre des enfants" écrit:

Posons, pour commencer, que toute entorse au règlement rend son auteur punissable...
– Mais, Paul, tu te fais ainsi le complice des maîtres.
– Et cependant il faut nous mettre dans le cas d'être punis, car observer le règlement, ce serait comme l'annuler et, sans règlement...
– Où serait le plaisir de l'infraction ? Bravo, Paul ! Tu as réussi à faire sourire Georges !
– Georges sourit de ton ignorance ! Apprends, gosse stupide, qu'il n'y a aucun plaisir à enfreindre le règlement, s'il y en a un au contraire, et parfois très puissant, à s'entendre infliger une punition. (164)

La citation ci-dessus fait allusion à la notion de comment dépasser les règles conventionnelles de l'écriture pour créer quelque chose qui soit vraiment expressif d'une expérience intérieure. Ce critère préétabli est généralement basé sur les œuvres des auteurs précédents, et la qualité des œuvres des nouveaux auteurs est jugée par rapport aux œuvres de leurs prédécesseurs. De nombreux auteurs, avant de s'établir, sont influencés par d'autres auteurs; par exemple, Breton a été influencé par Arthur Rimbaud, le Comte de Lautréamont, Paul Valéry, et Guillaume Apollinaire. Louis-René des Forêts a été influencé par Breton, Benjamin Constant, et Heinrich von Kleist. Le nouvel auteur se trouve donc dans une situation où il tente d'établir sa propre voix d'écriture qui n'est pas entièrement influencée par les œuvres de ses prédécesseurs, mais où il est contraint d'adhérer aux normes établies par ces derniers. Il convient de noter que lorsqu'un

auteur s'efforce de trouver sa voix, il imite les œuvres de ses prédécesseurs, ce qui rend son œuvre dans une certaine mesure inauthentique puisqu'il n'est pas indépendant des influences extérieures. Néanmoins, ce type d'œuvre a le potentiel d'être perçu comme authentique par le public cible.

Considérant que le langage est un facteur central dans la création d'un semblant de réalité qui peut passer pour ce qui est réel, je vais établir des parallèles entre l'idée de la conscience du passé dans "La Chambre des enfants" et le thème du langage dans dans l'œuvre de Louis-René des Forêts, "La mémoire démentielle" où des aspects tels que l'inexactitude de la parole, la voix intérieure et le pouvoir du silence sont abordés en relation avec l'interprétation et la transmission de la parole. Le thème abordé dans les histoires dans "La mémoire démentielle" remet en question les éléments de la performance et de l'écriture en tant que moyens artistiques en soulignant les difficultés inhérentes à la conception et à la transmission d'un discours authentique. A cet effet, Des Forêts écrit, "Et comme s'il avait eu le pouvoir d'achever ce qui est sans fin, de parfaire ce qui est par essence imparfait, il rédigea une dernière version qu'il tint pour définitive, bien qu'elle ne fût pas moins caduque que les ébauches antérieures, mais lâchement, mais douloureusement il renonça cette fois à la détruire et rêva – essaya de rêver – qu'elle perpétuerait sa hantise" ("Une mémoire" 222-23). Cette citation montre comment les artistes-interprètes et les auteurs, dans leur tentative de transmission de la parole, doivent s'engager dans une certaine forme de médiation cognitive, comme la recherche d'informations, les jugements et les évaluations, l'interprétation des informations, le raisonnement, etc. Cette interaction entre réflexion et illusion dans le processus d'écriture fait donc de l'œuvre finale produite par un interprète ou un auteur une version compromise de ce qu'ils avaient initialement l'intention de transmettre.

Pour approfondir l'idée ci-dessus, je vais développer le processus mental de l'auteur lorsqu'il conçoit et produit une œuvre. Ceci est représenté de manière allégorique dans "La Chambre des enfants" où le narrateur joue le rôle de voyeur. Il semble se promener sans but dans les couloirs de sa maison avant d'entendre un groupe d'enfants engager une conversation dans l'une des pièces. Son attention est alors attirée et il prend alors la décision d'écouter leur conversation. Il veille à ce que sa présence soit discrète, de peur d'alerter les enfants et de voir son stratagème déjoué. Louis-René des Forêts décrit les circonstances dans lesquelles l'observateur s'est retrouvé à écouter la conversation des enfants derrière la porte comme "les quelques pas qu'il a faits tantôt par pure distraction" ("La Chambre" 157). Cela signifie que le narrateur n'avait pas l'intention d'écouter les conversations des enfants, mais qu'il a simplement été distrait par leurs voix et qu'il a décidé d'aller voir par lui-même de quoi il retournait; c'était une coïncidence. Cette histoire évoque l'allégorie d'un auteur représenté par le narrateur caché derrière la porte fermée, qui se dédouble en rôles d'auteur et de lecteur tout en essayant de se reconnaître et de se saisir.

La question de la conscience du passé et du présent couplée à la libération de soi des contraintes des règles établies est un thème commun aux œuvres d'André Breton. Dans son livre *Nadja*, l'une des œuvres canoniques du mouvement surréaliste, Breton raconte l'histoire d'une jeune femme qui incarne les idéaux du mouvement surréaliste. Elle aime raconter des histoires sur elle-même, mais la plupart de ses histoires sont entachées de mensonge. Breton la rencontre par hasard, et il se lie...l'un à l'autre. À la fin de l'histoire, Nadja est internée dans un asile psychiatrique dans l'espoir de l'aider à retrouver sa santé mentale, mais Breton a peu d'espoir qu'elle s'en sorte. Breton avance l'idée qu'il n'est possible de savoir qui il est qu'en sachant qui il "hante". Breton déclare,

Qui suis-je ? Si par exception je m'en rapportais à un adage en effet pourquoi tout ne reviendrait-il pas à savoir qui je 'hante' ? Je dois avouer que ce dernier mot m'égare, tendant à établir entre certains êtres et moi des rapports plus singuliers, moins évitables, plus troublants que je ne pensais. Il dit beaucoup plus qu'il ne veut dire, il me fait jouer de mon vivant le rôle d'un 'fantôme', évidemment il fait allusion à ce qu'il a fallu que je cessasse d'être, pour être qui je suis. Pris d'une manière à peine abusive dans cette acception, il me donne à entendre que ce que je tiens pour les manifestations objectives de mon existence, manifestations plus ou moins délibérées, n'est que ce qui passe, dans les limites de cette vie, d'une activité dont le champ véritable m'est tout à fait inconnu. La représentation que j'ai du 'fantôme' avec ce qu'il offre de conventionnel aussi bien dans son aspect que dans son aveugle soumission à certaines contingences d'heure et de lieu, vaut avant tout, pour moi, comme image finie d'un tourment qui peut être éternel. (*Nadja* 11-12)

Breton croit donc que c'est seulement à travers le regard des autres que le "soi" peut être vu. C'est ce "soi" que nous travaillons continuellement à devenir. C'est à travers la quête de soi-même que nous pouvons trouver notre véritable identité, et c'est à travers cette identité que l'auteur se construit en tant qu'individu. Breton se considère comme "un fantôme" (11) qui dérive dans la vie sans être capable de reconnaître les choses qu'il devrait. Il cherche donc à en savoir plus sur son moi intérieur. Dans *Nadja*, Breton se libère des contraintes des règles établies en se projetant comme quelqu'un qui n'est pas intéressé par les mêmes choses que la plupart des gens. Son attitude et son comportement dans *Nadja* sont dépourvus de cohérence; il ne se soumet à aucune forme d'occupation ou d'emploi du temps. Cela est illustré par ses promenades sans but dans les rues de Paris. D'ailleurs, le fait que *Nadja* et Breton soient constamment en mouvement est la preuve de leur rejet des contraintes sociales qui se caractérisent par une vie réglementée et prévisible. C'est dans ce même esprit qu'un auteur, pour trouver sa vraie voix, doit s'éloigner de ce que la société dominante considère comme l'œuvre littéraire idéale. Grâce à cela, il peut alors avoir la liberté de s'exprimer sans être contraint par les normes préexistantes. Cela évoque le concept du champ littéraire qui fait de l'entreprise d'écriture un acte d'identité dans lequel les auteurs s'alignent sur des positions de sujets socioculturellement façonnées. La vocation de

l'auteur dans ce contexte est donc de reproduire ou de contester les pratiques et les discours dominants afin de sauvegarder ou d'acquérir un pouvoir symbolique durable.

Toutefois, lorsque les auteurs s'efforcent de s'exprimer d'une manière qui ne correspond pas à leur nature, uniquement pour sauvegarder un pouvoir symbolique, elles peuvent perdre leur sentiment d'identité et d'individualité, ce qui conduit à la projection de la fiction et non de la réalité. Pour approfondir l'analyse ci-dessus, je vais analyser le travail de Harold Bloom en relation avec les œuvres de Breton et de Louis-René Des Forêts, considérant que Harold Bloom est un critique de la poésie et qu'en tant que tel ses idées vont nous donner une compréhension plus profonde et plus large. Les éléments de la conscience du passé et du présent, la libération de soi des contraintes des règles de la société conventionnelle sont abordés plus en détail par Harold Bloom dans son œuvre *The Anxiety of Influence*. Son œuvre est influencé par celui de Sigmund Freud, qui est considéré comme le père de la théorie psychanalytique. Dans sa théorie, Sigmund Freud épouse l'idée des mécanismes de défense. Elle se caractérise par la notion que notre mécanisme de défense est centré sur l'inconscient et qu'il déforme la réalité de nombreuses façons afin de protéger l'esprit conscient des impulsions inacceptables et de l'anxiété. Bloom relie le concept des mécanismes de défense à l'étude de la poésie et propose six éléments qui décrivent le développement d'un auteur par rapport à l'œuvre de son prédécesseur et la façon dont il y réagit avec anxiété. L'œuvre de Bloom est centré sur la question de savoir comment un auteur accepte le fait que toutes les œuvres littéraires majeures ont déjà été écrites, et comment il peut maintenir son sens de l'individualité et de l'originalité malgré l'influence de ses prédécesseurs. Il utilise des poètes comme John Milton pour illustrer ce point. John Milton est utilisé comme point de référence pour examiner les poètes qui lui ont succédé. Dans *The Anxiety of Influence*, Bloom examine le processus mental des poètes émergents et non la qualité littéraire

de leurs textes. Il démontre clairement comment les poètes conçoivent et créent leur propre voix, se libérant de l'influence de leurs prédécesseurs, trouvant ainsi leur véritable identité et devenant des poètes renommés à part entière. Les idées de Bloom ouvrent sur deux opposés polaires qui méritent d'être comparés. D'une part, nous avons un auteur qui conçoit et crée sa propre voix en tant qu'auteur, ce qui revient à briser et à se libérer des contraintes des règles conventionnelles établies. Dans ce contexte, l'auteur est libre de concevoir et de créer des œuvres littéraires qui sont vraiment représentatives de son identité et de sa voix. D'un autre côté, nous sommes dans une situation classique où la rationalité tient l'auteur en bride. Cela peut se produire à travers les outils du rationalisme qui assurent la conformité, comme les critiques de livres, les conventions d'écriture, les styles et la censure gouvernementale. Dans ce contexte, un auteur est contraint de produire des œuvres littéraires qui ne sont pas vraiment représentatives de son identité et de sa voix. Les idées de Bloom ouvrent sur deux opposés polaires qui méritent d'être comparés. D'une part, nous avons un auteur qui conçoit et crée sa propre voix en tant qu'auteur, ce qui revient à briser et à se libérer des contraintes des règles conventionnelles établies. D'un autre côté, nous sommes dans une situation classique où la rationalité tient l'auteur en bride. Cela peut se produire à travers les outils du rationalisme qui assurent la conformité, comme les critiques de livres, les conventions d'écriture, les styles et la censure gouvernementale. Dans ce contexte, un auteur est contraint de produire des œuvres littéraires qui ne sont pas vraiment représentatives de son identité et de sa voix; car la conformité aux règles conventionnelles de l'écriture interdit à l'auteur de s'écarter des normes établies. Les normes standard sont caractérisées par des formules rhétoriques qui prétendent transmettre et amener les histoires du passé dans le présent sans les priver de leur authenticité, car ce n'est qu'en s'écarter de ces normes établies qu'un auteur peut dépasser les formules rhétoriques établies et être en mesure de saisir et de transmettre

des récits authentiques libérés des contraintes des normes établies. La crainte de l'auteur de s'affranchir des normes conventionnelles est démontrée par Louis-René des Forêts lorsqu'il écrit dans sa nouvelle "La Chambre des enfants,"

Rien ne saurait donner une idée de la stupéfaction, de la honte qu'il éprouve à se tenir planté indiscrètement derrière la porte entrouverte de la chambre des enfants. Il sent bien qu'il serait plus raisonnable de regagner la sienne, mais il s'étonne de ne pouvoir refaire à rebours, par une décision de sa volonté, les quelques pas qu'il a faits tantôt par pure distraction, sinon dans une demi-somnolence ; il s'étonne surtout de ce malaise qu'il juge hors de proportion avec sa cause, car enfin, s'il est vrai que jamais avant ce jour il ne s'était hasardé jusqu'à la porte de la chambre des enfants ni probablement aucun des enfants jusqu'à la sienne, quel scrupule moral, quelle convention domestique le lui auraient interdit ? ("La Chambre" 157)

Les aspects allégoriques de la citation ci-dessus évoquent le domaine de l'inconscient qui est dominé par les rêves. Le narrateur, qui se cache derrière la chambre d'enfant comme une personne dans un état de rêve, possède la volonté de sortir de sa cachette mais n'a pas le pouvoir d'exécuter sa volonté. Dans son état de "demi-somnolence" (157), il sent qu'il sait que la bonne chose à faire est de se détourner de derrière la porte mais il est incapable de faire quoi que ce soit à cause de son état de somnolence rêveuse. Cependant, si le narrateur se réveille du rêve, alors il pourrait être en mesure d'exécuter sa volonté. Cette scène modélise l'intrusion de l'inconscient dans le conscient. Le narrateur oscille en effet entre les deux mondes, à savoir le monde du rêve et le monde de l'inconscient.

En relation avec ce qui précède, l'identité littéraire d'un auteur émergent est sous l'influence de ses prédécesseurs. Avant de créer sa propre identité littéraire, l'auteur émergent s'aligne sur les positions, valeurs, croyances et intérêts de ses prédécesseurs. Cela nuit à l'authenticité de l'identité littéraire de l'auteur émergent, puisqu'en tant qu'auteur émergent, il est obligé de produire des œuvres qui contiennent des idées sous-jacentes qui ne lui appartiennent pas entièrement. L'œuvre de Louis-René des Forêts intitulée "Une mémoire démentielle" met

cette idée en contexte. L'œuvre raconte l'histoire d'un écolier qui a décidé de ne pas parler pour échapper et se venger de ses détracteurs. Le stratagème a si bien fonctionné qu'il a protégé le garçon des moqueries de ses camarades et des réprimandes de son école. Grâce à son silence, les mots méchants que ses camarades lui adressaient ne suscitaient pas la réaction qu'ils recherchaient. Il a donc triomphé de la tentative de ses adversaires de le perturber et de le faire tomber. Cependant, l'inconvénient de sa stratégie est qu'elle ne peut fonctionner qu'une seule fois; toute forme de discours de sa part entraînerait inévitablement l'effondrement de son plan bien ficelé. Afin d'éviter que son plan ne prenne fin, il s'est enfui de la classe de troisième après avoir gardé le silence pendant deux mois. Il est ensuite pris de remords de n'avoir réussi à garder le silence qu'en fuyant ses camarades avec qui il partageait la même classe. Il a essayé de surmonter ses remords en tentant de retrouver les sentiments exacts qu'il avait ressentis pendant les deux premiers mois de son silence, mais en vain. Il y parvint en puisant dans ses souvenirs passés, mais tout ce qui en restait n'était qu'un semblant de ce qu'il avait d'abord senti et vécu, et non les sentiments et événements exacts et originaux. "Une mémoire démentielle" est donc centrée sur le jeu entre réalité et fiction. Les réflexions de l'enfant sont déformées et constituent donc une illusion, car les aspects concrets contrastent fortement avec la version authentique des événements. La mémoire de l'écolier mutique a subi l'épreuve du temps au point qu'il lui est devenu difficile de faire la part des choses entre ce qu'il pense avoir vécu et ce qu'il a réellement vécu. Cependant, face à la possibilité de ne jamais avoir accès à la version authentique des événements qui se sont déroulés, et de ne jamais pouvoir retrouver le sentiment de prestige qui y est associé, il doit se résoudre à inventer une version artificielle des événements liés à ce qui s'est réellement passé.

1.4 Conclusion

En conclusion, le surréalisme est un moyen efficace de subversion contre les conventions établies. Il parvient à subvertir les conventions rationalistes dans sa quête de réalisation d'une réalité supérieure, libérée des contraintes du rationalisme. Cela est évident dans "Les Grands Moments d'un chanteur", où le narrateur rencontre son amie Anna Fercovitz par hasard alors qu'il se promène dans les rues de Londres, ce qui fait allusion à la notion surréaliste d'abandon au hasard objectif de l'univers comme moyen de quitter le monde habituel de la réalité matérielle et d'entrer dans le royaume du surréel où la raison humaine et l'imagination ne luttent pas l'une contre l'autre mais fonctionnent en harmonie. Cela est également évident dans la structure largement non linéaire de l'*Ostinato* et du double mouvement présents dans l'œuvre, ce qui fait écho à la composante de spontanéité ; cela fait allusion à la position surréaliste contre le rationalisme. Nous pouvons également remarquer cela dans *Nadja*, qui est de nature très autobiographique et évite soigneusement les intrigues au sens traditionnel du terme. Ceci est intentionnel puisqu'il s'oppose au roman traditionnel qui s'aligne sur des techniques logiques et naturalistes marquées par des styles excessivement descriptifs.

Les concepts de hasard, d'événements aléatoires, de monde conscient et inconscient de l'esprit, de fiction et de réalité, sont des voies par lesquelles le surréalisme opère. Ils constituent le noyau à travers lequel l'entreprise surréaliste cherche à établir une réalité supérieure, libérée des contraintes du rationalisme. L'entreprise surréaliste montre comment l'exploration de l'inconscient peut remodeler l'expérience vivante consciente, et donc notre perception de la réalité et de la fiction. Cette idée est évoquée au chapitre 1.3, la prise de conscience du passé et du présent, et la libération de soi des contraintes des règles établies, qui montre comment le langage et l'écriture ne peuvent donc pas saisir et reproduire les aspects concrets d'une

expérience, par exemple les images, les sons et les odeurs, exactement comme ils étaient dans le passé. C'est le cas du narrateur dans "Une mémoire démentielle," car ses réflexions, pour se souvenir de son adolescence et revivre les deux premiers mois de son silence, sont affectées par les altérations que les souvenirs causent aux expériences, qui portent atteinte à l'authenticité de ce qu'il considère comme réel. À cet effet, le narrateur d'"Une mémoire démentielle" conclut: "Je suis ce littéraire. Je suis ce maniaque. Mais je fus peut-être cet enfant" (Des Forêts 223). Cela signifie qu'en raison du problème de la mémoire démentielle, il avait du mal à se souvenir des événements de son enfance. Malgré tous ses efforts pour se souvenir, raconter et classer les événements de son enfance dans un ordre chronologique, il devait inventer les choses dont il ne se souvenait pas clairement. Il a donc dû imaginer ce dont il ne pouvait pas se souvenir. Cela confirme l'idée que les œuvres littéraires contiennent des éléments artificiels qui peuvent passer pour la réalité. De plus, dans "Les Grands Moments d'un chanteur" Molière, au sommet de sa carrière de chanteur, impressionne le public par sa performance extraordinaire en s'appuyant sur l'esthétique et la forme inventée pour duper le public et l'amener à aimer le mensonge, ce qui rend encore plus floue la frontière entre réalité et fiction. Ceci est lié à l'écriture dans le sens où l'auteur, tout comme le narrateur dans *Le Bavard* et Molière dans "Les Grands Moments d'un chanteur" doit manipuler le lecteur pour qu'il croie la ligne de pensée qu'il a inventée dans son œuvre.

CHAPITRE 2: LE HASARD DANS LES ŒUVRES DE FICTION

2.1 Aperçu du chapitre

Dans “Les Grands Moments d’un chanteur,” nouvelle de *La Chambre des enfants*, le principal protagoniste de l’histoire, Molieri, issu d’un milieu modeste, devient membre d’un groupe orchestral célèbre en Europe. Avec son groupe, il parcourt l’Europe pour donner une série de concerts. Il devient par hasard une figure centrale du groupe lorsqu’en l’absence de l’artiste qui joue le rôle de Don Juan, il est appelé par inadvertance à remplacer l’artiste manquant. Il s’avère immédiatement être un chanteur d’opéra doué, car il impressionne le public et les membres du groupe par sa superbe performance. Molieri considère son art comme un don et donc une réalité dissociée de lui-même. Il apprécie les plaisirs simples de l’existence quotidienne. Anna poursuit une relation avec Molieri, mais ce dernier pense que les réactions affectueuses d’Anna à son égard sont déplacées, car il est persuadé que le don dont Anna est si friande n’est pas réel. Molieri se rend vite compte que le narrateur est lui aussi émerveillé par son don de chanteur, car le narrateur parle de la joie qu’il souhaite ressentir à l’opéra en regardant la performance de Molieri ; il les déçoit ensuite par son mauvais comportement à leur égard en dehors de la scène, sous la forme de rebuffades, et par sa mauvaise prestation sur scène, où il chante mal. Cela a sonné le glas de sa célébrité et il retourne à son obscurité précédente. L’histoire tourne autour de comment et pourquoi le talent de Molieri s’est manifesté et a ensuite disparu.

2.2 Le hasard comme facteur instrumental dans la dynamique des œuvres de fiction

Molieri, “le grand chanteur,” semble être tombé sur la grandeur par hasard. Selon Louis-René des Forêts, “Jamais il ne consentira à se produire en public si ce n’est mêlé à la foule anonyme des exécutants, refusant à plusieurs reprises avec un entêtement très significatif de

jouer en soliste ou dans une formation réduite qui l'eût mis plus ou moins en vedette" ("Les Grands Moments" 105). Il n'aimait pas être sous les feux de la rampe et il est difficile de savoir exactement d'où vient sa peur de la lumière. Néanmoins, l'envie de s'écarter des limites de la rationalité et du raisonnement logique l'emportait parfois sur son désir de se conformer aux normes standardisées. Cela se manifeste lorsque Molière "s'est caché soudain derrière un buisson pour chanter quelques passages du *Don Juan*, imitant à se méprendre tantôt la voix de L..., le chanteur défaillant, tantôt celle de N... qui, ce même soir, personnifie Leporello" (110). Cela montre en quelque sorte que, de temps à autre, il manifestait des impulsions profondes de raisonnement illogique et d'irrationalité. Il semble qu'il était en perpétuel conflit avec lui-même quant à sa véritable identité. Avait-il l'impression de retenir une certaine partie de lui-même et de projeter sur la société ce qu'elle voulait voir ou suivait-il simplement le cours de ses impulsions internes sans tenir compte des attentes de la société ? Nous ne pouvons savoir ce qu'est vraiment Molière que si nous examinons les circonstances dans lesquelles il est passé du statut de membre ordinaire de l'orchestre à celui de vedette d'orchestre, avant de redevenir ordinaire. J'examinerai le thème du hasard comme facteur instrumental dans "Les Grands Moments d'un chanteur" en le mettant en relation avec l'œuvre de Breton, *Nadja*.

L'histoire de Molière prend un tournant intéressant lorsque lors d'une de représentations du groupe de Molière à Francfort, en Allemagne, par pur hasard, Molière se retrouve, contre son gré, l'interprète principal et donc sous les feux de la rampe, ce qu'il aurait détesté. Cependant, au lieu d'une performance médiocre, typique des personnes qui sont forcées par des circonstances indépendantes de leur volonté à se produire sur scène, Molière réalise un acte de génie dans sa performance et ainsi épate non seulement son public, mais aussi ses directeurs et ses collègues interprètes. Sans l'aspect du hasard, l'histoire de Molière aurait probablement été différente.

André Breton, qui est considéré comme le père du surréalisme, semble également avoir des tensions internes liées à l'identité, tout comme Molière. Il souligne cette tension dans son livre *Nadja*, devenu l'un des livres les plus emblématiques du mouvement surréaliste français. Il est centré sur les interactions de Breton avec une jeune femme appelée Nadja. Leur conversation s'étend sur dix jours, et le livre suit une structure non linéaire qui fait allusion aux valeurs surréalistes du hasard et de la divergence non seulement du préétabli, mais aussi du rationnel. Breton s'y pose la question suivante "Qui suis-je ?", ce à quoi il répond "le fantôme" (*Nadja 11*). Cela signifie que sa subjectivité ne peut être vue qu'à travers les yeux des autres et non à travers ses propres yeux. Il semble déchiré entre ce qu'il sait réellement qu'il veut et peut être et ce que la société, en raison de la rationalité et du raisonnement logique, attend de lui et veut qu'il soit. En tant que surréaliste, Breton préférerait que la frontière entre ce qui est réel et ce qui se passe dans le monde privé de l'esprit devienne instable et que le binaire réalité/fiction s'effondre. Il est totalement opposé aux entraves de la rationalité et du raisonnement logique qui sont si répandues dans la société, car elles inhibent le potentiel du monde de l'esprit. A cet effet, Breton déclare, "La représentation que j'ai du 'fantôme' avec ce qu'il offre de conventionnel aussi bien dans son aspect que dans son aveugle soumission à certaines contingences d'heure et de lieu, vaut avant tout, pour moi, comme image finie d'un tourment qui peut être éternel" (11-12). Cette citation signifie que ce que la société définit comme étant lui est ancré dans des idées rationnelles et logiques régies par les contraintes du temps et du lieu. Il est d'avis que l'adhésion à ces conventions sociétales ne sert qu'à tourmenter et condamner le grand potentiel de l'esprit humain débridé.

On peut établir des parallèles entre la découverte et l'ascension de Molière et la façon dont André Breton, dans *Nadja*, rencontre et noue des relations avec des personnages féminins:

tout cela est empreint de sérendipité. La première femme qu'il rencontre est le fruit d'une rencontre fortuite au cours d'une de ses promenades. La femme, Fanny Beznos, récite un poème préféré de Rimbaud et Breton est séduit par le lien qui les unit, du fait de leur admiration commune pour le même poète. La deuxième femme qu'il rencontre dans *Nadja* est également le fruit du hasard. Il se trouve dans un marché aux puces et la femme qui se trouve être aussi une vendeuse avait un livre de Friedrich Nietzsche. A l'intérieur du livre, elle avait placé deux de ses propres poèmes qu'elle avait écrits; Breton déclare: "Très cultivée, elle ne fait aucune difficulté à nous entretenir de ses goûts littéraires qui la portent vers Shelley, Nietzsche et Rimbaud. Spontanément, elle nous parle même des surréalistes, et du *Paysan* de Louis Aragon" (*Nadja* 56). Son éloge de la culture de la femme et de leur connexion spontanée souligne le rôle important de la sérendipité dans sa rencontre avec la femme. Une autre fois, Breton s'arrête devant le magasin Humanité à Paris pour acheter un livre avant de se diriger vers l'Opéra alors que les bureaux et les ateliers ferment, les gens rentrant chez eux. Dans cette mêlée, une jeune femme attire le regard de Breton. La femme dit à Breton qu'elle se rend chez le coiffeur, mais Breton découvre plus tard qu'elle lui a menti. Breton écrit, "Elle se rend, prétend-elle, chez un coiffeur du boulevard Magenta (je dis : prétend-elle, parce que sur l'instant j'en doute et qu'elle devait reconnaître par la suite qu'elle allait sans but aucun)" (64). La fiction passait presque pour la réalité dans ce contexte, mais Breton a pu la déchiffrer et arriver à ce qui se passait vraiment en remarquant que, tout comme lui, la femme errait sans but. C'était probablement facile pour lui de le remarquer parce que dans ce contexte, *Nadja* est en fait un miroir de ce que fait Breton. Ils semblent tous deux ne pas être contraints par la rationalité qui les entoure, à savoir que les gens ferment les magasins qui fournissent des services et des articles spécifiques et rentrent chez eux, ce qui est typique de la société conventionnelle. Leur irrationalité est mise en évidence lorsque

Breton et Nadja, dans un style illogique typiquement surréaliste, s'arrêtent par inadvertance dans un café où Breton est toujours fasciné par les yeux de Nadja. Breton déclare, "Je la regarde mieux. Que peut-il bien passer de si extraordinaire dans ces yeux?" (65) faisant allusion à l'idée surréaliste selon laquelle la réalité est plus que ce que l'on voit. Les yeux de Nadja étaient donc une fenêtre sur ce monde de l'esprit. Ce moment de la situation révèle une fois de plus l'aspect irrationnel des actions de Breton, dans le sens où il est passé au hasard d'une marche sans but où il voit "une jeune femme, très pauvrement vêtue, qui, elle aussi, me voit ou m'a vu" sans prévenir, à être obsédé par les yeux de Nadja et à se demander ce qui se passe vraiment (64). Ses histoires suivent un schéma aléatoire; elle explique à Breton qu'elle a du mal à joindre les deux bouts. Elle révèle à Breton que son vrai nom est Nadja. Nous voyons ici le rôle du hasard non seulement dans la rencontre de Breton et de Nadja, mais aussi dans la rencontre de Nadja avec son amant perdu de vue. Le hasard, qui est un principe fondamental du surréalisme, est donc au centre du déroulement des événements dans "Les Grands Moments d'un chanteur" et dans *Nadja*. Selon les surréalistes, le hasard représente une libération des restrictions du monde rationnel et est lié au subconscient représenté dans les rêves. Cela s'aligne sur les arguments de Breton dans *L'Amour fou* où ses arguments sur l'amour et la poésie ne se développent pas de manière logique ou linéaire. Dans le style surréaliste typique, ses textes dans *L'Amour fou*, et les liens entre les différentes sections du livre et entre les idées, vont à l'encontre de la structure traditionnelle du roman. Il laisse ses écrits être influencés par des pensées inconscientes, faisant allusion à l'idée surréaliste d'embrasser l'illogisme et de s'abandonner au hasard aux dépens de la logique. A cet effet, Breton écrit dans le "Manifeste du surréalisme," "Toutefois, dans cette écriture de la pensée où l'on est à la merci de la première distraction extérieure, il peut se produire des 'bouillons'. On serait sans excuse de chercher à les dissimuler" (34). Breton est

donc convaincu que le hasard est réciproquement lié à l'inconscient et qu'il nous appartient d'explorer et de trouver la vérité derrière les situations associées au hasard.

Ces rencontres fortuites permettent aux narrateurs de "Les Grands Moments d'un chanteur" d'essayer de découvrir si Molière possède vraiment la touche de génie qu'il affiche sur scène ou s'il s'agit d'une supercherie d'artiste. Des Forêts écrit, "[L]'impresario prend le risque de lui confier le grand rôle. Le rideau tombé, il le serre dans ses bras en pleurant d'enthousiasme et dès le lendemain lui propose un contrat que Molière hésitera d'abord à signer, alléguant qu'il n'est pas du tout sûr de pouvoir renouveler son exploit, et on mit ces scrupules sur le compte d'une coquetterie d'artiste" ("Les Grands Moments" 112-13). Ses exploits de génie sur la scène sont en contradiction avec son hésitation du contrat de l'impresario, affirmant qu'il n'était pas sûr de pouvoir reproduire une performance exceptionnelle comme celle qu'il venait de réaliser. Nous ne pouvons que deviner s'il est capable ou incapable de reproduire sa merveilleuse performance. Car, après une carrière de chanteur tronquée, dont l'essentiel s'est déroulé sur les plus grandes scènes, la touche de génie de Molière semble l'avoir complètement quitté lors d'une de ses prestations où il peine à tenir une note. Cette mauvaise performance a marqué sa descente dans l'oubli, loin de la scène. C'est comme s'il avait délibérément laissé échapper sa touche de génie afin de prouver au public qu'il est vain de conférer à un artiste un prétendu génie sur scène car, en fin de compte, il n'est pas différent des membres du public eux-mêmes. Les éloges et l'adulation dont fait l'objet le chanteur ou l'acteur sur scène conduisent en fait à la création de ce personnage fictif par le public, qui finit par le percevoir comme réel, alors que l'acteur ou le chanteur n'est qu'un produit de son imagination. La réponse à cette question pourrait peut-être se trouver dans le domaine de son inconscient ou bien il pourrait tout simplement utiliser une ruse pour ne pas attirer trop d'attention sur lui et rester là où il aime probablement être, c'est-à-dire

loin de la scène. Quoi qu'il en soit, c'est à Molière de projeter ce qu'il veut que les gens voient, et cela peut prendre la forme de la fiction ou de la réalité. C'est alors au public de déchiffrer si c'est la réalité ou la fiction qu'il lui présente.

2.3 Les manifestations de l'irrationnel

La notion d'irrationalisme et de hasard objectif est centrale dans l'entreprise surréaliste. Le mouvement surréaliste a adopté le concept "du hasard objectif" (Breton, *Nadja* 205) comme un moyen de se libérer des contraintes du monde préétabli caractérisé par la logique et la rationalité en faveur d'un monde alternatif régi par les principes de l'irrationalité et de la pensée illogique. La notion "du hasard objectif" traite des moments imprévisibles et de la sérendipité qui se manifestent lorsque des circonstances, des situations et des événements discordants que nous rencontrons dans la vie quotidienne s'amalgament pour produire une forme de perspicacité mystique semblable à ce que l'on peut expérimenter dans un rêve éveillé.

L'analyse dans le chapitre 2.2 sur "Le hasard comme facteur instrumental dans la dynamique des œuvres de fiction" postule que l'ascension de Molière au pouvoir est grandement influencée par l'élément du hasard. Si l'on considère que le concept surréaliste de hasard objectif est né de l'effort surréaliste de réaliser un monde régi par l'irrationalité et la pensée illogique, il est impératif d'analyser dans quelle mesure l'irrationnel se manifeste dans les comportements, les situations et les événements entourant Molière dans "Les Grands Moments d'un chanteur" et Nadja dans *Nadja*. Ceci nous permettra d'examiner comment l'irrationnel est lié au concept surréaliste de hasard objectif. La signification de l'irrationnel dans ce contexte est désignée par Breton dans le "Manifeste du surréalisme" comme "l'absence de tout contrôle exercé par la raison" (36).

Le narrateur de “Les Grands Moments d’un chanteur” nous parle de Molière à la première personne. Il commence ses récits sur Molière comme un observateur détaché, mais au fur et à mesure que l’histoire se déroule, il s’implique dans les situations et les événements qui entourent Molière, ce qui transforme le narrateur en un observateur interne. Dans la première partie de l’histoire, Molière est dépeint comme un prodige de talent. Le don musical de Molière lui permet de chanter à volonté des notes de baryton, de ténor et de basse. À cet effet, Des Forêts écrit dans “Les Grands Moments d’un chanteur,”

Pour moi qui ai entendu sa voix deux fois sur les vingt où elle fut la plus belle du siècle, je ne tenterai pas d’expliquer ici le merveilleux phénomène qui a permis à un obscur exécutant de disposer d’emblée, quoique pendant un temps très court, d’un registre si extraordinairement étendu qu’il a pu se livrer à des acrobaties vocales sans précédent comme de franchir avec aisance les plus grands écarts sonores, de monter et de descendre jusqu’aux notes les plus inaccessibles ou, selon les nécessités du rôle, de tenir indifféremment la partie de basse, de baryton ou de ténor léger. Tout se passe, a-t-on dit, comme si le gosier de notre chanteur avait été le théâtre d’un bouleversement organique, peut-être de nature cellulaire, qui l’eût doué d’une élasticité exceptionnelle jusqu’à la résorption définitive du mal (103).

Dans la citation ci-dessus, à la première phrase, le narrateur évoque l’élément d’irrationalité dans les circonstances entourant l’ascension de Molière “[d’]un obscur exécutant” à la possession d’une voix qui “fut la plus belle du siècle” (103). Le narrateur qualifie l’acquisition de la belle voix de Molière de “merveilleux phénomène” qu’il ne tentera pas “d’expliquer”, faisant ainsi allusion à l’idée que ce qui a transformé la voix de Molière en “la plus belle [voix] du siècle” est au-delà de ce qu’il peut logiquement expliquer et est donc irrationnel (103). L’utilisation par le narrateur de l’expression “le merveilleux phénomène” (103) dans ce contexte ouvre l’idée que le don de la belle voix de Molière est lié au merveilleux surréaliste, qui est un élément du surréalisme qui dénote des sentiments de stupéfaction, de crainte et d’émerveillement dus à des événements inhabituels qui s’écartent des lois de la nature. Tessel Bauduin et al. soulignent cette idée dans leur œuvre *Surrealism, Occultism and Politics: In Search of the Marvellous* lorsqu’ils

citent la définition du concept de merveilleux de Pierre Robert qui écrit, “Whatever is marvellous [...] effects an impression of bewonderment and estrangement, generally due to unlikely events [...] which indicate the existence of a world that escapes the laws of nature” (9). Sur la base de la citation ci-dessus, le narrateur dans “Les Grands Moments d’un chanteur” en tant qu’observateur externe de la voix extraordinaire de Molière, était certainement rempli de “bewonderment and estrangement” (Bauduin et al. 9) lorsqu’il a été témoin des prouesses inhabituelles de Molière en matière de chant.

En ce qui concerne les dons de Molière pour le chant, le narrateur déclare qu’en tant que chanteur, Molière possède “un registre [...] extraordinairement étendu” (Des Forêts, “Les Grands Moments” 103). Le narrateur laisse entendre ici qu’en termes de capacité de chant, Molière possède une gamme illimitée de registres de chant. Car il peut “se livrer à des acrobaties vocales sans précédent” et il peut aussi “descendre jusqu’aux notes les plus inaccessibles” (103), ce qui signifie qu’en tant que chanteur, Molière est capable de chanter à un registre hors du commun. Le narrateur fait allusion à l’idée que Molière est physiologiquement doué au niveau de la gorge, puisque la gorge de Molière est comme un “théâtre d’un bouleversement organique” doté “[d’]une élasticité exceptionnelle” (103) et donc capable de produire des vocalisations illimitées. Dans ce contexte, Molière est dépeint comme extrêmement doué et pourtant rationnellement, les dons et les capacités extraordinaires de Molière, qui lui permettent de s’exprimer sans limites et sans défaut en tant que chanteur, vocaliste et acteur, peuvent être considérés comme absurdes, incroyables et invraisemblables, car on ne peut pas être extraordinairement doué dans autant de domaines sans défaut.

En tant qu’artiste de spectacle, la compréhension et l’interprétation des pièces de Molière sont de loin supérieures à son niveau d’expérience en tant qu’interprète. Son interprétation des

pièces est qualitativement supérieure à l'interprétation et à l'exécution de ces mêmes pièces par des artistes plus accomplis et plus réputés que Molière. Ceci est en soi invraisemblable, étant donné qu'en tant qu'artiste relativement nouveau, il est peu probable que Molière possède suffisamment de compétences et d'expérience pour interpréter des pièces mieux que ses prédécesseurs plus expérimentés et plus renommés. Des Forêts écrit,

[I]l resterait bien d'autres énigmes à résoudre et celle-ci en premier lieu : d'où vient que ses interprétations de *Don Juan*, d'*Othello* ou de *Caspar* aient éclipsé par leur richesse et leur vérité celles que ses prédécesseurs infiniment plus exercés et au renom plus durable avaient données de ces mêmes rôles ? Pourrait-on répondre à cela qu'il arrive qu'un mal ne s'attaque pas seulement à l'organisme, mais multiplie ses avenues dans tous les cercles de la sensibilité, opérant parfois sur une nature jusque-là amorphe comme une décharge et, chez l'artiste le plus médiocrement doué, éveillant des facultés presque surhumaines ? ("Les Grands Moments" 103-104)

Selon le narrateur, les interprétations des pièces de Molière en termes de "leur richesse et leur vérité" (104) surpassent celles des prédécesseurs de Molière qui sont plus expérimentés et donc plus réputés que Molière. La capacité de Molière à interpréter les pièces de théâtre d'une meilleure façon que ses prédécesseurs plus établis et plus expérimentés, malgré l'expérience limitée de Molière, n'est pas seulement inhabituelle mais merveilleux.

Quand le narrateur va plus loin et se demande si la force énigmatique qui se cache derrière les capacités surnaturelles de Molière à interpréter des pièces de théâtre de manière excellente, mieux que ses prédécesseurs plus aguerris, malgré l'expérience limitée de Molière, est comme "un mal", qui attaque "l'organisme" (Des Forêts, "Les Grands Moments" 104), et affecte toutes les facultés de l'organisme de sorte que le mal "multiplie ses avenues dans tous les cercles de la sensibilité, opérant parfois sur une nature jusque-là amorphe comme une décharge" (104). Cela implique que la nature de la force énigmatique derrière les capacités supranormales de Molière est telle qu'elle possède pleinement un individu et transforme totalement "les cercles de la sensibilité" d'un individu. Cela conduit à son tour à l'éveil "des facultés presque surhumaines"

d'un individu, de sorte que, par exemple, "chez l'artiste le plus médiocrement doué" (104), la force énigmatique se manifeste de manière non structurée et permet à l'artiste de réaliser des exploits artistiques invraisemblables. Dans ce contexte, "un mal" s'apparente à un don qui peut s'avérer être une malédiction; en raison de la nature imprévisible du don, on ne peut s'y fier car il est impossible de dire quand il va posséder ou quitter une personne.

De plus, cette force énigmatique évoque l'élément de hasard objectif dans le sens où sa nature déstructurée est similaire à la nature imprévisible du hasard objectif. De plus, les manifestations de la force énigmatique et du hasard objectif sont vécues par l'individu intérieurement et extérieurement. Ce phénomène est évident dans l'effet sur toutes les facultés de l'organisme. Il se produit lorsque nous rencontrons des événements dans la vie quotidienne qui produisent en nous une intuition et un sentiment métaphysiques.

En ce qui concerne le comportement de Molière, il peut être considéré comme erratique et imprévisible. Son comportement peut être analysé dans la façon dont il a acquis la gloire et l'a perdue. Sa descente de la gloire et de la célébrité est tout aussi rapide et abrupte que son ascension vers elles. Au sommet de sa carrière, lors d'une de ses représentations, Molière à cause de raisons peu claires décide de "renoncer si froidement à sa gloire" (Des Forêts, "Les Grands Moments" 139). Molière présente une performance très médiocre qui n'a rien à voir avec ses performances habituelles. Non seulement il a déformé le personnage qu'il représente sur scène, mais il a aussi édulcoré sa voix et chanté faux, ce qui a poussé le public à se retourner contre lui; par conséquent "les sifflets et les quolibets qui fusaient de tous les coins de la salle" (140) sont dirigés vers lui pendant cette représentation. Le narrateur relativise cette situation en déclarant: "Frédéric Molière, après une mystérieuse odyssée intérieure dont nous ne savons rien [...] bafoua le culte qu'il avait suscité, fit voler en éclats sa propre renommée" (137) ce qui signifie que les

raisons pour lesquelles Molière a saboté sa propre performance devant un public qui l'appréciait sont inconnues. De plus, après cette performance, Molière "sombra dans un formidable naufrage" (137), ce qui implique que Molière perd toute sa renommée et sa gloire, redevenant par conséquent une personne ordinaire. Le comportement de Molière par rapport au sabotage de sa propre performance au sommet de sa carrière devant une foule venue l'acclamer, peut être considéré comme irrationnel.

Afin d'explorer la mesure dans laquelle l'irrationnel se manifeste dans les comportements, les situations et les événements entourant Nadja, explorons la notion surréaliste d'irrationalisme dans le roman éponyme. Breton était mécontent des échecs de la raison et de la pensée logique qui ont conduit au déclenchement de la première guerre mondiale et à la destruction gratuite de biens et de vies. Breton a donc cherché à créer un nouveau monde régi par l'irrationalisme et la pensée illogique. Breton met en avant les valeurs du surréalisme dans le "Manifeste du surréalisme" quand il écrit, "Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie" (36). La citation ci-dessus touche à l'idée que le surréalisme en tant que mouvement vise à subvertir toutes les formes de contraintes rationalistes en faveur de l'irrationalisme.

Nadja est écrit à la première personne. Il est intéressant de noter que le narrateur du "Les Grands Moments d'un chanteur" utilise également la première personne. Les événements qui se déroulent dans *Nadja* incarnent tous des éléments du surréalisme, tels que l'irrationalisme, la notion du hasard objectif, et l'existence d'un domaine d'expérience au-delà de l'esprit rationnel.

Le comportement et le mode de vie de Nadja sont très déstructurés et imprévisibles, tout comme le comportement de Molière dans “Les Grands Moments d’un chanteur” en particulier lorsqu’il se produit mal devant son public. Lorsque Nadja rencontre Breton pour la première fois, elle erre sans but dans les rues de Paris. Breton écrit,

J’observais sans le vouloir des visages, des accoutrements, des allures. Allons, ce n’étaient pas encore ceux-là qu’on trouverait prêts à faire la Révolution. Je venais de traverser ce carrefour dont j’oublie ou ignore le nom, là, devant une église. Tout à coup, alors qu’elle est peut-être encore à dix pas de moi, venant et je vois une jeune femme, très pauvrement vêtue, qui, elle aussi, me voit ou m’a vu. Elle va la tête haute, contrairement à tous les autres passants (*Nadja* 63-64).

Dans la citation ci-dessus, lorsque Breton écrit, “J’observais sans le vouloir les visages, des accoutrements, des allures” (63), Breton évoque l’idée qu’il est plutôt passif et qu’il ne fait pas d’effort pour observer les visages des gens qui l’entourent alors qu’il se promène nonchalamment dans les rues de Paris. L’expression, “Tout à coup” (63), dans la citation susmentionnée implique que Breton rencontre Nadja par coïncidence et par hasard. Le fait que Breton et Nadja se rencontrent ainsi évoque l’idée surréaliste du hasard objectif. De plus, le fait que Nadja soit “très pauvrement vêtue[. . . et a] la tête haute contrairement à tous les autres passants” (64) est révélateur de la non-conformité de Nadja aux normes de la société conventionnelle; elle est libre d’esprit, s’habille mal et marche la tête haute, contrairement à son entourage. Bethany Ladimer corrobore cette idée dans son article “Madness and the Irrational in the Work of André Breton: A Feminist Perspective” quand elle écrit, “In its more controlled forms, the ‘irrational’ is a viable mode of perceiving the world. This latter variety can be ‘practiced’ by men and by women, and it is what draws Breton to Nadja initially” (182). Cette citation implique que les éléments de surréalisme qui sont présents dans le style vestimentaire de Nadja et sa façon de marcher qui s’écarte de ce qui est standard dans le conventionnel est ce qui

attire Breton vers Nadja. Ladimer suggère également que l'idée du surréalisme est accessible à tous puisqu'elle peut être pratiquée aussi bien par les hommes que par les femmes.

La capacité de Nadja à transcender le monde physique dans le domaine du surnaturel et à se transformer en une figure chimérique la qualifie d'incarnation totale de l'entreprise surréaliste et en fait donc une représentation vivante de la notion surréaliste d'irrationalité. On peut établir un parallèle entre la capacité magique de Nadja dans ce contexte et l'incroyable capacité de Molière à chanter et à se produire d'une manière qui dépasse la normale. Nadja est dépeinte comme une figure onirique dotée de capacités surnaturelles qui traverse avec aisance le domaine de la réalité matérielle dans le surnaturel, tout en prenant des identités différentes. A cet effet, Breton écrit,

Après dîner, autour du jardin du Palais- Royal, son rêve a pris un caractère mythologique que je ne lui connaissais pas encore. Elle compose un moment avec beaucoup d'art, jusqu'à en donner l'illusion très singulière, le personnage de Mélusine. À brûle-pourpoint elle me demande aussi : 'Qui a tué la Gorgone, dis-moi, dis.' J'ai de plus en plus de peine à suivre son soliloque, que de longs silences commencent à me rendre intraduisible (*Nadja* 106).

Dans la citation ci-dessus, la phrase "son rêve a pris un caractère mythologique que je ne lui connaissais pas encore" (106) fait référence à un moment où Nadja passe du monde physique au monde surnaturel et prend une nouvelle identité, celle du personnage mythologique "la Gorgone" (106). La capacité de Nadja à passer dans différents domaines et à réinventer son identité est le surréalisme par excellence et donc une manifestation de l'irrationnel. Renée Riese Hubert corrobore cette idée dans son article "The Coherence of Breton's *Nadja*" quand elle écrit, "Nadja's identity, which does not pertain to the ordinary world, is also implied by her feeling akin to figures of the past, such as Mélusine" (247). La citation ci-dessus suggère que l'identité de Nadja "does not pertain to the ordinary world" faisant ainsi allusion à la capacité de Nadja à transcender le domaine matériel pour entrer dans le domaine du surnaturel et à réinventer son identité comme une manifestation de l'irrationnel.

2.4 Conclusion

En conclusion, le hasard est dans une large mesure un facteur déterminant dans “Les Grands Moments d’un chanteur”; c’est le principal facteur responsable de la montée en puissance de Molière. Cependant, c’est le comportement irrationnel de Molière qui a conduit à sa chute. L’histoire de Molière incarne donc à la fois les composantes du hasard et de l’irrationnel. Le premier est responsable de sa montée en puissance et le second de sa chute. L’analyse de la relation entre l’irrationnel et le hasard objectif postule que l’irrationnel et le hasard objectif se ressemblent fortement, comme en témoigne le fait que la force énigmatique surréaliste et donc irrationnelle se manifeste de manière non structurée, ce qui ressemble à la nature imprévisible du hasard objectif. Le discours ci-dessus indique également que l’irrationnel se manifeste, dans une large mesure, dans les comportements, les situations et les événements qui entourent les personnages de Molière et de Nadja. L’irrationnel est tissé dans la trame de leurs histoires et, dans le plus pur style surréaliste, il se manifeste de manière non structurée à travers les comportements de Molière et de Nadja ainsi que dans les situations et les événements qui les entourent. Dans le cas de Molière, les manifestations peuvent être observées à travers ses prodigieuses capacités de chant et d’interprétation qui défient les lois de la nature, ainsi qu’à travers son comportement imprévisible, tandis que dans le cas de Nadja, les manifestations sont ancrées dans son incarnation des principes surréalistes et ses capacités supranormales qui incluent la transcendance du royaume matériel dans le royaume du surréel où elle transforme son identité et, ce faisant, échappe aux lois de la nature.

CHAPITRE 3: L'INEXACTITUDE DES VOIX

3.1 Aperçu du chapitre

“Dans un miroir” est la quatrième et dernière histoire du livre *La Chambre des enfants* de Louis-René des Forêts. Il s’agit d’une histoire allégorique sur l’expérience de l’écriture et le processus de représentation dans l’écriture. L’histoire dépeint les œuvres écrites comme des miroirs qui reflètent les conflits internes que traversent les auteurs lorsqu’ils s’efforcent de créer une œuvre littéraire qui soit véritablement l’expression d’une expérience. Le personnage central de l’histoire est un jeune écolier qui écoute secrètement et enregistre mot pour mot les conversations qui se déroulent dans la pièce voisine d’un appartement afin de pouvoir les présenter ultérieurement à leurs interlocuteurs. Les conversations enregistrées sont celles des cousins du personnage principal et de leur ami. Les cousins du protagoniste sont Louise et le frère de Louise, qui est toujours silencieux et reclus. Leonard est dépeint comme un ami et il vient tous les jours à l’appartement pour rendre visite au frère de Louise. La plupart des conversations se déroulent entre Louise et Léonard à propos du défi que représente pour Léonard la tenue d’un dialogue intime avec le frère de Louise. Le protagoniste permet à Louise de découvrir le manuscrit contenant les conversations enregistrées. Louise découvre les conversations enregistrées, les lit et rejette les écrits comme une déformation des conversations réelles qui ont eu lieu. Ceci évoque l’idée que la vocation des auteurs condamne les auteurs à représenter des expériences par la médiation de la fiction, caractérisée par l’utilisation de voix autres que les leurs, couplées à l’imagination, au point que la réalité et des voix authentiques sont sapés dans l’œuvre finale. Ce chapitre est centré sur l’œuvre de Louis-René des Forêts “Dans un miroir,” l’œuvre de Bonnefoy *La Vérité de parole*, l’œuvre de Blanchot *Une voix venue d’ailleurs*, et l’œuvre de Breton *Nadja*, en relation avec la notion de représentation dans

l'écriture et l'inexactitude des voix dans les œuvres littéraires. J'examinerai dans quelle mesure la représentation dans l'écriture peut conduire à l'inexactitude des voix dans les œuvres littéraires.

3.2 La représentation et l'inexactitude des voix dans l'écriture littéraire

Le fait d'écrire à partir d'un point de vue qui n'est pas le sien compromet l'exactitude de la voix puisque l'auteur n'est pas au courant du point de vue interne du sujet sur lequel il écrit. Des voix représentées dans de telles œuvres littéraires finissent par être inexactes. Cela reflète les idées de Des Forêts dans "Dans un miroir" lorsqu'il écrit,

Se pourrait-il que je n'aie eu d'autre chance de me faire entendre qu'en donnant à ce récit la forme d'une reconstitution minutieuse où ma hantise de la solitude fût exprimée par d'autres voix que la mienne ? Elle serait alors fondée à me reprocher d'avoir rapporté, en les travestissant, des propos que je croyais néanmoins lui avoir transmis assez fidèlement. Est-il vrai que je les ai fait servir inconsciemment à exprimer un tourment personnel, comme si je ne pouvais trouver ma vérité que dans la sienne ? Mais quand l'indicible vous étouffe, n'est-il pas légitime de s'en décharger sur qui eut, un jour, le pouvoir de le formuler ? (282)

Dans la citation ci-dessus, lorsque le jeune écolier déclare, "se pourrait-il que je n'aie eu d'autre chance de me faire entendre qu'en donnant à ce récit la forme d'une reconstitution minutieuse [. . .] exprimée par d'autres voix que la mienne?" (282), il se demande s'il n'y avait pas d'autre possibilité pour lui de s'exprimer que d'utiliser des voix des autres, ce qui implique de reconstruire méticuleusement, et donc de modifier, les conversations qu'il avait enregistrées. En enregistrant les conversations qu'il entendait, le jeune écolier joue à ce moment précis le rôle d'un auteur. Son acte d'écriture démontre le processus mental de l'auteur pendant l'écriture; il est caractérisé par les éléments de la pensée, du raisonnement, de la perception, de l'émotion, de la mémoire et de l'imagination. En effet, l'auteur choisit activement des mots différents, les place dans un ordre différent et établit un contexte en fonction de ce qui précède ou de ce qui suit afin d'influencer la façon dont les lecteurs percevront une phrase donnée. L'ensemble de ce

processus est ancré dans la médiation. Le processus de médiation est susceptible de dévier vers l'exagération rhétorique, l'utilisation d'une voix autre que celle de l'auteur et l'utilisation de la fiction à la place de la réalité. Une œuvre écrite exagérée contient généralement des éléments d'imagination et est représentée par des voix autres que celle de l'auteur. Cela ne peut pas être une représentation exacte de la voix de l'auteur et de la réalité qu'il a cherché à transmettre.

Lorsque l'écolier déclare, "Elle serait alors fondée à me reprocher d'avoir rapporté, en les travestissant, des propos que je croyais néanmoins lui avoir transmis assez fidèlement" (282), il semble concéder qu'en utilisant d'autres voix que la sienne pour représenter ce qu'il a entendu dans les conversations entre Louise, Léonard et le frère de Louise, il a déformé les conversations et qu'à ce titre Louise était en droit de le réprimander pour ses représentations inexactes. Le fait que les meilleurs efforts du jeune écolier pour saisir et représenter avec précision les conversations entre Louise, le frère de Louise et Léonard se soient soldés par un échec témoigne de la notion selon laquelle toute entreprise d'écriture caractérisée par l'utilisation par l'auteur de voix autres que les siennes au cours du processus de représentation aboutira généralement à la création d'œuvres littéraires contenant des voix inexactes. Cela est dû au fait que le processus de représentation dans le contexte susdit implique que l'auteur exprime des expériences par la médiation, l'artifice et l'utilisation des symboles littéraires, qui ne garantissent pas l'authenticité et l'exactitude des voix.

Des Forêts met en évidence la manière dont l'auteur et le public lecteur sont liés dans les œuvres littéraires. Il le fait en rendant les rôles des personnages dans "Dans un miroir" fluides. Les rôles des personnages évoluent au cours de l'histoire. Les personnages alternent entre les différents rôles du lecteur, du public et de l'auteur dans trois épisodes différents. Dans le premier épisode, c'est le frère de Louise qui est dépeint comme l'objet "indicible" de toute représentation

subséquente. Il s'apparente à une figure d'intériorité, de ce qui reste au-delà de la représentation. Il est reclus et n'est jamais vu ou entendu. La "discussion" (Des Forêts, "Dans un miroir" 228) dans la citation ci-dessus fait référence à l'interaction qui a lieu à travers la lecture entre le lecteur - représenté dans ce contexte brièvement par le personnage de Léonard. Le lecteur utilise "habilement" ses compétences en lecture afin de "[l]ui entendre parler de son frère" (228), ce qui signifie déchiffrer le sens des voix incorporées dans une œuvre littéraire, qui peuvent être des voix canalisées par des personnages, et aux symboles littéraires. Les auteurs donnent également du sens à leurs œuvres littéraires en incorporant dans leurs récits l'aspect temporel, c'est-à-dire quand un événement donné s'est produit, où il s'est produit, et l'action, comment l'événement s'est produit, ce processus peut impliquer la médiation et l'invention. En inventant ou en présentant visuellement une personne, un événement ou une action, l'auteur permet au lecteur d'imaginer et d'entendre des voix qui sont dépeintes. Il rend certains aspects de l'histoire plus vivants parce qu'il agit comme un guide imaginatif pour stimuler les pensées du lecteur en permettant à l'esprit d'interagir avec ce que l'auteur a créé grâce à l'amélioration littéraire des impressions réfléchies. Néanmoins, la médiation et l'invention impliquées dans la représentation des voix dans ce contexte conduisent à miner l'authenticité de la réalité et l'exactitude des voix.

Louise, Léonard et le jeune écolier qui se relaient pour être lecteurs, sont tous des personnages et leurs voix dans une œuvre littéraire. Louise, en tant que lectrice, est la voix de son frère silencieux et reclus. Dans le premier épisode de l'histoire, elle transmet le message de son frère à Léonard qui, à ce stade de l'histoire, est un lecteur temporaire de la situation. Cela se reflète dans les conversations entre Louise et Leonard dans "Dans un miroir,"

– Sera-t-il si content de me voir ?

– Mon Dieu, proteste-t-elle gaiement, mais il ne vit que pour l'instant où il entendra votre voix dans l'antichambre, et vous le savez bien, c'est pour cela que vous venez !

LÉONARD. – Pour lui donner le plaisir d’entendre ma voix ou avec l’espoir qu’il me donnera un jour celui d’entendre la sienne ?

LOUISE. – Faut-il croire qu’il se contente de vous écouter ?

LÉONARD. – S’il me parle, ce n’est jamais que pour éviter de répondre à mes questions!

LOUISE. – Et vous vous plaignez de son silence !

LÉONARD. – Si j’avais à me plaindre, ce serait d’être accueilli chaque jour ici comme si je n’étais pas attendu.

LOUISE. – Vous voulez dire qu’on vous y reçoit en étranger ?

LÉONARD. – Pire que cela !

LOUISE. – Répétez lui donc cela, c’est trop amusant !

LÉONARD. – Je le lui dirais qu’il n’en rirait pas !

LOUISE. – Pensez-vous qu’il prendrait au sérieux une telle sottise, lui qui vit chaque jour dans l’attente de votre visite ? (Des Forêts 229-30)

Dans la citation ci-dessus, Leonard, en tant que lecteur temporaire de la situation, essaie de déchiffrer les actions et les paroles du frère de Louise qui sont transmises par Louise. Lorsque Leonard demande à Louise: “Sera-t-il si content de me voir ?” (229), Leonard essaie de lire la situation et d’interpréter les pensées du frère de Louise concernant sa visite. Dans ce contexte, la réponse de Louise prend la forme d’un discours rapporté qui souligne le fait qu’elle se fait le porte-parole de son frère. Elle poursuit et assure à Léonard que son frère “ne vit que pour l’instant où il entendra votre voix dans l’antichambre” (229). Considérant que le frère silencieux est toujours calme et renfermé, attendant d’entendre seulement de l’ami, le frère silencieux évoque une situation où un auteur se retire de son travail et réduit au silence sa propre voix, ils arrêtent de parler à travers les personnages et laissent plutôt les personnages utiliser leurs propres voix dans l’œuvre littéraire. Dans ce contexte, les personnages assument leur propre voix indépendante tandis que l’auteur reste muet. La question oratoire de Leonard, “Pour lui donner le plaisir d’entendre ma voix ou avec l’espoir qu’il me donnera un jour celui d’entendre la sienne ?” (229) qui ouvre un échange tendu entre Léonard et Louise sur le fait que le frère de Louise est toujours silencieux même si Léonard essaie de le faire répondre à ses questions, introduit le fait que c’est toujours une conversation à sens unique entre Léonard et le frère silencieux. Leonard

qui, dans ce contexte, représente le lecteur, est toujours en train de parler tandis que le frère silencieux, qui représente l'intériorité de l'auteur, est toujours en retrait et n'engage pas de conversation avec Leonard; Leonard incite le frère silencieux à parler mais celui-ci ne répond pas. Cela ressemble à la communication à sens unique entre le public lecteur et les personnages d'une œuvre littéraire. L'auteur s'adresse aux lecteurs par l'intermédiaire des personnages; le public lecteur s'engage alors à déchiffrer le sens de ce que l'auteur dit par l'intermédiaire des personnages; cependant, le public lecteur et les personnages qui transmettent le message de l'auteur ne peuvent pas tenir des conversations à sens unique. En effet, les personnages qui transmettent le message de l'auteur dans une œuvre littéraire ne répondraient jamais au public lecteur, même si ce dernier leur parlait. Selon l'observation ci-dessus, c'est à travers les voix des personnages que les lecteurs peuvent déchiffrer le sens de l'œuvre littéraire. C'est le rôle de l'auteur de projeter des voix à travers ces personnages afin de donner aux lecteurs un sens direct de ce que l'auteur cherche à transmettre, comme si le lecteur était en sa présence. Des Forêts écrit, "Louise traverse alors l'appartement en claquant les portes derrière elle, en bousculant méthodiquement les chaises sur son passage, peut-être à seule fin d'entretenir un air de vie dans la maison ; et déjà sur ses lèvres il y a ce sourire presque prodigieux de stupeur qu'elle compose invariablement à l'intention du visiteur confondu" ("Dans un miroir" 227). Les actions de Louise dans la citation ci-dessus où elle "traverse l'appartement en claquant les portes derrière elle, en bousculant méthodiquement les chaises sur son passage" (227) font allusion au rôle des personnages dans une histoire littéraire où ce sont les actions des personnages qui donnent vie aux histoires. L'affirmation "à seule fin d'entretenir un air de vie dans la maison" (227) signifie que c'est la fonction des personnages de prolonger l'intrigue d'une histoire et de la rendre lisible, attachante et intéressante. Je vais brièvement souligner certains des différents traits des

personnages dans les œuvres littéraires et les mettre en relation avec les personnages de “Dans un miroir” afin de voir comment Des Forêts les a appliqués dans son œuvre. Dans “Dans un miroir,” le jeune écolier qui est le cousin de Louise peut être considéré comme un personnage principal parce qu’il choisit d’être dans les coulisses au fur et à mesure que l’histoire progresse et enregistre discrètement les conversations qu’ont Louise, Léonard et le frère de Louise. Il est toujours discret lorsqu’il suit et enregistre les conversations, mais une fois qu’il a eu fini d’enregistrer les conversations, son caractère change radicalement. Il n’est plus intéressé par le fait d’être distant et de cacher sa présence aux autres personnages, ce qui explique pourquoi il a élaboré et exécuté son plan pour faire lire son manuscrit à Louise, où ils ont fini par se disputer sur l’exactitude de ce qui était représenté dans le manuscrit, renversant ainsi sa nature de personnage distant, mystérieux et discret.

Dans le troisième épisode de l’histoire, le jeune écolier entre en scène, en tant qu’auteur avec ses conversations enregistrées; c’est alors que Louise passe de sa position antérieure de lectrice à celle d’auteur en jouant un tour à son jeune cousin et en lui prouvant que les conversations enregistrées qu’il croyait avoir été fidèlement enregistrées étaient en fait inexactes. En prouvant à son cousin qu’elle n’a peut-être pas dit ce qu’il croyait qu’elle avait dit, elle devient en fait l’auteur/l’autorité et son cousin passe au rôle de lecteur en devenant le lecteur de Louise.

Louise est une antagoniste dans le troisième épisode d’histoire en ce sens qu’elle est présentée comme l’adversaire du jeune écolier. Elle s’empare du manuscrit de l’écolier, l’emmène avec elle, le lit, confronte le garçon à ce sujet et fait savoir au garçon qui l’a écrit qu’il s’agit d’une fausse représentation des conversations qu’elle a eues avec Léonard et son frère. Elle déclare: “La fausseté de leurs rapports... en quoi cela saurait-il me concerner ?” (Des Forêts,

“Dans un miroir” 269). Ses mots dans la citation suggèrent que sa perception de ce qui a été écrit sur elle était bien éloignée de ce qui s’est réellement passé. Elle peut également être considérée comme un personnage compliqué parce qu’elle démontre deux traits de personnalité; elle fait semblant lorsqu’elle est avec Léonard, mais se dissocie ensuite des mensonges lorsqu’elle confronte son cousin écolier à propos des “faux récits” qu’il a écrits dans les manuscrits. Des Forêts écrit, “[E]lle s’attarde sans vergogne devant le miroir, occupée à perfectionner le sourire qu’elle destine à celui qu’elle doit feindre de ne pas avoir attendu : ‘comment, vous ?’, s’exclame - t-elle. . . elle ajoute avec un faux enjouement : Comme il va être content ! Il vous attendait !” (228). Louise utilise des astuces et des mensonges pour dissimuler à Léonard ce qu’elle pense vraiment. Dans ce contexte, la voix de Louise peut être considérée comme inexacte, car le message qu’elle transmet à Leonard n’est pas une représentation fidèle de ce qu’elle ressent réellement. Cependant, avant cela, encore dans le troisième épisode de l’histoire, Louise est une lectrice des manuscrits écrits par le jeune écolier. En tant que lectrice, Louise soumet le travail du jeune écolier à un examen très rapide, de manière cursive et superficielle afin de déchiffrer le sens de ce qui est inscrit dans le manuscrit; elle s’empare du manuscrit de l’écolier et elle “parcourt la première page d’un regard rapide, passe à la suivante, en feuillette plusieurs autres dont elle lit quelques lignes au passage” (267). Cela illustre la façon dont les lecteurs extraient l’essentiel des voix intégrées dans une œuvre littéraire. Ceci est illustré dans la conversation entre Louise et le jeune écolier dans “Dans un miroir”:

‘Je ne veux pas te priver plus longtemps de ceci qui t’appartient.’ Et comme je me taisais, occupé à lacer mes chaussures, elle a ajouté avec une ironie un peu lourde : ‘Car je suppose que tu désires soumettre ta belle prose au jugement de personnes plus qualifiées que moi !

– Vous savez bien qu’elle n’était destinée qu’à vous seule ! ai-je répliqué gravement sans relever la tête.

– A moi seule vraiment ? Est-ce possible quand ton premier geste en me voyant entrer dans la bibliothèque a été de le dissimuler et qu’il m’a fallu te l’arracher de force ! En

tout cas, voilà un privilège que je crains de n'avoir pas mérité, car, à te parler franchement, je n'ai pas saisi grand-chose à ce récit !

– Vous l'avez parfaitement saisi ! dis-je en la fixant d'un regard sévère. Elle cessa alors de sourire, et je vis aussitôt qu'elle était déprimée, qu'elle devait surtout dominer son humeur. Mais elle n'en continua pas moins sur ce ton enjoué qui s'accordait si mal avec son visage défait (ce persiflage avait d'ailleurs l'impuissance d'une colère) :

– Je te demande pardon, mon ami, mais il n'est pas donné à tout le monde de déchiffrer le sens de ton obscure allégorie ni de participer aux tribulations de personnages que leur prolixité, leur complaisance à épiloguer sur leur propre cas rendent vite excédants. La fausseté de leurs rapports qu'ils s'épuisent à remettre sans cesse en question, comme s'il y allait de leur vie, chacun abusant l'autre et abusé par soi-même, leurs mornes vaticinations à propos de ce qui ne mérite pas le moindre commentaire, en quoi cela saurait-il me concerner ? L'univers malsain de ruses et de mensonges où ils se meuvent m'est trop peu familier pour que je n'y perde pied.' (Des Forêts 268-69)

Louise est toujours une lectrice du travail du jeune écolier; elle est en train de le piéger pour qu'il se rende compte que les enregistrements des conversations de Louise avec Léonard étaient en fait inexacts. Elle commence par faire croire à l'écolier qu'elle est désireuse de lui rendre le manuscrit qu'elle lui a confisqué plus tôt en disant: "Je ne veux pas te priver plus longtemps de ceci qui t'appartient" (268). Alors que le jeune écolier feint de se désintéresser de la conversation en restant silencieux et en lançant ses chaussures, elle ajoute, "Car je suppose que tu désires soumettre ta belle prose au jugement de personnes plus qualifiées que moi !" (268) qui fait croire au jeune écolier que Louise n'est pas consciente du fait que les conversations enregistrées dans le manuscrit sont en fait des enregistrements des conversations de Louise avec Léonard. À ce stade, Louise avait déjà lu le manuscrit et était en fait consciente que le contenu du manuscrit était une tentative du jeune écolier de capturer et de représenter les conversations qu'elle avait eues avec son frère reclus et Léonard. Elle pense que les enregistrements sont une déformation de ce qui s'est réellement passé et elle est donc et celui-ci tombe dans le panneau lorsqu'il répond à Louise: "Vous savez bien qu'elle n'était destinée qu'à vous seule !" (268) en faisant allusion au fait que les conversations enregistrées étaient celles de Louise et qu'elles étaient donc destinées à Louise elle-même. Cette réponse est l'ouverture que Louise espérait, elle lui permet de tourner

en dérision les enregistrements du jeune écolier et de les considérer comme une déformation de ce qui s'est réellement passé. "A moi seule vraiment ? Est-ce possible quand ton premier geste en me voyant entrer dans la bibliothèque a été de le dissimuler et qu'il m'a fallu te l'arracher de force ! En tout cas, voilà un privilège que je crains de n'avoir pas mérité, car, à te parler franchement, je n'ai pas saisi grand-chose à ce récit !" (269). La déclaration de Louise dans cette citation fait allusion à l'idée que si l'œuvre lui était réellement destinée, le jeune écolier n'aurait pas essayé de la lui cacher en premier lieu et elle n'aurait pas eu à utiliser la force pour obtenir l'œuvre du garçon. Quand Louise dit: "[J]e n'ai pas saisi grand-chose à ce récit !" (269), elle discrédite directement le travail du jeune écolier en tant que falsification de ce qui s'est réellement passé et, de ce fait, elle ne peut pas donner un sens au manuscrit. Le jeune écolier donne à Louise une autre occasion de critiquer et de discréditer son travail lorsqu'il dit "Vous l'avez parfaitement saisi !" (269), il insiste sur le fait que son travail est une représentation exacte de ce qui s'est réellement passé et que, contrairement à ce que Louise prétend, elle comprend parfaitement le contenu du manuscrit. Louise saisit alors l'occasion de rejeter encore davantage le travail de l'écolier comme étant faux en répliquant à l'écolier que "Je te demande pardon, mon ami, mais il n'est pas donné à tout le monde de déchiffrer le sens de ton obscure allégorie ni de participer aux tribulations de personnages que leur prolixité, leur complaisance à épiloguer sur leur propre cas rendent vite excédants" (269), c'est-à-dire que ce n'est pas parce que le jeune écolier croit que ses enregistrements sont exacts que "tout le monde" (269) les perçoit comme tels et encore moins qu'ils ont un sens. Il faut noter que dans ce contexte, Louise, en tant que lectrice, essaie de trouver un sens aux voix du manuscrit du jeune écolier, et elle arrive à la conclusion que les voix représentées dans le manuscrit sont inexactes, ce qui l'amène à qualifier les voix représentées dans le manuscrit de "[l]'univers malsain de ruses et de

mensonges” (269). L’expression “[I]’univers malsain” dans la citation ci-dessus fait allusion à l’idée de représentation de la réalité par la fiction qui se caractérise par un souvenir des événements passés et transmis par des personnages et des symboles littéraires. En raison de la limitation de la mémoire en se remémorant avec précision les événements passés, ce qui est représenté n’est pas exactement ce qui s’est passé. Cela rend des voix représentées dans l’œuvre littéraire inauthentiques et donc inexacts.

Il convient également de noter que Louise, qui est un lecteur temporaire dans le contexte ci-dessus, s’engage à discréditer le travail du jeune écolier en le qualifiant de faux, et que le jeune écolier, qui est un auteur temporaire, insiste sur l’exactitude de son travail, ce qui évoque l’élément de fiabilité des œuvres littéraires. Les œuvres littéraires ont donc pour but d’influencer le lecteur d’une certaine manière par rapport aux motifs de l’auteur. Les auteurs littéraires utilisent des techniques, des dispositifs et des symboles littéraires pour séduire le public lecteur en fonction des motifs de l’auteur. Le succès de l’auteur à attirer l’attention du public lecteur sur les motifs qu’il a intégrés dans une œuvre littéraire dépend de la façon dont le public lecteur perçoit l’œuvre littéraire: fiable ou trompeuse. Dans “Dans un miroir,” lorsque la représentation par le jeune écolier des conversations entre Louise, le frère reclus et Léonard est perçu par Louise comme fausse et donc peu fiable, le jeune écolier, dans son rôle temporaire d’auteur, échoue dans son objectif de transmettre sa version des événements comme exacte et fiable au public lecteur qui est dans ce contexte temporairement représenté par Louise. Tamar Yacobi, dans son article “Narrative Structure and Fictional Mediation,” met cela en perspective lorsqu’il écrit,

[E]very literary text presents to the reader the interpretive challenge and dilemma of the mediation-gap. Is the mediator reliable? In what manner and degree? Does he approach, resemble, speak for the text’s real authority, behind the fictional scenes? In terms of the work’s overall effect and meaning and perspective, as distinct from its facade, does he

constitute a firm bridge thrown across the fiction by the author for our benefit, or a solid wedge interposed in the shape of fiction to complicate matters for us? A reliable deputy, in short, or an unreliable persona quoted from a distance, or both? These questions are inescapable and decisive. For to read or interpret fiction is exactly to define the mediation-gap, to cross it by inferring the author's frame from the inset(s), so as to put them in some perspectival relation: anywhere between total accord (i.e. mediator's reliability) and the sharpest discord (i.e. unreliability). (335-336)

Yacobi aborde l'idée que la communication littéraire est toujours médiatisée par des personnages et des symboles littéraires. Cependant, étant donné que ce qui est communiqué par la médiation est susceptible d'être déformé et inexact, le lecteur est confronté au défi du "mediation-gap" (336) où le lecteur doit décider si ce qui est transmis dans une œuvre littéraire est fiable ou trompeur. Yacobi déclare, "For to read or interpret fiction is exactly to define the mediation-gap, to cross it by inferring the author's frame from the inset(s), so as to put them in some perspectival relation: anywhere between total accord (i.e. mediator's reliability) and the sharpest discord (i.e. unreliability)" (336): c'est-à-dire que l'acte de lire ou d'interpréter une fiction conduit à la réalisation de la lacune de médiation. Ça arrive quand le lecteur constate que le médiateur n'est plus un lien entre l'auteur et le lecteur, mais un obstacle entre l'auteur et le lecteur. Cela peut conduire au "sharpest discord (i.e. unreliability)" (336) où le lecteur finit par considérer une œuvre littéraire donnée comme peu fiable et trompeuse. C'est un peu ce qui est arrivé à Louise lorsqu'elle a considéré la version des événements du jeune écolier comme fausse. Certains faits déformés dans l'histoire du jeune écolier perturbent la transmission exacte des événements au lecteur représenté par Louise, qui a donc conclu que l'histoire du jeune écolier est non fiable. Cela dit, un auteur, grâce à des stratégies telles que l'adaptation de ses œuvres à son public, l'utilisation d'une voix qui se situe bien dans une conversation donnée, l'exploitation des rythmes et des sons de la langue, et l'utilisation de métaphores, peut toujours attirer les lecteurs par rapport à leur motif d'écriture et donc surmonter la lacune de médiation.

Si l'on considère que des voix incarnées dans les œuvres littéraires sont transmises par des personnages et des symboles littéraires, l'entreprise d'écriture devient alors une entreprise de traduction puisqu'ils s'efforcent de capter et de transmettre une voix donnée exactement comme ils l'ont enregistrée afin que le lecteur puisse en avoir une perception exacte et précise. Dans ce contexte, l'auteur est obligé de chercher et de trouver les mots les plus appropriés pour transmettre avec précision une voix particulière, mais lorsqu'il s'aperçoit que ses mots exacts ne parviennent pas à transmettre avec précision une voix donnée, le recours de l'auteur pour relever ce défi devient alors l'imagination, l'exagération rhétorique et l'artifice; ils agissent en fait comme des outils de traduction par lesquels des voix originales de l'auteur sont capturées et transmises au lecteur. Des voix transmises par ces outils seraient transmuées, ce qui peut conduire à une inexactitude des voix. Des Forêts fait allusion à l'idée de transformation dans "Dans un miroir" lorsqu'il écrit,

J'aimerais bien que tu m'apprennes à quels ouvrages tu as emprunté ces élucubrations, je parle naturellement de celles qui ne sont pas de ton cru, ajouta-t-elle avec un léger ricanement.

– Je les ai scrupuleusement recueillies sur vos propres lèvres, répondis-je en ricanant à mon tour.

– Par exemple ! 'Que dis-tu là ?' s'écria-t-elle, et elle parut sincèrement ébahie, au point qu'il lui fallut quelque temps pour se ressaisir. Elle me regarda par en-dessous comme si elle rencontrait soudain une insurmontable difficulté, mais sans quitter ce ton d'ironie méchante qui dissimulait mal son agitation : 'Ainsi il ne t'aurait pas suffi de piller la bibliothèque, il faudrait encore que tu aies pénétré par effraction dans la vie privée de tes hôtes ? Non, mon cher, si je devais t'adresser un blâme, ce serait alors pour avoir su bien mal écouter aux portes, car enfin qu'ai-je de commun avec ces personnages radoteurs, sinon quelques traits de caractère d'ailleurs trop grossièrement soulignés et certains propos qu'il a pu m'arriver de tenir au hasard de conversations qui n'étaient pas destinées aux oreilles d'un enfant ! La preuve en est que cet enfant les a interprétées tout de travers !...' (270-71)

La phrase "J'aimerais bien que tu m'apprennes à quel ouvrage tu as emprunté ces élucubrations" (270) fait référence au fait que le public lecteur qui, à ce moment dans l'histoire, est représentée par Louise, ne peut se reconnaître dans l'œuvre littéraire. Des voix intégrées dans l'œuvre

littéraire leur semblent fausses, ce qui explique pourquoi Louise, dans la citation, dit: “Que dis-tu là ?” (270). Ils ne peuvent pas s’y connecter et cela n’a pas de sens pour eux. Ils ne peuvent effectivement pas se reconnaître dans le texte. Les lecteurs se demandent alors ce que représente le texte littéraire par rapport à ce qui a inspiré sa création. La phrase “Ainsi il ne t’aurait pas suffi de piller la bibliothèque, il faudrait encore que tu aies pénétré par effraction dans la vie privée de tes hôtes ?” (270) montre que le lecteur se demande pourquoi l’auteur n’a pas utilisé sa voix exacte mais a plutôt “pillé” et utilisé d’autres voix au cours du processus de présentation littéraire. Cela évoque l’idée que la voix de l’auteur elle-même est limitée lorsqu’il s’agit de transmettre fidèlement une voix à travers des œuvres littéraires. Cela signifie que les outils littéraires tels que les symboles littéraires, l’imagination, les artifices et des voix autres que la propre voix de l’auteur doivent être utilisés pour que l’auteur puisse représenter efficacement et fidèlement ses voix dans une œuvre littéraire donnée. Une fois que la voix originale de l’auteur est transmise par ces outils, ceux-ci sont transmués. Des finales représentées ne serait cependant qu’un semblant et donc une version inexacte de la voix originale de l’auteur.

Ceci est lié à la citation, “Non, mon cher, si je devais t’adresser un blâme, ce serait alors pour avoir su bien mal écouter aux portes, car enfin qu’ai-je de commun avec ces personnages radoteurs [?]” (Des Forêts, “Dans un miroir” 270-71). Dans cette citation, le lecteur reproche à l’auteur d’utiliser une voix inexacte dans la représentation. Dans cette situation, Louise rejette des voix dans les conversations enregistrées de l’écolier, elle les considère comme une représentation inexacte. Cet élément d’inexactitude des voix est généralement le résultat d’une transformation née de l’utilisation de voix autres que celle de l’auteur original. Des voix transmués présentes dans une œuvre littéraire donnée sont en fait une reconstruction des voix; parce qu’elle est reconstruite, elle devient déformée et inexacte.

Dans le premier épisode de l'histoire, Louise, en tant que porte-parole de son frère, "s'attarde sans vergogne devant le miroir, occupée à perfectionner le sourire" (Des Forêts, "Dans un miroir" 228). Ceci évoque l'image figurée de l'auteur qui s'engage dans la représentation des voix; leur travail est un miroir de leur processus interne alors qu'ils s'engagent dans l'acte de représentation. Comme Louise, le jeune écolier, et Léonard assument temporairement le rôle d'auteur à différents moments de l'histoire, les conversations qu'ils engagent pendant leur rôle temporaire d'auteurs sont le reflet du fonctionnement interne de l'auteur lorsqu'il s'engage dans l'acte de représentation. Dans ce contexte, Des Forêts offre un miroir à travers lequel on peut jeter un coup d'œil sur les rouages internes de l'entreprise d'écriture en ce qui concerne la façon dont un auteur représente et observe des voix tout en produisant un discours écrit. "Dans un miroir" capte particulièrement la façon dont les auteurs naviguent entre des voix contradictoires dans le processus d'écriture et comment ces voix peuvent être perçues comme exactes ou inexactes par le public lecteur.

"Dans un miroir" souligne comment l'acte d'écrire et de représenter des voix implique que l'auteur nie sa présence au fur et à mesure qu'il produit l'œuvre. Des Forêts évoque comment l'auteur doit s'engager dans une forme de déni de sa présence puisqu'il autorise la présence de la voix qu'il tente de représenter. Cela signifie qu'ils doivent généralement représenter une expérience à travers des voix autres que les leurs. Puisque la provenance de la voix dans ce contexte appartient à quelqu'un d'autre que l'auteur, la voix représentée est susceptible d'inexactitude. Cela est évident dans le troisième épisode de l'histoire où Louise joue un tour au jeune écolier en lui prouvant que le manuscrit qu'il a écrit est une fausse représentation de ce qui s'est passé. D'une part, cela fait passer Louise de la position de lectrice du manuscrit de l'écolier à celle "d'auteur" (au sens qu'elle a soudain l'autorité sur le sens du

manuscrit) entretemps, et d'autre part, cela fait passer le jeune écolier de la position d'auteur du manuscrit à celle de lecteur du manuscrit dont Louise est maintenant "l'auteur". Les conversations entre Louise et le jeune écolier dans le troisième épisode de l'histoire dans "Dans un miroir" font allusion à cette idée,

'Si tu sais très mal écouter aux portes, il reste que tu as commis une grave indécatesse en cherchant à m'espionner !

– Voulez-vous dire que ces papiers vous en apportent la preuve indéniable ?

– Jusqu'à un certain point, oui..., reconnut-elle en baissant les yeux. En tout cas, ils confirment mes soupçons.' Puis elle secoua la tête, et sur un ton cassant : 'Mais la question n'est pas là. Nous devons nous expliquer franchement. Comme je suppose que tu avais tes raisons...

– Mes raisons pour vous espionner ?

– Pour reproduire à tort et à travers ce que tu n'es pas en âge de comprendre, dit-elle en me pinçant le bras. Et ce sont ces raisons-là que je désire apprendre de ta bouche.

– Oh ! vous n'êtes pas franche du tout, vous les connaissez parfaitement !' (Des Forêts 273-274)

Dans la citation ci-dessus, lorsque Louise déclare "Si tu sais très mal écouter aux portes, il reste que tu as commis une grave indécatesse en cherchant à m'espionner !" (273), Louise utilise la ruse pour faire croire à l'écolier qu'elle n'a peut-être pas dit ce que le jeune écolier pense qu'elle a dit lors de ses conversations avec son frère reclus et Léonard. Louise reproche au jeune écolier de l'avoir espionnée et d'avoir déformé ses conversations dans ses enregistrements; elle lui fait comprendre que ses actes l'ont conduit à commettre "une grave indécatesse" (273) contre elle. Louise continue à faire des reproches au jeune écolier en l'interrogeant de façon moqueuse sur le fait que les conversations enregistrées dans le manuscrit constituent "la preuve indéniable" (273) que les conversations enregistrées étaient exactes, avant d'ajouter "Jusqu'à un certain point, oui...", (273) indiquant que les enregistrements figurant dans le manuscrit ne sont exacts que dans une certaine mesure et ne sont donc pas entièrement exacts. Elle poursuit son interrogatoire en déclarant, "Mais la question n'est pas là. Nous devons nous expliquer franchement. Comme je suppose que tu avais tes raisons..." (274). Louise demande pourquoi le jeune écolier l'a

espionnée et enregistrée ses conversations de manière déformée. Son objectif est de faire douter le jeune écolier de la véracité des conversations enregistrées afin de l'amener à avouer qu'elles ont été déformées. Le jeune écolier réplique par une question, "Mes raisons pour vous espionner ?" (274) en feignant l'ignorance de la question de Louise. Cela incite Louise à intervenir et à répondre de manière rhétorique à sa propre question. "Pour reproduire à tort et à travers ce que tu n'es pas en âge de comprendre, [...] Et ce sont ces raisons-là que je désire apprendre de ta bouche. – Oh ! vous n'êtes pas franche du tout, vous les connaissez parfaitement !" (274). Dans ce contexte, Louise est d'avis que le jeune écolier reproduit "à tort" les conversations réelles qu'elle avait eues avec son frère et Léonard, ce qui implique que lorsque le jeune écolier enregistrait les conversations que Louise avait, il incorporait dans ses écrits des éléments qui déformaient la version authentique des conversations de Louise. Des voix dans les conversations représentées étaient donc inexactes.

En relation avec ce qui précède, la médiation conduit à l'inauthenticité et donc à l'inexactitude des voix lorsque des voix représentées sont différentes de la propre voix de l'auteur. En effet, les personnes sont complexes et se composent de nombreux rôles, identités, facettes et voix qui ne peuvent être représentés de manière précise et complète que par un récit de première main et non par la médiation. Cela signifie que la représentation des voix d'autres personnes dans les œuvres littéraires par le biais de la médiation marquée par l'utilisation de personnages, de symboles littéraires et d'artifices rend des voix dans les œuvres littéraires inauthentiques. Des voix finales incorporées dans ces œuvres littéraires ne sont en fait qu'un semblant des voix originales et non les vraies voix originales, ce qui rend des voix représentées inexactes.

Pour explorer davantage la mesure dans laquelle la représentation dans l'écriture peut conduire à l'inexactitude des voix dans les œuvres littéraires, j'examinerai le concept de représentation et d'inexactitude des voix dans l'œuvre de Bonnefoy *La Vérité de parole* en relation avec l'œuvre de Breton, *Nadja*. Bonnefoy qui est un poète est aussi considéré comme l'un des principaux critiques littéraires de l'œuvre de Des Forêts. On lui attribue la mise en perspective de nombreuses œuvres de ce dernier. L'analyse de l'œuvre de Bonnefoy dans ce contexte est nécessaire car elle nous permettra de comprendre dans quelle mesure la représentation peut conduire à l'inexactitude des voix.

La représentation dans l'écriture littéraire consiste à transmettre une expérience afin que le lecteur puisse en avoir une perception précise. Dans ce contexte, la représentation peut être considérée comme la construction de sens par le biais de techniques d'écriture, de dispositifs et de symboles littéraires qui peuvent influencer les lecteurs à percevoir les expériences intégrées dans une œuvre littéraire donnée comme si elles étaient réelles. L'auteur y parvient principalement grâce à son imagination, en inventant avec le langage et en trouvant les mots et la diction les plus appropriés pour transmettre une expérience. L'acte de représentation constitue donc l'élément de médiation où les auteurs littéraires utilisent des personnages, des symboles littéraires et des artifices pour transmettre une expérience. Bien que la représentation ne puisse pas refléter la réalité authentique puisque l'acte même de représentation est un acte d'invention, chaque représentation fournit une construction différente du monde et de l'expérience qu'on y vit. Les voix intégrées dans la représentation donnent ensuite au lecteur l'occasion d'en apprendre sur lui-même et sur d'autres personnes, y compris l'auteur. Les voix incitent également les pensées du lecteur, lui permettant d'interagir avec les idéaux et les expériences dépeints dans l'œuvre littéraire. Cela peut à son tour organiser et influencer les points de vue du

lecteur sur les idées et les expériences; cela peut aussi renforcer, défier ou tenter de remodeler les valeurs et les façons de penser du lecteur. Compte tenu du fait que l'acte de représentation constitue l'élément de médiation où les auteurs littéraires utilisent des personnages, des symboles littéraires et des artifices pour transmettre une expérience, elle ouvre l'idée que dans les œuvres littéraires où une expérience est transmise par des personnages, des symboles littéraires et des artifices, l'expérience finale représentée n'est qu'un semblant de l'expérience réelle et non une version exacte de l'expérience. Des voix intégrées dans ces expériences peuvent également être considérées comme un simple semblant de la voix réelle et non comme une version exacte de la voix réelle que l'auteur cherche à transmettre au lecteur. La présence réelle de l'auteur est en effet absente de ces œuvres littéraires, mais un semblant de sa présence est tout de même transmis au lecteur. Des éléments de la présence de l'auteur peuvent donc encore être perçus par les yeux du lecteur. Ceci reflète l'idée de Bonnefoy dans *La Vérité de parole* lorsqu'il écrit,

Si l'auteur n'est rien, dans ses limites spécieuses, que le témoin de son propre rêve, par quoi les mots sont néant, n'est-il pas aussi bien celui qui, parlant de l'aliénation, va exister dans le regard d'autres qui attendent de lui, aliénés comme lui, cette rigueur à dire l'absence, cette passion pour la vérité, serait-elle négation pure ? (246)

Dans la citation ci-dessus, Bonnefoy suggère que si l'auteur croit que sa parole n'est qu'un néant, un rêve, l'auteur atteste quand-même de sa présence à lui – il “va exister dans le regard d'autres” (246). Il n'y a donc pas de négation pure dans une telle écriture, il y a quand même comme un indice de la présence, celle qu'atteste l'auteur par le simple fait d'écrire pour d'autres yeux. Quand Bonnefoy poursuit, “Et le néant est donc différé, pour le temps de cette rencontre, et rétabli le droit de vivre ici, et d'écrire, bien qu'il n'ait pour contenu qu'un devoir, celui de lutter contre l'illusion, celui d'être, comme des Forêts le dit après Rimbaud, une ‘veille’” (246-47), Bonnefoy tient qu'il y a une affirmation de l'être dans le fait d'écrire, même quand l'auteur insiste sur le néant de ses mondes fictifs. Dans ce contexte, un auteur qui représente une

expérience par le biais d'une médiation qui fait que l'expérience représentée n'est qu'un semblant de l'expérience réelle et non une représentation exacte de celle-ci, a toujours des éléments de sa présence incorporés dans l'œuvre finale médiatisée, même si celle-ci contient des éléments de fiction. Car il y a l'auteur, et qui demeure là, à écrire, en dépit de ses mondes faux et ses artifices de négation.

Des parallèles peuvent également être établis entre cette idée et l'œuvre de Breton, *Nadja*. *Nadja* dépeint le désir du mouvement surréaliste de subvertir l'ordre social préétabli et de le remplacer par un ordre caractérisé par l'irrationalisme et la pensée illogique. Les histoires du roman se déroulent sur une période de 10 jours, racontant la relation de Breton avec une fille appelée Nadja. Dans la première partie du livre, Breton explore les questions philosophiques du réalisme en relation avec le soi; il parle également des coïncidences aléatoires, expliquant l'apparition de nombreux événements sans lien entre eux. Il aborde également la façon dont les œuvres de Rimbaud, Lautréamont, Baudelaire et Huysmans l'ont inspiré et influencé. Tout ceci est raconté à travers le point de vue de Breton et donc de sa voix personnelle. Breton se pose la question "Qui suis-je ?" à laquelle il répond "le fantôme" (*Nadja* 11). Cela signifie que son sens du soi et donc sa présence ne peuvent être vus qu'à travers les yeux d'autres personnes et non à travers ses propres yeux. Cela s'apparente à une situation où un auteur existe "dans le regard d'autres" (Bonnefoy 246). Dans ce contexte, le sens de soi, et donc de présence, émane de l'extérieur et non de l'intérieur. Selon Bonnefoy, la présence de l'auteur, et donc la subjectivité, se réalise à travers les yeux du lecteur et selon Breton, sa propre subjectivité, et donc sa présence, se réalise à travers les yeux des autres. La référence de Breton à lui-même comme "le fantôme" (*Nadja* 11) fait allusion au principe surréaliste d'être libre des contraintes de la logique et du rationalisme qui prévalent dans la société conventionnelle. Car "un fantôme" a la capacité de

transcender les frontières entre le monde rationnel et le monde irrationnel afin d'exploiter le potentiel de l'esprit humain débridé.

Le discours de Breton sur la subjectivité dans *Nadja* est raconté par sa voix personnelle, mais cela change dans la deuxième partie du livre avec l'introduction du personnage de Nadja. Bien que Breton fasse la narration en utilisant un récit de première main des événements et des expériences qui se sont produits entre lui et Nadja, la voix que Nadja utilise n'est pas la voix personnelle de Breton. Nadja est dépeinte comme ayant sa propre voix indépendante. Ceci est évident lorsque Breton demande à Nadja, "Qui êtes-vous ?", à quoi Nadja répond sans hésitation, "Je suis [une] âme errante" (Breton, *Nadja* 71), une réponse qui non seulement dépeint la voix comme distincte de la voix personnelle de Breton, mais évoque aussi le principe surréaliste d'être libre des contraintes d'un ordre social préétabli. La référence de Nadja à elle-même en tant qu'une "âme errante" (71) et la référence de Breton à lui-même en tant que "le fantôme" (11) évoquent le principe surréaliste d'être sans restriction et de transcender toute forme de limites mises en place par un ordre social existant; la subjectivité de Nadja est donc entrelacé avec celle de Breton. Cela fait en sorte que Nadja est une réfraction de la subjectivité de Breton. Nadja est en effet l'image d'un soi représenté comme une entité séparée. Elle est une représentation de l'effort surréaliste tel qu'il est exprimé dans la définition du surréalisme par Breton dans le "Manifeste du surréalisme;" Breton le définit ainsi: "Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale" (36). Nadja fait ainsi vivre les idées et les principes surréalistes à travers sa voix. Bien que Nadja n'ait jamais rencontré la femme de Breton, et encore moins visité sa maison, elle prédit avec précision ce que fait la

femme de Breton. Plus tard, elle demande à Breton de jouer à un jeu de hasard avec elle, mais celui-ci refuse. Le comportement et les actions de Nadja dans ce contexte font allusion à la dotation métaphysique et à l'élément de spontanéité de Nadja, qui sont des éléments clés du surréalisme. Breton raconte ces événements qui se sont produits lors d'une de ses sorties avec Nadja dans son œuvre *Nadja*,

Nous sortons. Elle me dit encore : 'Je vois chez vous. Votre femme. Brune, naturellement. Petite. Jolie. Tiens, il y a près d'elle un chien. Peut-être aussi, mais ailleurs, un chat (exact). Pour l'instant, je ne vois rien d'autre.' Je me dispose à rentrer chez moi, Nadja m'accompagne en taxi. Nous demeurons quelque temps silencieux, puis elle me tutoie brusquement : 'Un jeu : Dis quelque chose. Ferme les yeux et dis quelque chose. N'importe, un chiffre, un prénom. Comme ceci (elle ferme les yeux) : Deux, deux quoi ? Deux femmes. Comment sont ces femmes ? En noir. Où se trouvent-elles ? Dans un parc... Et puis, que font-elles ? Allons, c'est si facile, pourquoi ne veux-tu pas jouer ? Eh bien, moi, c'est ainsi que je me parle quand je suis seule, que je me raconte toutes sortes d'histoires. Et pas seulement de vaines histoires : c'est même entièrement de cette façon que je vis'. (*Nadja* 74)

En déclarant que "Je vois chez vous. Votre femme [. . .] Tiens, il y a près d'elle un chien. Peut-être aussi, mais ailleurs, un chat" (74), Nadja montre la disposition surréaliste de voir et de percevoir des choses au-delà du domaine de la réalité immédiate. Son imagination transcende toutes les limites posées par le monde logique et rationnel et, de ce fait, elle peut réaliser et voir une autre réalité. Elle y parvient en puisant dans l'inconscient afin de libérer le pouvoir de l'imagination. Lorsque Nadja accompagne Breton dans le taxi alors que celui-ci se prépare à rentrer chez lui, c'est imprévu et spontané. Cette façon spontanée de vivre est liée à la caractéristique surréaliste d'incarner un esprit de spontanéité par rapport à la vie quotidienne. L'activité ludique de Nadja avec Breton où elle dit au hasard, "Un jeu : Dis quelque chose. Ferme les yeux et dit quelque chose. N'importe, un chiffre, un prénom. Comme ceci (elle ferme les yeux)" (74) reflète la caractéristique surréaliste de l'automatisme, car son jeu consiste à fermer les yeux et à parler automatiquement, ce qui est lié à la notion surréaliste de suppression

du contrôle conscient sur nos pensées et nos impulsions afin de permettre à l'inconscient de prendre en charge notre processus de pensée et nos actions. Le refus de Breton de jouer le jeu de l'association libre que Nadja lui propose lui permet de ne pas se révéler à Nadja. Néanmoins, Nadja se révèle à lui en déclarant, "Eh bien, moi, c'est ainsi que je me parle quand je suis seule, que je me raconte toutes sortes d'histoires. Et pas seulement de vaines histoires : c'est même entièrement de cette façon que je vis" (74). Cela signifie que la vie de Nadja est centrée sur l'utilisation des impulsions créatives non censurées de l'inconscient afin de former une réalité supérieure où, dans sa vie quotidienne, elle peut voir et sentir ce qui se trouve à la fois dans les domaines inconscient et conscient. Pour Breton, c'est la quintessence de l'aspiration surréaliste. Dans tous les cas ci-dessus, Nadja existe en dehors de la voix narrative de Breton, mais elle est une réfraction de la subjectivité de Breton.

En relation avec ce qui précède, Maurice Blanchot, un autre grand critique des œuvres de Des Forêts, dans son ouvrage *Une voix venue d'ailleurs*, présente une perspective alternative sur la notion de la représentation qui contraste avec les idées de Bonnefoy. Je vais analyser les idées de Blanchot sur la représentation en relation avec l'œuvre de Breton, *Nadja*, afin de donner une compréhension plus large et plus profonde du concept de la représentation. Le but de cette analyse est d'examiner comment l'idée de Blanchot sur la négation est présente dans *Nadja*.

La représentation d'une expérience dans les œuvres littéraires implique non seulement le souvenir et la reconstruction d'événements passés, mais aussi l'assemblage d'impressions, de perceptions, d'idées, de sentiments et de pensées en mots afin de représenter fidèlement une expérience. L'assemblage des éléments d'une expérience qu'un auteur cherche à représenter nécessite une médiation et une invention afin qu'une expérience soit représentée avec précision. Les œuvres de Des Forêts, en particulier "Dans un miroir," sont emblématiques de la manière

dont une expérience peut être représentée grâce aux outils de médiation et d'invention. Des Forêts utilise efficacement les personnages et la représentation symbolique dans ses œuvres, comme en témoigne l'histoire allégorique de "Dans un miroir" et ses personnages dynamiques, Louise, le jeune écolier, et le frère de Louise. Dans "Dans un miroir," Des Forêts fait entendre sa voix à travers les personnages de l'œuvre, nous permettant de voir l'histoire à travers les yeux des personnages. Cette idée est corroborée par Dominique Rabaté et Thomas Pepper dans leur article "Blanchot reads Des Forêts"; ils écrivent: "[T]he *I* that speaks in my stories is not a personal voice" (74). Puisque Des Forêts n'utilise pas sa voix personnelle dans ses œuvres, cela signifie que des voix qu'il utilise sont inexactes. La distorsion est inhérente à l'artifice qui est une composante de la médiation, et en tant que tel, des voix dans les œuvres de Des Forêts sont empreintes de fiction, rendant ainsi ces voix comme des représentations inexactes des voix réelles de Des Forêts. Ceci reflète l'idée de Blanchot dans *Une voix venue d'ailleurs* lorsqu'il écrit,

Mais est-ce vraiment rien ne s'est perdu ? Ce qui est nécessairement perdu, c'est la présence 'vive' alors de ce qui est maintenant. La contingence est perdue, et l'on peut douter de la présence du 'alors'. Et le temps lui-même qui se réduit à naître que la relève d'un mode par l'autre est perdu. Certes, l'envol de la chouette signifie un commencement qui assure la survie de tout, la transmission du tout, sauf le 'vif' et ce qui fut alors présence devenue absence ou qui a toujours été absence. Nous n'échapperons pas à la tristesse de la chouette que Hegel le premier ressentie et dont il a fait par la suite son deuil. Mais le deuil est-il possible ? Par la grâce ou par la faute de Hegel, nous pressentons que ce qui a présent semble si vif a nécessité le déjà mort. C'est ce que Lyotard appelle mélancolie et d'autres 'nihilisme' (29-30).

Dans la citation ci-dessus, Blanchot se demande néanmoins si, à travers la médiation, rien n'est vraiment perdu. Il souligne que les expériences et les événements qui ont eu lieu dans le passé ne peuvent pas être médiatisés et représentés exactement comme ils se sont produits dans le passé parce que le passé est susceptible d'être érodé par le temps et déformé par les déficiences de la mémoire et donc "La formation antérieure n'est plus vivante" (29). Par conséquent, les œuvres

littéraires produites par la médiation, qui est marquée par la représentation à travers des personnages et des symboles littéraires, sont sujettes à des distorsions et à l'inexactitude qui sapent l'élément d'authenticité et de plénitude dans l'œuvre littéraire représentée.

On peut établir des parallèles entre cette l'idée ci-dessus et *Nadja* qui n'est pas seulement un reflet de l'expérience vécue de Breton, mais elle englobe l'expression d'événements qui dépassent la compréhension normale du sujet qui vit l'expérience. La narration de Breton de sa rencontre avec Nadja transcende le domaine habituel de la liberté, de la volonté, de la conscience et de l'ego. Breton écrit,

Nadja commence à regarder autour d'elle. Elle est certaine que sous nos pieds passe un souterrain qui vient du Palais de justice (elle me montre de quel endroit du Palais, un peu à droite du perron blanc) et contourne l'hôtel Henri-IV. Elle se trouble à l'idée de ce qui s'est déjà passé sur cette place et de ce qui s'y passera encore. Où ne se perdent en ce moment dans l'ombre que deux ou trois couples, elle semble voir une foule... Le regard de Nadja fait maintenant le tour des maisons. 'Vois-tu, là-bas, cette fenêtre ? Elle est noire, comme toutes les autres. Regarde bien. Dans une minute elle va s'éclairer. Elle sera rouge.' La minute passe. La fenêtre s'éclaire. Il y a, en effet, des rideaux rouges. (*Nadja* 81-82)

Nadja regarde autour d'elle, pour montrer ainsi ses capacités surnaturelles à transcender le domaine du conscient et à voir les événements dans le domaine de l'inconscient, un aspect essentiel de la quête surréaliste. Elle est très "certaine" de ses visions et elle "montre" (81) à Breton qui ne peut pas les voir les endroits et les lieux exacts de ses visions - elle mentionne "un à droite de perron blanc" (81). Quand "[e]lle se trouble à l'idée de ce qui s'est déjà passé sur cette place et de s'y passera encore" (81), elle transgresse les limites ordinaires du temps et de l'espace en étant capable de voir le présent et ce qui "s'y passera" (81) dans le futur. Cela montre comment elle incarne l'aspiration surréaliste à un esprit non réprimé. L'énoncé "où ne se perdent en ce moment dans l'ombre que deux ou trois couples, elle semble voir une foule" (81) confirme encore le fait que la vision surréaliste de Nadja subvertit les conceptions du monde rationnel, ce

qui explique pourquoi elle voit une foule là où il y a des ombres. Lorsque Nadja prédit avec précision que la couleur des lumières de la fenêtre passe du noir au rouge, cela fait allusion à l'effondrement de la frontière entre le réel et le conscient pour former une sur-réalité. L'élément de distorsion et de négation est présent dans ce contexte dans le sens où "[c]e qui est nécessairement perdu, c'est la présence 'vive' alors de ce qui est maintenant" (Blanchot 29-30); car le monde rationnel se perd au profit du nouveau monde surréaliste régi par l'irrationalité lorsque Nadja transcende la frontière entre le monde rationnel et le monde irrationnel, créant ainsi un nouveau monde régi par une nouvelle réalité.

3.3 Conclusion

Pour canaliser et contenir la question de "l'inexactitude des voix dans l'écriture littéraires" on peut dire que la représentation dans l'écriture peut conduire à l'inexactitude des voix dans les œuvres littéraires dans une large mesure. C'est parce que les œuvres littéraires fictives sont réalisées par la représentation, et pourtant la représentation nécessite la médiation. Puisque la médiation constitue l'artifice, l'imagination, l'utilisation de caractères et de symboles littéraires, l'écriture littéraire par rapport à la fiction devient alors une entreprise de représentation des voix aussi précisément que possible afin qu'elles puissent être perçues aussi précisément que possible par le public lecteur par rapport aux intentions de l'auteur.

La représentation en relation avec l'inexactitude des voix est mise en évidence dans "Dans un miroir," *La Vérité de parole*, *Une voix venue d'ailleurs*, et dans *Nadja* comme suit: Dans "Dans un miroir" lorsque le jeune écolier déclare, "se pourrait-il que je n'aie eu d'autre chance de me faire entendre qu'en donnant à ce récit la forme d'une reconstitution minutieuse [. . .] exprimée par d'autres voix que la mienne?" (Des Forêts 282), en se demandant s'il n'y avait pas d'autre possibilité pour lui de s'exprimer que d'utiliser des voix des autres, ce qui implique

de reconstruire méticuleusement, et donc de modifier, les conversations qu'il avait enregistrées ce qui a conduit à l'inexactitude de la voix. Dans *La Vérité de parole*, Bonnefoy souligne comment un auteur qui représente une expérience par le biais d'une médiation qui fait que l'expérience représentée n'est qu'un semblant de l'expérience réelle et non une représentation exacte de celle-ci. Dans *Une voix venue d'ailleurs*, Blanchot souligne que les expériences et les événements qui ont eu lieu dans le passé ne peuvent pas être médiatisés et représentés exactement comme ils se sont produits dans le passé parce que le passé est susceptible d'être érodé par le temps et déformé par les déficiences de la mémoire et donc "La formation antérieure n'est plus vivante" (29). Et dans *Nadja*, le fait que Breton permette à Nadja d'utiliser sa propre voix dans le roman, alors que le sens de soi de Breton et celui de Nadja sont entremêlés, évoque l'élément d'inexactitude dans la représentation, dans le sens où la voix de Breton transmise par Nadja n'est pas exactement la voix de Breton mais plutôt un semblant de sa vraie voix.

CHAPITRE 4: L'ILLUSION RÉFÉRENTIELLE

4.1 Aperçu du chapitre

Le Bavard, le deuxième roman de Louis-René des Forêts, a été publié pour la première fois en 1946. Le livre est centré sur le pouvoir de la parole. Après sa publication, il est devenu un livre de référence dominant sur la question du pouvoir de la parole dans l'écriture littéraire tout au long des années 1960 ("*Le Bavard* de Louis-René des Forêts"). Les événements du livre sont relatés par le narrateur à la première personne. Le narrateur évoque "une maladie qui m'est propre," (Des Forêts, *Le Bavard* 82) faisant allusion au fait qu'il a un besoin incessant de bavarder et qu'il n'a pourtant rien à dire. Cependant, comme le narrateur risque de perdre l'attention de son public à cause de ses paroles vides, il utilise la confession comme l'un des moyens de retenir l'attention de ses auditeurs jusqu'à ce qu'il ait fini de dire ses paroles vides. Cela s'apparente à un auteur de fiction qui, en utilisant des techniques et des dispositifs littéraires pour exprimer une expérience, captive et absorbe le public lecteur dans son œuvre fictive, amenant ainsi le public lecteur à percevoir son œuvre littéraire fictive comme une représentation de la réalité.

Le récit dans *Le Bavard* est divisé en trois parties: la première partie traite du besoin du narrateur de se décharger en bavardant, la deuxième partie traite des conséquences du besoin du narrateur de se décharger, et la troisième partie traite la relation entre le narrateur et son public. Les différentes sections du livre abordent le thème du vide des mots. Les histoires du *Bavard* évoquent l'idée que, sans évaluation critique de la réalité d'une expérience représentée, on est susceptible de percevoir comme réelles des œuvres littéraires fictionnelles qui ne reposent sur aucune réalité préexistante. Cela ouvre l'idée d'une illusion référentielle dans l'écriture littéraire fictionnelle où une expérience représentée peut être une illusion dans le sens où elle ne repose sur aucune réalité qui lui préexiste. Ceci est rendu possible par le travail et l'inventivité du langage. Ce chapitre se concentre sur l'œuvre de Louis-René des Forêts, *Le Bavard*, et l'œuvre

de Breton, le “Manifeste du surréalisme,” par rapport à la notion d’illusion référentielle dans les œuvres littéraires. J’examinerai la mesure dans laquelle l’illusion référentielle se manifeste dans *Le Bavard* et dans le “Manifeste du surréalisme.” Cela nous permettra d’examiner comment l’illusion référentielle est liée au fonctionnement et à l’inventivité du langage, de la forme et de la signification.

4.2 L’élément de l’illusion référentielle dans des œuvres littéraires

Dans le premier épisode de l’histoire du *Bavard*, le narrateur est égocentrique et préoccupé par lui-même. Son discours porte essentiellement sur lui-même. Le narrateur est indifférent à la réalité des gens qui l’entourent. Pour le Bavard, les gens qui l’entourent sont là pour l’aider à embellir et à projeter une fausse version de son identité. Cela se vérifie lorsque le narrateur déclare, “Je me regarde souvent dans la glace” (Des Forêts, *Le Bavard* 7). En se regardant souvent dans la glace, le narrateur s’occupe principalement de parler et de se révéler à travers le *je* qui parle. Car le *je* qui parle et le *je* projeté dans la glace sont les mêmes. Maurice Blanchot, dans son livre *Friendship*, nous éclaire davantage sur la déclaration de Bavard concernant le regard dans la glace. Blanchot écrit,

‘I often look at myself in the mirror.’ These first words are very revealing: they reveal both that the man who is speaking to us is only speaking to himself, and that the man who here speaks to himself in the way that one looks at oneself, a speech barely divided and because of this without hope of unity, is in search of his difference, a difference that only makes him different from himself, against a background of indifference where everything risks being lost. (*Friendship* 123)

La citation ci-dessus aborde le sujet du point de vue narratif et de la caractérisation du sujet dans les œuvres littéraires. Le *je* dans l’énoncé “I often look at myself in the mirror” (123) révèle le point de vue à la première personne du *je* qui parle. La narration à la première personne est utilisée par les auteurs littéraires pour connecter les lecteurs à une histoire et aussi pour fournir aux lecteurs un aperçu plus profond de l’esprit et du caractère d’un personnage. Elle peut

également être utilisée pour déguiser et faire passer des informations de fond essentielles sur le personnage et l'histoire pour la pensée du personnage afin de ne pas rompre le point de vue narratif. La subjectivité du *je* qui parle est révélé par son reflet dans le miroir; il se regarde dans le miroir où il s'étudie, se confronte et traite la tension de sa subjectivité. Cela ressemble à la tension interne de l'auteur pendant le processus d'écriture. Lorsqu'un auteur représente et transmet une expérience, il doit affronter ses luttes internes, notamment le conflit de perception de soi, le conflit moral, le conflit social, le conflit amoureux et le conflit existentiel. Ces conflits se produisent psychologiquement à l'intérieur de l'auteur et peuvent être causés par ses propres émotions et ses désirs contradictoires. Au cours du processus d'écriture, lorsqu'un auteur représente et transmet une expérience qui est exempte de ses conflits internes, une autre expérience est mise en lumière en raison des conflits internes de l'auteur. En conséquence, l'expérience finale représentée dans les œuvres littéraires de l'auteur devient alors "a speech that is barely divided" (123) dans le sens où l'expérience finale représentée par l'auteur est imprégnée d'un semblant de conflits internes de l'auteur; l'auteur s'engage donc dans une conversation avec lui-même et non avec son véritable public cible. En d'autres termes, l'auteur devient son propre public de lecteurs.

En plus de ce qui précède, il n'y a pas de "hope of unity" (Blanchot, *Friendship* 123) dans le sens où l'intention de l'auteur de s'adresser à son véritable public n'est pas réalisée parce que l'expérience représentée devient maintenant une conversation entre l'auteur et lui-même et non entre l'auteur et son véritable public de lecteurs. En s'adressant à son public de lecteurs, l'auteur se perçoit comme une entité distincte de son public de lecteurs et est donc "in search of his difference" (123). Le processus d'écriture est donc un acte de l'auteur à la recherche de sa différence afin de pouvoir s'adresser à sa différence. En d'autres termes, la vocation de l'auteur

est de s'adresser à sa différence qui est le public lecteur. Cependant, dans ce contexte, en vertu du fait que l'auteur s'adresse à lui-même, la différence perçue entre l'auteur et le public lecteur est éliminée, la seule différence qui reste est "a difference that only makes him [the writer] different from himself" (123). Comme l'auteur et le public lecteur sont une seule et même personne, "everything risks being lost" (123) dans le sens où l'expérience représentée dirigée par l'auteur vers son public réel finit par ne rien révéler de réel sur l'auteur à son public parce que la communication entre l'auteur et son public lecteur réel n'est pas réalisée; la communication n'est réalisée qu'entre l'auteur et lui-même. De plus, l'expérience représentée dans ce contexte n'est pas basée sur une réalité préexistante mais est plutôt un produit du fonctionnement et de l'inventivité du langage, ce qui en fait une illusion référentielle. Cette idée évoque le concept de dissimulation présent dans l'écriture conventionnelle, où l'auto-projection de l'auteur dans et par l'écriture peut finir par ne pas être une représentation exacte de l'auteur. Ce que le public lit dans ce contexte n'est que le produit de l'inventivité du langage et n'est pas lié à une réalité préexistante; les auteurs utilisent à cet effet toute une série de stratégies d'écriture et de procédés littéraires. Pour explorer plus avant le concept de dissimulation dans l'écriture, examinons l'article de Steven Ungar: "Rules of the Game: First-Person Singular in des Forêts' *Le Bavard*" par rapport au Bavard (le narrateur) qui, dans ce contexte, représente l'auteur qui se regarde dans la glace. Steven Ungar écrit,

The narrative begins with a point-blank assertion of self-consciousness and narcissism: 'I often like to look at myself in the mirror.' In his very words, the narrator is a man who prides himself on watching every move and calculates the degree of vulnerability he will reveal to others. At the same time, he states that he enjoys 'acid pleasure' of self-exposure, at least as long as it allows him control of the situation. (68-69)

Selon la citation ci-dessus, le Bavard utilise la confession comme stratégie pour amener son public à croire à ses histoires ; il prétend révéler ses pensées et ses sentiments les plus privés

à son public et pourtant ses chroniques sont totalement fictives. L'utilisation par le Bavard de la stratégie de l'aveu captive et retient l'attention de son public de telle sorte qu'il ne remet pas en question la véracité de son histoire, faisant ainsi croire à ses mensonges. Le désir du Bavard de toujours dissimuler des informations sur lui-même et de ne pas s'ouvrir complètement à son auditoire fait de lui un transporteur d'informations trompeur qui met son auditoire à la merci de ses manigances. Dans ce contexte, le public qui lit devient victime des mots vides de sens du locuteur qui utilise la narration à la première personne et la confession comme un stratagème pour retenir l'attention de son public et le garder à l'écoute jusqu'à ce qu'il ait fini de dire ce qu'il veut dire. Steven Ungar corrobore cette idée lorsqu'il cite Natalie Sarraute: "Le récit à la première personne satisfait la curiosité légitime du lecteur et apaise le scrupule non moins légitime de l'auteur. En outre, il possède au moins une apparence d'une expérience reçue, d'authenticité, qui tient le lecteur en respect et apaise sa méfiance" (67). Le récit à la première personne est ainsi un outil de dissimulation efficace, venant embellir les expériences trompeuses et leur donner des semblants d'expériences réelles. Le fait que le locuteur transmette des mots vides de sens au public évoque la notion d'illusion référentielle dans l'écriture littéraire. En effet, les mots vides de sens que le locuteur transmet à son public ne sont pas fondés sur une réalité préexistante mais sont plutôt des produits de l'inventivité du langage.

En relation avec l'idée ci-dessus, l'utilisation du récit à la première personne par le narrateur du *Bavard* et le titre du roman lui-même, font allusion à la présence physique d'un sujet qui parle, ce qui ouvre l'idée de la présence de l'illusion d'une expérience directe. Ceci reflète l'idée de Steven Ungar quand il écrit, "while the verbal portrait which the reader constructs is based on written words, both the first-person mode and the title of the novel imply the physical presence of a speaking subject, a rhetorical factor which Natalie Sarraute sees as

supporting the illusion of direct experience” (69). D’une part, le *je* utilisé dans le récit indique un sujet physique qui cherche à s’exprimer au lecteur, ce qui incite ce dernier à adhérer à l’histoire et à la percevoir comme réelle; d’autre part, l’utilisation de confessions, bien qu’elles soient ancrées dans la fiction, transmettent l’intensité d’expériences authentiques, ce qui incite également le lecteur à percevoir l’histoire dissimulée comme réelle. Ungar met cette idée en perspective: “Despite the double-sidedness of the narrator’s statements, the confessional mode should not be totally discounted from the narrative, but seen instead as part of a more comprehensive strategy. Each successive revelation – whether illusory or not – extends the verbal performance and develops a verbal portrait composed of interplay between self-exposure and dissimulation” (69). Les formules rhétoriques du *je* et des confessions dans *Le Bavard* font partie du fonctionnement et de l’inventivité du langage, qui produisent le portrait fictionnel du sujet dans *Le Bavard* sans le fonder sur une réalité qui lui préexiste, créant ainsi l’illusion référentielle d’une présence physique d’un sujet qui parle.

Dans la deuxième partie de l’histoire, le Bavard est envahi par le besoin de se soulager de l’inexplicable désir de parler, et contrairement aux premier et troisième épisodes de l’histoire, il parvient à décharger son désir de parler sur une personne. Cette situation se produit dans un bar; il se rend dans un bar avec ses amis et boit de l’alcool, ce qui le rend ivre. Une belle femme espagnole dans le bar attire l’attention du Bavard; il demande à la femme de danser avec lui, la femme accepte de danser avec le Bavard mais elle ne peut pas lui parler ou le comprendre à cause du problème de la barrière de la langue. L’incapacité de la femme espagnole à parler ou à communiquer avec lui fait de la femme une représentation figurée du lecteur; pendant ce temps, le narrateur, qui est envahi par le désir de se libérer du fardeau de la parole, devient une représentation de l’auteur. Cependant, avant de demander à la femme de danser, celle-ci était en

compagnie d'un autre homme qui devient furieux parce que la femme est attirée loin de lui par le narrateur. Avec la femme dans ses bras, la nervosité du narrateur se dissipe et il est débarrassé de tout le malaise qu'il ressent habituellement en présence des autres. Le narrateur déclare, "[I]l me suffisait de sentir cette femme près de moi pour que tout devînt simple et clair; nulle anxiété, nulle inconfiance, nul lugubre pressentiment d'un échec probable; j'étais là au cœur d'une béatitude parfaite qui doit être celle qu'éprouvent, au sommet de leur crise, une certaine sorte de fous; en tout cas, je la crois à peu près inexprimable" (Des Forêts, *Le Bavard* 41-42). Les sentiments intenses générés par la danse du narrateur avec la femme placent le narrateur dans un état d'euphorie.

Le paragraphe ci-dessus nous donne un aperçu des circonstances dans lesquelles la relation entre le Bavard et la femme espagnole s'est établie. Cela soulève la question du mode de communication entre le Bavard et la femme espagnole. Nous devons donc nous poser la question suivante: De quelle manière et dans quelles conditions le Bavard qui représente l'auteur s'adresse-t-il à la femme espagnole qui représente le public lecteur? Pour répondre à cette question, nous devons examiner le langage que le Bavard utilise pour communiquer avec la femme espagnole. Dans la deuxième partie de l'histoire dans *Le Bavard*, alors que le Bavard profite de la danse avec la femme espagnole, il réfléchit à son désir compulsif de parler en relation avec le passé et le présent. Le Bavard déclare:

Comme à l'origine des crises précédentes mon exaltation fit place à une envie brûlante de parler, mais, chose surprenante, la substitution s'opéra si naturellement, si insidieusement que cette fois il ne me vint pas à l'esprit que je me trouvais en présence d'une nouvelle manifestation de mon mal ; et cela provenait du fait que mon désir trouvait pour la première fois, et sans délai, à se satisfaire : je parlais déjà quand je m'avisais d'en prendre conscience. La mutation se produisit en quelque sorte sans l'accord préalable de ma volonté, ce qui équivaut à dire que je n'eus même pas à passer par les tentatives angoissantes et toujours infructueuses que je faisais en vue d'aider à la libération de ce qui m'oppressait confusément et qui avaient marqué jusqu'à présent d'un sceau redoutable la seule évocation de mes dernières crises. (Des Forêts, *Le Bavard* 61)

La citation ci-dessus montre que la relation de l'auteur à lui-même est directement liée à l'autre; l'autre étant dans ce cas le lecteur auquel le narrateur cherche à s'adresser. Lorsque le Bavard s'adresse à la femme espagnole et qu'elle ne lui répond pas, son discours se réduit à du bavardage et est donc vide et sans signification. Cela évoque la relation auteur-lecteur dans le sens où il s'agit d'une relation à sens unique où l'auteur s'adresse au lecteur et où le lecteur écoute; le lecteur ne pourrait pas répondre à l'auteur même s'il le voulait. De plus, le Bavard s'adresse à la femme espagnole par le biais d'un langage illisible, comme en témoigne le fait que la femme espagnole ne puisse pas le comprendre. On peut établir un parallèle entre le langage illisible du Bavard et la notion d'illisibilité dans les œuvres littéraires. La langue de la littérature peut être considérée comme illisible dans le sens où, contrairement à la langue ordinaire qui est utilisée dans la communication quotidienne, la langue littéraire peut résister à une compréhension facile et parfois totale. De surcroît, le fait que Le Bavard ne se rende compte qu'il est en train de parler que quelques instants plus tard dans son discours, couplé au fait que lorsqu'il est saisi par le besoin inexplicable de bavarder, il n'a aucun contrôle conscient pour diriger son discours, soulève le sujet de l'illusion référentielle puisque son discours provient du néant.

Les thèmes de l'illusion et de la désillusion qui prévaut dans la troisième section du Bavard évoque également l'idée d'illusion référentielle, notamment en ce qui concerne l'identité du narrateur. Ce chapitre met en doute les événements qui se sont déroulés dans les sections un et deux du récit. La troisième section de cette histoire révèle au lecteur que tout ce qui a été raconté dans les chapitres un et deux n'a jamais eu lieu. Le narrateur n'a pas rencontré la femme espagnole, et il n'a jamais été soumis à des crises qui l'ont fait bavarder de façon inexplicable. En d'autres termes, il n'a jamais été un Bavard. Le Bavard pose aux lecteurs une série de

questions oratoires afin de se disculper de la responsabilité de la tromperie. En effet, la question du Bavard fait allusion au fait que c'est la complicité du public qui a permis à la tromperie de fonctionner. À cet effet, il pose une série de questions oratoires:

Suis-je un homme, une ombre, ou rien, absolument rien ? [. . .] M' imaginez-vous pourvu d'autres organes que ma langue ? Peut-on m'identifier avec le propriétaire de la main droite qui forme les présentes lettres ? [. . .] Sait-il lui-même de quoi je suis fait, en admettant que je sois fait de quelque chose ? [. . .] A supposer que vous connaissiez enfin le nom, l'âge, les titres et qualités de celui qui n'a cessé de vous mentir sur son propre compte, en quoi seriez-vous plus avancé ? Il n'a rien dit de lui-même qui fût vrai, concluez-en qu'il n'existe pas. (Des Forêts, *Le Bavard* 152-53)

Ces questions évoquent l'idée que si le public du Bavard n'avait pas été aussi confiant et remis en question la réalité de son bavardage dès le début, alors peut-être ne se serait-il pas laissé prendre aux mensonges du Bavard. Par ses questions, le narrateur expose également la manière dont les conventions du langage sont utilisées pour exploiter le public lecteur et l'amener à percevoir la pure fiction comme une réalité. La tromperie du narrateur fonctionne si bien contre les interlocuteurs parce qu'il utilise l'astuce de rester fidèle à son personnage du Bavard qui le dépeint comme un personnage attachant, masquant ainsi sa duplicité. Cela permet au Bavard d'attirer l'attention des lecteurs par son bavardage, où il réussit à retenir leur attention, les menant jusqu'à la fin de sa chronique avant de leur révéler que toutes ses chroniques étaient de la pure fiction. Anne McConnell met cela en perspective,

The bavard's revelation of his deception makes us fully aware that there is no 'I' with whom we have been silently conversing. Even if we have recognized our role as passive listeners of a *bavard* who simply requires our mildly attentive presence, we identify the 'I' with a speaker. The text invites us to do so because it presents itself in the form of a first-person confession. At the end of the text, the creation and revelations of the 'I' no longer provide the foundation for our reading process - nothing is there, except for empty words that have kept us turning the pages of the book. (109)

La confession à la première personne est l'un des principaux procédés littéraires qui permet de retenir l'attention du lecteur, car elle lui donne l'impression fautive qu'il y a un locuteur réel.

Cela se prête bien à la capture de l'attention du lecteur (public) puisque les lecteurs seraient obligés de prêter attention à la réalité qu'ils supposent que le locuteur (l'auteur) a à dire. Dans le contexte de *Bavard*, le *je* s'identifie à l'identité de *Bavard*; cependant, après que tout ce qui est attaché à ce *je* est exposé comme pure fiction, le *je* devient alors un sujet illusoire. Le *je* illusoire du *Bavard* est le produit de formules oratoires; il n'est le produit d'aucune réalité préexistante, ce qui en fait une illusion référentielle. Le *je* du *Bavard* n'est construit sur rien d'autre que les mots vides qui ont servi d'outils pour piéger le lecteur.

Après avoir examiné la notion d'illusion référentielle dans *Le Bavard*, examinons maintenant comment l'illusion référentielle est évoquée dans le "Manifeste du surréalisme" de Breton. Cela nous permettra d'examiner plus avant comment l'illusion référentielle est liée au fonctionnement et à l'inventivité du langage.

Breton, dans le "Manifeste du surréalisme," aborde les questions du rêve, de la réalité, de l'objectivité, de la subjectivité, de la raison et de l'irrationalité. Breton est un fervent opposant de la raison et du rationalisme. Il condamne le conformisme social et la surabondance de la raison. Il pense qu'ils sont des obstacles à la liberté humaine. Il déclare, "Ce que je ne puis supporter, ce sont ces piètres discussions relativement à tel ou tel coup, dès lors qu'il ne s'agit ni de gagner ni de perdre. Et si le jeu n'en vaut pas la chandelle, si la raison objective dessert terriblement, comme c'est le cas, celui qui y fait appel, ne convient-il pas de s'abstraire de ces catégories?" (Breton 4). Le désir de Breton était d'exploiter le potentiel de l'inconscient en le libérant des contraintes du rationalisme et de la logique qui avaient tant imprégné la société. La société, pour la plupart, regarde de haut, condamne et persécute les non-conformistes parce qu'ils sont perçus comme des menaces à l'ordre social établi, que celui-ci soit viable ou non. Selon Breton, cela étouffe la créativité et réduit le potentiel de ce qu'un esprit humain vraiment libre pourrait

réaliser. Il pensait donc que le rationalisme et la logique devaient être rejetés et remplacés par l'irrationalisme qui permettrait d'aller au-delà du physique et d'atteindre la métaphysique pour redéfinir la réalité.

La plupart des principes sur lesquels Breton a fondé le mouvement surréaliste sont issus des idées de Sigmund Freud sur la psychanalyse. Les pratiques du mouvement surréaliste, comme l'écriture automatique, l'exploration du monde du conscient et de l'inconscient sont enracinées dans les idées de Freud, qui traitent également de l'inconscient et de la façon dont il révèle des informations sur la vie psychique. L'œuvre de Freud, *The Interpretation of Dreams*, publié en 1905, souligne le processus impliqué dans les paysages de rêve. Dans *The Interpretation of Dreams*, Freud est d'accord pour dire que les rêves montrent l'inconscient, sans contrôle conscient, et qu'en tant que tels, ils ont le potentiel de donner au rêveur un aperçu direct de ses pensées inconscientes, de ses désirs, de la réalisation de ses souhaits et de ses motivations. Ce sont ces idées que Breton a cherché à développer à travers le surréalisme et qui ont finalement conduit à une forte interconnexion entre le surréalisme et la psychanalyse.

La preuve du lien entre le mouvement surréaliste et la psychanalyse est mise en évidence par Jean-Pierre Morel et Philip Lewis dans leur compte-rendu des *Vases Communicants* par André Breton:

Despite important reservations, Breton borrows from Freud the essential elements of the notions presented in *The Interpretation of Dreams*: wish-fulfillment, manifest and latent content, the mechanisms and the processes of dream-work, the method of 'free association' [...]. Breton recognizes that the method [that is, Freud's method of interpreting dreams] is valid and necessary not only for understanding night-dreams and certain phenomena of the wakeful state but also for explaining the activity, in literature or the plastic arts, of the surrealist. ("Breton and Freud" 18-19)

Cela explique comment la psychanalyse de Freud, Breton et le surréalisme sont devenus interconnectés. En relation avec la citation ci-dessus, Freud soutient que l'inconscient est

l'endroit où sont stockées les choses délibérément refoulées de notre conscience. Ce qui est refoulé comprend les pulsions primitives, les pensées, les sentiments et les expériences désagréables ou inacceptables. Freud pense que l'inconscient peut être exploré à travers les rêves. Freud définit le rêve comme l'accomplissement d'un souhait. Dans son ouvrage *The Interpretation of Dreams* il déclare, "But all that we so far know about dreams is that they express the fulfillment of a wish from the unconscious" (Freud 569). Cela signifie que si une personne a des souhaits qui ne peuvent être réalisés dans sa vie éveillée, ils se réalisent dans les rêves. Freud pense que les rêves peuvent être classés en deux catégories. Il déclare, "The latent dream-thoughts are not conscious [. . .] whereas the manifest content of the dream is consciously remembered" (169). Cette citation signifie que le contenu latent d'un rêve est le sens caché des rêves, tandis que le contenu manifeste d'un rêve est l'événement réel qui s'est produit dans le rêve et dont on se souvient au réveil.

Le "Manifeste du surréalisme" est imprégné des nombreuses idées issues de la psychanalyse. C'est évident lorsque Breton écrit,

C'est que l'homme, quand il cesse de dormir, est avant tout le jouet de sa mémoire, et qu'à l'état normal celle-ci se plaît à lui retracer faiblement les circonstances du rêve, à priver ce dernier de toute conséquence actuelle, et à faire partir le seul déterminant du point où il croit, quelques heures plus tôt, l'avoir laissé: cet espoir ferme, ce souci. Il a l'illusion de continuer quelque chose qui en vaut la peine. Le rêve se trouve ainsi ramené à une parenthèse, comme la nuit. Et pas plus qu'elle, en général, il ne porte conseil. Ce singulier état de choses me paraît appeler quelques réflexions. ("Manifeste" 21)

A la lumière de cette citation, Breton concentre son attention sur le potentiel créatif de l'inconscient. Il explique comment les expériences passées émanant de nos souvenirs nous façonnent pour devenir ce que nous sommes aujourd'hui. Il exprime une conscience de l'existence d'un royaume métaphysique qui va au-delà du royaume physique et qui, si on y accède, peut réconcilier le métaphysique avec le physique pour atteindre une surréalité. Quand

Breton dit que “l’homme [. . .] est avant tout le jouet de sa mémoire” (21), il exprime sa fascination pour la façon dont l’état de veille et les rêves interagissent. Il explique comment, à l’état de veille, les souvenirs de nos rêves enfouis dans notre subconscient parviennent à notre esprit conscient, mais que nous n’y prêtons pas attention, et encore moins que nous essayons d’en comprendre le sens. En conséquence, nous ne parvenons pas à exploiter le potentiel de la mémoire inconsciente. Ceci est dû au fait que nos souvenirs ont été conditionnés pour fonctionner uniquement en accord avec le monde rationnel conscient et non avec le monde inconscient. Breton déplore ce phénomène et, à travers le surréalisme, il cherche à remodeler le fonctionnement de la mémoire de telle sorte que, grâce à elle, le monde rationnel conscient et le monde inconscient de l’esprit puissent fusionner pour former une surréalité totalement libérée des contraintes de la société conventionnelle. Dans la citation ci-dessus, Breton souligne comment la mémoire, par le biais de la pensée volontaire et rationnelle, met l’état de rêve entre parenthèses. Le fait que le rêve est réduit à une parenthèse signifie qu’il est considéré comme une entité unique et pourtant, en réalité, ce n’est pas une entité unique puisqu’il a un sens plus profond. Cela ressemble à la façon dont le public du Bavard traite les chroniques du Bavard comme une seule entité, alors que les narrations du Bavard ne sont pas une seule entité; les narrations ont l’apparence d’une expérience réelle, mais il s’agit en fait d’une fiction totale. Le public, en raison des stratégies et des techniques de tromperie du Bavard et de la complicité du public, ne regarde pas au-delà de la surface de ce que le Bavard lui raconte, il traite ce que le Bavard dit comme une entité unique et ne vérifie pas la véracité des chroniques du Bavard; cela amène le public à percevoir la narration du Bavard comme réelle alors qu’elle n’est basée sur aucune réalité. Si le public avait regardé au-delà de ce que dit le Bavard et s’était interrogé sur sa véracité, il se serait peut-être rendu compte de la supercherie du Bavard et ne serait pas tombé

dans le panneau. Dans ce contexte, en trompant le public, le Bavard a dissimulé sa véritable identité et les événements réels qui l'entourent, et a donné au public une image déformée. Ce que le public a été amené à croire par le narrateur était une illusion référentielle assemblés par un langage inventif.

L'illusion référentielle, est évoquée dans *Le Bavard* lorsque Le Bavard montre à la fin que la "subjectivité" derrière la "voix" du texte est une illusion: il n'y a pas de "je", seulement des mots vides que nous remplissons de l'illusion d'une présence subjective. De la même manière, la subjectivité elle-même est un produit de notre activité plutôt que sa cause; notre subjectivité même est une sorte d'illusion. Des parallèles peuvent être établis entre cette idée et les idées de Freud sur la psychanalyse, notamment en ce qui concerne le moi. Freud déclare, "We have formed the idea that in each individual there is a coherent organization of mental processes and we shall call this *ego*" (*The Ego and the Id* 17). Selon Freud, l'ego sert de médiateur entre les parties conscientes et inconscientes de l'esprit et est chargé de façonner l'identité d'une personne et la façon dont elle perçoit le monde réel. Dans son ouvrage *On Narcissism: An Introduction*, Freud est d'avis que l'ego ne préexiste à aucune réalité; il affirme, "the ego cannot exist in the individual from the start; the ego has to be developed" (77). Cela signifie qu'un bébé naît sans ego, mais que l'ego se développe à mesure que le bébé grandit. C'est dans ce contexte que l'on peut établir des comparaisons entre la nature de l'illusion référentielle et l'idée de Freud sur l'ego dans le sens où le concept d'illusion référentielle et l'idée de l'ego ne proviennent pas d'une réalité préexistante. En d'autres termes, le développement de l'ego, qui dans le sens freudien se produit sur un fond de néant, est également similaire à l'utilisation du langage pour créer un semblant de réalité qui n'est pas relié à une réalité préexistante. Francey Russell éclaire cette idée dans son article "Unity and Synthesis in

the Ego Ideal: Reading Freud's Concept through Kant's Philosophy" lorsqu'elle écrit, "[W]hile Freud continues to regard the ego as the source of order and unity of mental contents in 1914 he suggests that such order is not present at the beginning of life but must subsequently be developed" (353). L'ego doit donc jaillir du néant, de la même manière qu'une illusion référentielle est liée au néant.

4.3 Conclusion

En conclusion, l'illusion référentielle se manifeste dans une large mesure dans *Le Bavard* et dans le "Manifeste du surréalisme;" elle est directement présente dans *Le Bavard* et indirectement exprimée dans le "Manifeste du surréalisme." Ses manifestations ont pour toile de fond le surréalisme et l'élément d'inventivité du langage. Des stratégies littéraires telles que l'utilisation du récit à la première personne, l'exploitation de l'élément d'appel inhérent aux confessions et l'utilisation de personnages rusés dans les histoires peuvent amener le public lecteur à percevoir une œuvre purement fictive comme réelle. Dans *Le Bavard*, l'illusion référentielle est évidente dans l'utilisation du récit à la première personne, qui implique l'existence physique d'un sujet qui parle, alors que le *je* qui parle est purement fictif et ne repose sur aucune réalité préexistante. Le titre du livre *Le Bavard* est une caractérisation qui évoque la présence d'un sujet qui parle, mais qui en réalité est une invention du langage et ne repose sur aucune réalité préalable. Entre-temps, dans les travaux de Freud, dont s'inspire le mouvement surréaliste et le "Manifeste du surréalisme," l'illusion référentielle est évoquée lorsque Freud affirme que "the ego cannot exist in the individual from the start; the ego has to be developed" (*On Narcissism* 77), faisant allusion à l'émergence de l'ego à partir du néant.

LA CONCLUSION ET LES TRAVAUX FUTURS

Toute réflexion faite, nous constatons qu'à présent, les œuvres littéraires sont dans une large mesure encore imprégnées de nombreuses composantes surréalistes, dans certains cas directement et dans d'autres cas indirectement. Ce discours met en évidence qu'en dépit du traitement dominant du surréalisme au XX^e siècle comme un mouvement dépassé dont les années les plus actives ont eu lieu dans l'entre-deux-guerres, de 1918 à 1939, il y a encore des échos et des rémanences du surréalisme dans les œuvres littéraires d'aujourd'hui, longtemps après la fin apparente du mouvement.

Au niveau social, cela se reflète dans la façon dont la quête surréaliste de révolutionner l'expérience humaine en réconciliant le monde concret et le monde abstrait afin de créer une nouvelle réalité est souvent évoquée et parfois présente dans le discours littéraire d'aujourd'hui. Walter Strauss, dans son article "The Fictions of Surrealism," valide l'idée que des fragments de surréalisme sont présents dans le discours littéraire d'aujourd'hui lorsqu'il met en évidence quatre types de récits différents issus du surréalisme. Ces récits comprennent: le roman d'amour qui prolonge les modèles plus anciens, notamment gothiques, les récits qui fusionnent le processus onirique ou la vie rêvée avec la réalité urbaine quotidienne, le roman érotique surréaliste, qui est emblématique d'un sous-genre d'écriture transgressive, et le roman néo-balnéaire qui est un récit très ingénieux et sophistiqué qui reflète la joie labyrinthique et la terreur du langage (Strauss 434). Le surréalisme a donc créé une voie pour l'émergence d'une variété de romans.

Le rôle du surréalisme dans la politique reste ouvert à l'étude; en tant que mouvement, il a été activement impliqué dans les activités politiques du parti communiste français (PCF) et plus tard dans les activités du parti communiste en Russie. La participation du surréalisme aux

activités des partis susmentionnés a marqué la transition entre le mépris de la politique et l'adhésion aux doctrines marxistes. A cet effet, Helena Lewis écrit dans son article "Surrealists, Stalinists, and Trotskyists: Theories of Art and Revolution in France between the Wars," "Gradually, the Surrealists acquired political consciousness. They became cognizant of the meaning of the Russian Revolution, and they began to be aware that most of the people working for peace and struggling against imperialism were Marxists" (62). Cette prise de conscience a poussé les surréalistes à s'aligner sur le parti communiste russe afin d'apporter un changement qui créerait des sociétés basées sur les désirs de l'homme. Cependant, les surréalistes ont dû surmonter les différences idéologiques qui existaient entre eux et le parti communiste de Russie. La commercialisation de l'art, le concept de génie artistique, et les idées non basées sur la réalité matérielle chez les surréalistes étaient en conflit avec les doctrines communistes. Breton a pu résoudre la crise en demandant aux adhérents surréalistes de présenter leur message subversif, onirique et provocateur à travers ce bric-à-brac socialiste. Le résultat de cette démarche est visible dans l'utilisation d'objets fonctionnels comme le bloc de bois d'Alberto Giacometti et le stiletto de Salvador Dali et Man Ray. Les activités politiques du mouvement surréaliste se sont également étendues aux États-Unis pendant la période de la grande dépression, où des artistes comme Osvado Luigi, Walter Quirt et James Guy ont défendu le concept de surréalisme social en utilisant des techniques surréalistes pour transmettre une critique sociale de la situation économique déplorable des États-Unis à l'époque. Ces artistes américains ont créé des images hallucinatoires et effrayantes semblables aux visions personnelles des artistes surréalistes européens, mais ont continué à se concentrer sur les problèmes sociaux des États-Unis (Fort). Ils ont fait cela afin d'engager la société américaine et d'apporter le changement souhaité. Ceci reflète l'idée de Robert Short dans son article "The Politics of Surrealism, 1920-36" lorsqu'il

écrit, “The surrealists were confident that once the mind had a vision of what was possible, the will would struggle to achieve it, and that the interpretation of man and the world would inevitably be accompanied by their transformation” (5).

La citation ci-dessus fait allusion à l’idée surréaliste d’exploiter le potentiel de l’inconscient afin de libérer le pouvoir de l’imagination qui inciterait les masses à réaliser les transformations sociales souhaitées. Sur cette base, nous pouvons nous poser la question suivante pour une recherche future: Dans quelle mesure l’intérêt des surréalistes pour l’utilisation du pouvoir de l’esprit afin de stimuler la révolution pour la transformation sociale est-il présent au 21ème siècle? En outre, les demandes du mouvement surréaliste pour une société qui est construite sur les besoins psychologiques et les désirs des gens plutôt qu’une société construite sur les diktats de l’utilité, de la logique et de la détermination économique aveugle est tout aussi pertinente au 21ème siècle qu’elle l’était à l’apogée des activités politiques du mouvement surréaliste au 20ème siècle (Short). Cette affirmation nous amène à la question suivante pour les recherches futures: Dans quelle mesure l’idéal surréaliste d’une société basée sur les besoins psychologiques et les désirs des gens a-t-il été réalisé au 21ème siècle? Un discours sur les questions susmentionnées nous permettra d’avoir une idée claire de la façon dont le surréalisme façonne les sphères sociales et politiques de la vie non seulement au XXe siècle, mais aussi au XXIe siècle.

LA BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages cités

- Bauduin, Tessel M., et al., editors. *Surrealism, Occultism and Politics: In Search of the Marvellous*. Routledge, 2018.
- Blanchot, Maurice. *Friendship*. Translated by Elizabeth Rottenberg, Stanford University Press, 1997.
- . *Une voix venue d'ailleurs: Sur les poèmes de Louis-René des Forêts*. Dijon, Ulysse, fin de siècle, 1992.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Oxford University Press, 1997.
- Bonnefoy, Yves. *La Vérité de parole*. Paris, Mercure de France, 1988.
- Breton, André. *L'Amour fou*. Paris, Gallimard, 1937.
- . "Manifeste du surréalisme." *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1979.
- . *Nadja*. Paris, Gallimard, 1964.
- Des Forêts, Louis-René. "Dans un miroir." *La Chambre des enfants*, Paris, Gallimard, 1960, pp. 225-282.
- . L'avant-propos. *La Chambre des enfants*, by Dominique Rabaté, E-book, Gallimard, 1983.
- . *La Chambre des enfants*. Paris, Gallimard, 1960.
- . *La Chambre des enfants*. E-book, Gallimard, 1983.
- . "La Chambre des enfants." *La Chambre des enfants*, Paris, Gallimard, 1960, pp. 155-182.
- . *Le Bavard*. Paris, Gallimard, 1973.
- . "Les Grands Moments d'un chanteur." *La Chambre des enfants*, Paris, Gallimard, 1960, pp. 101-154.
- . *Ostinato*. Paris, Mercure de France, 1997.

---. "Une mémoire démentielle." *La Chambre des enfants*, Paris, Gallimard, 1960, pp. 183-224.

Fort, Ilene Susan. "American Social Surrealism." *Archives of American Art Journal*, vol. 22, no. 3, 1982, pp. 8-20, www.jstor.org/stable/1557395.

Freud, Sigmund. *The Ego and the Id*. Edited by James Strachey, Hogarth Press, 1927, pp. 1-66.

---. *The Interpretation of Dreams*. Translated and edited by James Strachey, Basic Books Inc., 2010.

---. *On Narcissism: An Introduction*. Edited by James Strachey, Hogarth Press, 1925, pp. 67-102.

Garapon, Paul. "Ostinato, de Louis-René Des Forêts : une version de l'inachevable." *Esprit* (1940-), no. 237 (11), Editions Esprit, 1997, pp. 68-87, www.jstor.org/stable/24277664.

Kaplan, Donald M. "Surrealism and Psychoanalysis: Notes on a Cultural Affair." *American Imago*, vol. 46, no. 4, 1989, pp. 319-327, www.jstor.org/stable/26303838.

Lewis, Helena. "Surrealists, Stalinists, and Trotskyists: Theories of Art and Revolution in France between the Wars." *Art Journal*, vol. 52, no. 1, Political Journals and Art, 1910-40, 1993, pp. 61-68, www.jstor.org/stable/777303.

McConnell, Anne. "Conversing with a Bavard." *French Forum*, vol. 33, no. 1/2, 2008, pp. 103-119. www.jstor.org/stable/40552497.

Morel, Jean-Pierre and Philip Lewis. "Breton and Freud." Review of *Les Vases Communicants*, by André Breton. *Diacritics*, vol. 2, no. 2, 1972, pp. 18-26. www.jstor.org/stable/464666.

Nauroy, Amaury. "Le Bavard de Louis-René des Forêts." *Gallimard.fr*, [www.gallimard.fr/Footer/Ressources/Entretiens-et-documents/Histoire-d-un-livre-Le-Bavard-de-Louis-Rene-des-Forets/\(source\)/183763#](http://www.gallimard.fr/Footer/Ressources/Entretiens-et-documents/Histoire-d-un-livre-Le-Bavard-de-Louis-Rene-des-Forets/(source)/183763#).

- Rabaté, Dominique, and Thomas Pepper. "The Critical Turn: Blanchot Reads des Forêts." *Yale French Studies*, no. 93, Yale University Press, 1998, pp. 69-80, <https://doi.org/10.2307/3040731>.
- Russell, Francey. "Unity and Synthesis in the Ego Ideal: Reading Freud's Concept through Kant's Philosophy." *American Imago*, vol. 69, no. 3, 2012, pp. 353-383. www.jstor.org/stable/10.2307/26305027.
- Salgas, Jean-Pierre. "Les Lectures de Louis-René des Forêts." *Jeanpierresalgas.fr*, pars. 10, 28, www.jeanpierresalgas.fr/lectures-de-louis-rene-forets/.
- Short, Robert S. "The Politics of Surrealism, 1920-36." *Journal of Contemporary History*, vol. 1, no. 2, Left-Wing Intellectuals between the Wars, 1966, pp. 3-25, www.jstor.org/stable/259920.
- Strauss, Walter A. "The Fictions of Surrealism." *Studies in 20th Century Literature*, vol. 20, issue 2, article 9, 1996. <https://doi.org/10.4148/2334-4415.1399>
- Ungar, Steven. "Rules of the Game: First-Person Singular in des Forêts' 'Le Bavard'." *L'Esprit Créateur*, vol. 20, no. 3, 1980, pp. 66-77. www.jstor.org/stable/26283819.
- Yacobi, Tamar. "Narrative Structure and Fictional Mediation." *Poetics Today*, vol. 8, no. 2, 1987, pp. 335-372. www.jstor.org/stable/1773041.

Ouvrages consultés

- Allouch, Hanen. "La Constellation Interartistique de Louis-René Des Forêts." *Doletiana 5-6*, *Traduction et Interartialité*, Université de la Manouba – Université de Montréal. PDF.
- Clément, Sarah. *Écritures avides: Samuel Beckett, Louis-René de Forêts, Thomas Bernhard*, Classiques Garnier, 2017.

- Corti, José. Review of *Louis-René des Forêts: La voix et le volume* by Dominique Rabaté. *Fabula.org*, 2002, www.fabula.org/actualites/dominique-rabat-e-louis-ren-e-des-for-e-ts-la-voix-et-le-volume--e-d-augm_3542.php.
- Durand, Thierry. “Le Sujet En Souffrance Dans l’œuvre de Louis-René Des Forêts.” *French Forum*, vol. 26, no. 3, University of Nebraska Press, 2001, pp. 91–110, <http://www.jstor.org/stable/40552192>.
- El-Khoury, Rindala. “Louis-René Des Forêts: Speaking Our Silence.” *Yale French Studies*, Yale University Press, 1988, pp. 77–79, <https://doi.org/10.2307/2929353>.
- Eygun, François-Xavier. “La Deuxième Guerre Mondiale Dans *Ostinato* et *Un Malade En Forêt* de Louis-René Des Forêts.” *Nouvelles Études Francophones*, vol. 24, no. 2, University of Nebraska Press, 2009, pp. 69–75, <http://www.jstor.org/stable/25702226>.
- Fein, Stephen and Krishnan Srinivasan. “Surrealists and Communists in Paris.” *Open*, 07 Sept. 2020, www.openthemagazine.com/columns/surrealists-communists-paris/.
- Hoog, Armand. “The Surrealist Novel.” *Yale French Studies*, no. 8, What’s Novel in The Novel, 1951, pp. 17-25, www.jstor.org/stable/2929128.
- Klaus, Robert S. “Surrealism, Communism, and the Pursuit of Revolution.” *Black & Gold*, vol. 2, no. 1, 2016, www.openworks.wooster.edu/blackandgold/vol2/iss1/1.
- Labbé, Michelle. “Louis-René des Forêts, ‘Ostinato’, Silences”. *Études*, vol. 394, no. 3, 2001, pp. 395-398, doi:10.3917/etu.943.0395.
- Levay, Matthew. “Criminal, Political, Surreal.” *Twentieth Century Literature*, vol. 56, no. 1, Duke University Press, Hofstra University, 2010, pp. 99–106, <http://www.jstor.org/stable/25733447>.

- Mansour Desvaux, Marie-Francine. *Le surréalisme à travers Joyce Mansour: peinture et poésie, le miroir du désir*. 2014. Université Panthéon-Sorbonne – Paris, PhD dissertation.
- Mascarou, Alain. *Les Cahiers de "L'Éphémère", 1967-1972*, L'Harmattan, 1998.
- Mead, Gerald. "Language and the Unconscious in Surrealism." *The Centennial Review*, vol. 20, no. 3, 1976, pp. 278- 289, www.jstor.org/stable/23738371.
- Naughton, John T. "Louis-René Des Forêts and the Myth of the Lost Child." *L'Esprit Créateur*, vol. 32, no. 2, The Johns Hopkins University Press, 1992, pp. 19–30, <http://www.jstor.org/stable/26286541>.
- Petterson, James. "Louis-René Des Forêts: 'Face à l'immémorable.'" *MLN*, vol. 111, no. 4, Johns Hopkins University Press, 1996, pp. 747–59, <http://www.jstor.org/stable/3251092>.
- . *Postwar Figures of L'Éphémère: Yves Bonnefoy, Louis-René de Forêts, Jacques Dupin, Andre du Bouchet*. Bucknell University Press, 2000.
- Smock, Ann. "Tongue-Tied Blanchot, Melville, Des Forêts." *MLN*, vol. 114, no. 5, Johns Hopkins University Press, 1999, pp. 1037–61, <http://www.jstor.org/stable/3251041>.
- Taminiaux, Pierre. "Breton and Trotsky: The Revolutionary Memory of Surrealism." *Yale French Studies*, no. 109, Surrealism and Its Others, 2006, pp. 52-66, www.jstor.org/stable/4149285.