

Quand la mort se cache dans le désir d'amour (Une lecture de La Morte saison de Jean Lods)

Jean-François Sam-Long

► **To cite this version:**

Jean-François Sam-Long. Quand la mort se cache dans le désir d'amour (Une lecture de La Morte saison de Jean Lods). Travaux & documents, Université de La Réunion, Faculté des lettres et des sciences humaines, 1995, pp.169-179. hal-02174253

HAL Id: hal-02174253

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-02174253>

Submitted on 11 Mar 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Quand la mort se cache dans le désir d'amour (Une lecture de *La Morte saison* de Jean Lods)

Dans *La Morte saison* de Jean Lods, le rêve de mort et d'amour du jeune Martin commence par cette formule classique : « Cette nuit-là je rêvai... » (p. 120), qui détache clairement le fragment onirique de l'ensemble du texte, mais l'adverbe mis à la suite du substantif avec un trait d'union — substantif lui-même précédé d'un adjectif démonstratif —, marque doublement la singularité du rêve d'angoisse qui a surgi durant la nuit, et indique que son interprétation symbolique est indissociable des faits qui se sont déroulés antérieurement, mettant le rêveur dans une situation psychique particulière. Tout d'abord, rêve d'angoisse parce que Martin rêve de sa propre mort : son corps d'argile s'effondre sur la margelle du bassin où il s'est couché, excepté sa tête qui reste posée sur le rebord de pierre, et sa bouche hurle des mots qui ne s'entendent pas ; ensuite, rêve lié à la sexualité parce qu'il voit Éléonore s'avancer vers lui, vêtue d'une chemise dont les plis sont agités par le souffle du vent :

« Une longue aiguille à tricoter, plantée à la hauteur du cœur, lui traversait la poitrine de part en part, et un mince filet de sang descendait le long de la chemise blanche. Je savais que c'était moi qui l'avais enfoncée. Dans son visage très pâle ses yeux brillaient des flammes de l'enfer. Elle semblait flotter au-dessus du sol et glissait ainsi insensiblement le long de la margelle. Quand l'ourlet de sa chemise vint à mon contact, l'argile de mon corps se mit à s'émietter dans l'eau du bassin. L'effritement commença par les pieds, puis remonta lentement le long des jambes et du ventre... » (extrait du rêve, pp. 120-121).

Ce rêve est le fruit de la mauvaise conscience de Martin. Ne pouvant supporter l'idée qu'Éléonore puisse préférer la compagnie de Patrice à la sienne, et pour compenser cette frustration, il s'adonne au rituel magique qui consiste à représenter la personne

aimée par une poupée, puis à agir comme si l'objet et l'être réel ne faisaient plus qu'un¹. Ici, les liens entre l'objet et l'être du désir sont renforcés par le fait que l'apprenti sorcier a volé une des poupées d'Éléonore, celle qui lui ressemble le plus, blonde avec des yeux verts, et il l'a habillée avec soutien-gorge et culotte dérobés dans la chambre de la jeune fille. Il sait que plus la ressemblance est parfaite, plus l'effet d'illusion est trompeur. Or, Martin ne recherche pas autre chose que de vouloir croire obstinément qu'il possède Éléonore. Il prend ainsi sa revanche sur Patrice. Il pousse le jeu érotique encore plus loin en ouvrant, à l'aide d'une aiguille, une fente sous la robe blanche de la poupée, ce qui correspond à un acte sexuel symbolique accompli sur la personne d'Éléonore. Cet acte a valeur d'un viol. Déjà, dans le chapitre XVI (partie I), il est précisé que quand il était petit, il avait l'habitude de dormir avec Éléonore. Un matin, il s'était glissé au fond du lit, sous les draps et, tandis qu'elle faisait semblant de dormir, il avait écarté ses jambes : « Sous ses doigts il y avait une fente profonde, avec des parois molles et glissantes. Au bout d'un moment Éléonore avait refermé ses jambes et s'était retournée sur le côté. En se levant elle avait tout raconté à sa mère » (p. 103). Martin ne se rappelle plus très bien ce qui s'est passé ensuite, mais il sait que la punition a été terrible. Il se souvient des mots « Pêché Mortel », du regard du Père derrière l'éclat de ses lunettes, et de l'interdiction qui lui a été faite de ne plus jamais dormir avec Éléonore. Ce qui expliquerait le sentiment d'abandon, l'introversion et l'exacerbation de la mort sociale. Ces actions antérieures au rêve nous permettent de comprendre la présence de l'aiguille qui, plantée dans le cœur d'Éléonore, symbolise l'acte sexuel avec écoulement du sang, mais elles ne suffisent pas à déterminer avec précision la situation psychique du rêveur.

En revanche, on peut faire un rapprochement entre le personnage immobilisé par le poids d'un « énorme corps d'argile rouge » qui, d'ailleurs, s'effrite rapidement au contact de la chemise d'Éléonore, et les statuettes d'argile dont Martin s'est servi

1. « Devant moi Éléonore et Patrice jouaient à nouveau au badminton. Il y avait une troisième raquette dans l'herbe, mais ils ne me la proposèrent pas. Leurs rires se mêlaient aux cris des premiers oiseaux qui se posaient dans les bambous pour leur rassemblement du soir » (p. 72) ; « Éléonore et Patrice se mettaient à parler. Leurs paroles formaient comme une rivière : ils étaient tous d'un côté et moi de l'autre » (p. 76) ; ou encore : « Après le repas Éléonore emmenait Patrice dans sa chambre. J'attendais un moment, puis je montais moi aussi l'escalier. Là-haut je restais dans l'ombre du couloir, appuyé contre le mur » (p. 78).

auparavant pour représenter Madame Villette et le Père, et qu'il a cachées derrière les bambous du bassin, au fond du lit creusé dans la terre et les feuilles. Cette image du bassin revient dans le rêve, marquant la présence fondamentale de l'eau qui assure au corps du rêveur une tombe liquide². Les statuettes, au même titre que la blonde poupée d'Éléonore, servent en réalité de support à la pensée magique de Martin. Il essaie d'agir sur les actants par l'intermédiaire de l'image représentée selon la règle du rapport d'analogie, comme s'il y avait dédoublement de la personnalité de l'autre, les formes intermédiaires assurant « le passage du symbole à la signification, du magique au normal, du surnaturel au social³ ». La technique offre l'avantage d'une action qui, secrète, se réalise à l'insu des personnes visées. La statuette, support privilégié, aide l'enfant à fixer son attention sur des pensées de haine ou d'amour. L'inconscient, par le pouvoir de l'imagination active, révèle au grand jour angoisses, complexes et fantasmes qui conditionnent un mode de vie repliée sur elle-même, comme sur une blessure incurable.

Quant à l'explication de la mauvaise conscience, et de la terreur provoquée par le spectacle de sa propre mort représentée sur la scène du rêve (le rêveur crie sans qu'aucun son ne sorte de sa bouche), elle nous est donnée au début du chapitre XX. Durant le jour, Martin a évolué dans une atmosphère de peur, en écoutant les filles de la cuisine raconter qu'il y avait un diable dans le cirque de Salazie, chez la mère Hoareau qui était possédée : elle se roulait par terre en prononçant des mots incompréhensibles, tandis que les objets volaient aux quatre coins de la chambre. Mais, poussé par la curiosité, l'enfant décide de se rendre à la case d'où sortaient les bruits de l'enfer, et se retrouve parmi les colons. Tous attendent l'arrivée du prêtre. Là, il apprend que le diable est venu dans la

2. La thématique de la tombe liquide est déjà présente dans le premier roman de Jean Lods, *La Part de l'eau* (la tombe de Tonio, puis celle de l'Étranger dont le lit va à la dérive au fil des eaux, pp. 224-226), mais aussi dans *Le Bleu des vitraux* (le mari de Madame Toulec disparaît en mer, p. 27 ; René Toulec se noie dans l'étang, p. 196).
3. Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, op. cit., p. 289. Discourir sur l'efficacité ou non de certaines pratiques magiques ne relève pas de notre sujet, et nous ne faisons que citer Claude Lévi-Strauss. Il écrit que la réussite de l'acte magique implique la croyance en la magie qui se présente sous trois aspects complémentaires : « Il y a d'abord, la croyance du sorcier dans l'efficacité de ses techniques ; ensuite, celle du malade qu'il soigne, ou de la victime qu'il persécute, dans le pouvoir du sorcier lui-même ; enfin, la confiance et les exigences de l'opinion collective, qui forment à chaque instant une sorte de champ de gravitation au sein duquel se définissent et se situent les relations entre le sorcier et ceux qu'il ensorcelle » (*Ibid.*, pp. 184-185).

maison par la faute de Hoareau et de sa maîtresse. En effet, tous deux ont voulu se débarrasser de la vieille Hoareau, et les deux apprentis sorciers n'ont fait que ce que lui-même avait fait à l'égard d'Éléonore, c'est-à-dire qu'ils ont enfoncé une épingle dans le cœur d'une poupée qui ressemblait à la mère Hoareau, puis ils ont invoqué le Démon. Mais quand celui-ci est venu, Hoareau a eu si peur qu'il est allé se confesser au curé... En écoutant le prêtre exorciste se battre avec le diable qui avait pris possession du corps de la femme, Martin, plus que les autres colons qui assistent au spectacle, ne cesse de se signer, par crainte de ce qui se passe dans la case, et surtout des conséquences de ses pratiques magiques sous les bambous. Lui revient alors à l'esprit la petite fente qu'il avait ouverte sous la robe de la poupée d'Éléonore. Il se dit que c'est par là que le diable sortira. Il se précipite donc vers le bassin, déterre ses poupées sous leur couche de feuilles, les brise en morceaux, et les jette dans les longozes en récitant des prières. Puis, de retour chez les Villette, à travers ses larmes, il avoue qu'il vient de la maison du diable, et parle de la poupée que Hoareau a utilisée dans ses cérémonies. Madame Villette lui répond qu'en agissant de la sorte, on se met en état de péché mortel, et que Satan tente toujours de voler des âmes à Dieu. Mais lui, Martin, il n'a rien à craindre puisqu'il a reçu une éducation chrétienne. Ces propos ne font que redoubler la peur et les pleurs de l'enfant. Craignant de mourir cette nuit (p. 120)⁴, il ne veut pas dormir seul.

Voilà le contexte dans lequel se situe le rêve, ainsi que les traits de caractère et de vie du rêveur qu'il faut mettre en relation avec les données oniriques, afin d'interpréter les symboles avec la plus grande justesse, en tenant compte de deux points essentiels : tout d'abord, le thème du rêve est la mort même du rêveur, sans qu'il se réveille au moment culminant du rêve (retour au conscient), et ce fragment onirique qui termine le paragraphe, ainsi que le dernier chapitre de la première partie du roman qui en comporte deux, occupe une place stratégique dans le déroulement de l'intrigue, annonçant la fin de ce qui a été (l'enfance) et le début de ce qui sera (la vie adulte) ; ensuite, le rêve vise à compenser une attitude psychologique étroitement liée à un manque d'amour, à une absence de sécurité sur le plan familial et social. Avec la mort de sa mère, puis la disparition de son père, Martin n'a plus d'attaches affectives

4. " Je hochai la tête sans plus rien demander, mais j'avais encore plus peur qu'avant : j'étais encore plus impardonnable que Hoareau, parce que les Villette étaient bons pour moi. Et puis la nuit allait venir " (p. 119).

solides. Madame Villette joue auprès de lui un rôle de substitut, et il s'efforce de se faire aimer d'elle, mais entre elle et lui, il y aura toujours sa fille Éléonore ; il y a aussi les autres qui ne veulent pas le reconnaître comme étant « le fils » de la maison. Alors, il essaie de séduire Éléonore, mais entre elle et lui s'interpose en permanence Patrice, un fils de bonne famille. Martin perd vite ses points de repère. Il ne sait plus qui il est et, décontenancé par tant d'injustice, il utilise ses statuette d'argile pour faire dire ces mots à Madame Villette, en présence du Père, offusqué :

« Oui, dit Madame Villette : Martin. C'est mon fils. Je n'avais jamais osé le dire jusqu'à présent, mais maintenant, je veux que tout le monde le sache » (p. 102).

La rêverie rejoint le rêve dans la quête désespérée d'une identité qui renvoie, non à une appréhension objective (identité sociale), mais à une perception subjective qu'a le sujet de son individualité (définition et conscience de soi) à travers ses sentiments, ses expériences passées et présentes, ses projets d'avenir qui le font entrer obligatoirement dans le monde. Il serait vain de vouloir dissocier ces deux aspects de l'identité, résultats « des relations complexes qui se tissent entre la définition extérieure de soi et la perception intérieure, entre l'objectif et le subjectif, entre soi et autrui, entre le social et le personnel⁵ ». Mais, à peine l'identité a-t-elle commencé à poindre, qu'elle meurt aussitôt au contact de la réalité. Martin se rend bien compte que la réponse offerte par le pouvoir de l'imagination créatrice est ambiguë et source de contradiction. Comment aimer, et se faire aimer d'Éléonore, si jamais il était son frère ?... En fait, l'enfant cherche à masquer un complexe d'infériorité ressenti à l'égard d'Éléonore, mais aussi de Patrice, et devenir le fils des Villette lui donnerait une chance inouïe de se battre à armes égales avec son rival, de s'affirmer en tant qu'homme, même s'il ne pourra plus prétendre à ce pourquoi il s'est battu : Éléonore. Et, à travers elle, la réalisation du désir sexuel. Jour après

5. Edmond Marc Lipiansky, « Identité subjective et interaction », in *Stratégies identitaires*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p. 174. Lorsque Martin reviendra dans l'île, trente ans après ces événements qui auront marqué son enfance, son parcours se résume en grande partie à une quête identitaire : « Je tentais de me dédoubler, pour être libre de renier ou de désavouer celui que j'avais été, et dont j'avais peur. Avec ce refus de mon identité d'antan tout ne pouvait être que difficile. J'avais l'impression d'une ombre cherchant une ombre » (p. 45), ou encore : « Je me sentais à mi-chemin de deux personnages, hésitant entre l'homme que j'étais devenu et l'enfant que j'avais été... » (p. 65 ; voir aussi p. 92, 94, 96, 101...).

jour, son isolement se fait plus cuisant au sein de la famille adoptive, il ressent intérieurement la fragilité de son être (corps d'argile), il pressent la mort qui le guette (mort de l'amour, introversion, exil) et, afin de déjouer le destin, il s'abandonne à la pensée magique. Mais sa croyance en la magie, pouvoir occulte qu'il s'est donné sur les autres, échoue également au contact de la réalité, dès le jour où, dans le village, le diable fait son apparition.

Martin se retrouve face à lui-même, plus désemparé que jamais. Il semble être à la merci d'un puissant sortilège qui, le désarmant, le rend vulnérable, fragile, soumis à l'angoisse de l'avenir. D'ailleurs, la caractéristique principale de l'argile, qui constitue son corps dans le rêve, est justement cette propension à se fragmenter, à se laisser modeler, à se dissoudre sous les coups du destin, tout en restant imperméable aux joies de l'amour et de la vie. L'eau du bassin, finalement, est la tombe liquide où son corps sombre et se disperse. Les verbes s'émietter, s'effriter, s'effondrer marquent un mouvement de chute dans la mort, une descente symbolique dans ses propres enfers, une régression qui n'est pas brutale sur le plan affectif, mais irrémédiable ; de ce fait, le désir d'une réconciliation avec l'image de la mère ou de la femme, que ce soit Éléonore, Madame Villette ou sa tante Marthe, s'avère quasi impossible.

Au contact de l'ourlet de la chemise blanche d'Éléonore (symbole de pureté), son corps est réduit en poussière dans un mouvement qui va du bas vers le haut, comme s'il y avait un glissement de la verticalité vers la cébralité, car seule reste intacte la tête, posée sur la margelle. La bouche, pourtant, a perdu le pouvoir des mots, et symbolise ainsi la mort de la parole, la mort à la parole⁶. De même que seule la tête est vivante quand la terre accouche de son corps d'argile rouge, couleur qui évoque le ventre maternel, avec ici le symbolisme angoissant d'une nouvelle naissance ratée. Dans ce rêve, Martin naît directement de la terre, mais l'accouchement ne se fait pas tout à fait puisque ses autres membres continuent à faire partie commune avec la terre-mère. D'une part, elle le retient prisonnier, et d'autre part, son propre poids l'attire vers le bas. Donc, symbolisation de la violence, de la haine et des pulsions de mort révélées aussi bien dans les rêveries et rêves

6. Le travail d'élaboration du rêve ne retient que très rarement les idées et les mots, le but initial étant de transformer les idées latentes en images visuelles afin d'aboutir au rêve manifeste qui peut subir une déformation, sans que cela soit pour autant une règle générale.

éveillés que dans ce rêve d'angoisse où il est le spectateur de sa propre mort⁷. Nous pouvons aussi déduire qu'Éléonore lui échappe de plus en plus. Contrairement à lui, elle semble flotter au-dessus du sol et glisse, inaccessible, le long de la margelle. Il y a une opposition entre son immobilisme (corps attaché à la terre) et le mouvement aérien de l'être aimé qui se trouve hors de sa portée. Et, dans l'hypothèse où il serait Éléonore (déformation du rêve), le résultat est le même, étant donné qu'il fuit la réalité, se fuit, et se trouve par conséquent dans l'impossibilité d'influer sur le cours de son propre destin.

De plus, Éléonore lui apparaît comme morte dans son rêve, avec cette aiguille à tricoter plantée à la hauteur du cœur. Par le phénomène de condensation, le cœur représentant le sexe de la femme, il se sent coupable de sa mort, c'est-à-dire de la réalisation de l'acte sexuel soumis à un fort interdit de la part de la mère (autorité parentale) et du Père (autorité morale et religieuse). Comme il ne peut se mentir, il murmure qu'il savait que c'était lui qui l'avait enfoncée. En clair, il a accompli, sciemment et violemment, l'acte transgressif de pénétration, ajoutant au sentiment d'angoisse un sentiment de culpabilité. Malgré lui, il s'effondre. Fin de l'érection ? Son corps d'argile est de la même couleur que le sang qui coule le long de la chemise d'Éléonore, de la même couleur que les flammes de l'enfer qui brillent dans ses yeux, et elle l'accuse d'un double crime non avoué : le désir de la faire mourir dans l'eau de l'étang, et celui de posséder son corps contre son gré, par des pratiques magiques sur la poupée vêtue de ses sous-vêtements.

Le visage d'Éléonore, chargé de passions humaines, possède un pouvoir qui fascine et tue. Le regard joue donc un rôle symbolique fondamental dans ce rêve de mort, déterminant à lui seul l'issue des événements par l'association flamme/regard, et il s'agit des *flammes de l'enfer*, signes de malédiction, souffle brûlant de la vengeance éternelle. Ces flammes signent les activités secrètes, violentes et répréhensibles de Martin. Or, Madame Villette, en condamnant Hoareau qui a utilisé une poupée dans le but de nuire à sa femme, a fait comprendre indirectement à Martin qu'il était en état de péché mortel. Il devait prendre garde au diable qui « ne vient que chez les gens qui sont méchants et qui font des choses contraires

7. Chaque matin, il découvre Éléonore morte dans l'étang (pp. 13-16) ; il fauche les sonjes et fait couler le sang de résine des filaos (p. 21) ; il tue le chauffeur de Madame Villette à l'aide d'un fusil (p. 22), et utilise des charges d'explosifs pour faire disparaître le Père et Patrice (pp. 80-81).

à la volonté de Dieu » (p. 119). Le regard d'Éléonore est le regard de Martin, que ses violences et fantasmes inquiètent. Regard-miroir ! révélateur réciproque du regardant et du regardé, symbole et instrument de révélation qui nous met en présence d'un cas classique dans le rêve, c'est-à-dire « une permutation du sujet et de l'objet, de l'activité et de la passivité, être regardé au lieu de regarder⁸ ». En vertu d'une inversion du travail d'élaboration, le désir sexuel est transféré à Éléonore dans le rêve manifeste. L'adjectif de couleur *rouge*, qui apparaît dans le corps d'argile et le filet de sang, établit un autre lien entre la symbolique de la flamme/regard et le sang versé par le personnage du rêveur. Celui-ci reconnaît son crime (acte sexuel), malgré l'interdiction qui lui a été faite de ne plus jamais « dormir » avec la jeune fille. Cet aveu spontané pourra le sauver, mais l'amour qu'il porte à Éléonore ne résistera pas longtemps à la violence de ses actes, et les flammes de l'amour (connotation positive du feu) cèdent la place aux flammes de l'enfer (connotation négative du feu), en un mot, la mort l'emporte sur la vie, Thanatos sur Éros.

Ce rêve indique implicitement, à la fin de la première partie du roman, que Martin a perdu définitivement Éléonore, et l'absence de la parole qui clôt le rêve est significative à ce sujet. Il se reconnaît coupable sans avoir eu la possibilité de se défendre : « Ma bouche hurlait des mots qui ne s'entendaient pas » (p. 121). Qu'a-t-il pu dire pour se disculper ? Mystère. Ce que nous savons, c'est qu'il ne reverra plus jamais Éléonore. Toutefois, il la retrouvera trente ans après, en sa fille Marieka. La grande ressemblance entre la mère et la fille lui sera toujours insupportable, comme une force démoniaque qui le poursuit au-delà du temps⁹. Une interprétation psychanalytique de ce rêve vient corroborer ces quelques idées mises en exergue par une lecture des symboles fondée sur la psychologie du rêveur. Nous rappelons brièvement que, pour Freud, même si la formule est entourée de précautions oratoires, la majeure partie des

8. Sigmund Freud, « Le rêve est la scène originaire », in *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 33. Michael Issacharoff démontre également le caractère double du regard qui peut être intransitif ou transitif, le personnage pouvant être le regardant tout en étant le regardé : « Le regard fige et immobilise : le regardant dévisage et donc emprisonne le regardé dans un avenir prévu et prévisible » (*L'Espace et la nouvelle, op. cit.*, p. 48).

9. « Je me dis qu'il y avait quelque chose de diabolique dans l'espèce de correspondance que je percevais entre les regards que je posais aujourd'hui sur ce corps à peine voilé par les plis du drap, et ceux, quémendeurs et furtifs, dont je tâtais autrefois la robe blanche d'Éléonore, tandis qu'elle était assise sur le même lit que celui où se trouvait maintenant Marieka » (p. 161).

symboles dans le rêve servent presque exclusivement à l'expression d'objets et de rapports sexuels. Ce lien étroit établi entre le symbolisme des rêves et la sexualité, de même que la position restrictive d'après laquelle la déviation de la libido sexuelle dans l'enfance serait la cause de la névrose, ont fait naître chez des intellectuels une attitude de résistance, et des psychanalystes tels que Jung et Adler, ont pris alors leur distance avec Freud¹⁰. Mais Freud a eu le mérite de mettre en lumière le fait déterminant que le rêve nous fournit la description d'éléments appartenant à la personnalité du rêveur, qui les ignore parce qu'ils relèvent du monde de l'inconscient ; en outre, celui-ci utilise un mode d'expression symbolique très élaboré, que sa pensée consciente ne connaît pas, ni ne reconnaît aisément : « On a l'impression d'être en présence d'un mode d'expression ancien, mais disparu, sauf quelques restes disséminés dans différents domaines, les uns ici, les autres ailleurs, d'autres encore conservés, sous des formes légèrement modifiées, dans plusieurs domaines¹¹ ». Et comme le rêveur est inévitablement dans son rêve, le travail tout délicat d'interprétation peut nous permettre de découvrir cette autre partie de lui-même qui reste cachée dans l'ombre de sa vie.

Nous avons montré, à travers une lecture critique du texte qui précède le rêve, que la situation psychique du rêveur est celle d'un enfant introverti, abandonné par père et mère ; par ailleurs, il nourrit un complexe d'infériorité autant à l'égard d'Éléonore qu'il aime, qu'à l'égard de Patrice qu'il hait, car il est le rival. Et, depuis le jour où Éléonore a raconté à sa mère les caresses osées de Martin, celui-ci s'est trouvé dans l'impossibilité de vivre à nouveau un tête-à-tête avec l'être désiré, c'est-à-dire qu'il s'est brusquement retrouvé dans l'impossibilité de satisfaire les pulsions sexuelles de la vie, si fortes à l'âge de la puberté, période de l'adolescence décisive, et souvent ponctuée par des crises psychologiques demeurant inconscientes la

-
10. Le discours d'Alfred Adler est assez virulent : « Ce que Freud a désigné comme complexe d'Œdipe et qu'il considère comme la base naturelle du développement psychique, n'est rien d'autre qu'une des multiples manifestations de la vie de l'enfant gâté, qui est le jouet sans défense de ses désirs non réprimés. Sans oublier que ce même auteur, avec un fanatisme inébranlable, ramène tous les rapports d'un enfant vis-à-vis de sa mère à un schéma dont la base lui est fournie par le complexe d'Œdipe » (*Le Sens de la vie, op. cit.*, p. 41). Voir également Jung, *Psychologie de l'Inconscient*, Paris, Éditions Buchet/Chastel, 1963.
11. Sigmund Freud, « Le symbolisme dans le rêve », in *Introduction à la psychanalyse, op. cit.*, p. 151.

plupart du temps¹². La belle poupée habillée de la culotte et du soutien-gorge d'Éléonore a servi alors de support sexuel aux fantasmes de Martin (ouverture de la fente à l'aide d'une aiguille), et nous retrouvons la réalisation du désir sexuel dans le rêve, mais sous forme d'une castration liée à la peur du diable et à la mauvaise conscience. Cette peur signifie également que l'enfant a été frustré dans son immense besoin affectif, dans son désir d'aimer et d'être aimé, comme une compensation à l'image négative qu'il a de la mère¹³. C'est ce qu'indique l'argile rouge, qui semble maintenir son corps dans une masse informe, qui l'empêche de se mouvoir et de grandir, puis qui s'effrite. Il y a une projection de l'image de la femme qu'il porte en lui (Anima négative) sur l'espace du rêve et sur les principaux éléments qui occupent cet espace. Par conséquent, nos allusions aux pulsions sexuelles traduisent moins une sexualité malade (l'enfant dominé par l'instinct sexuel à caractère œdipien) qu'une forte demande d'affectivité, seule capable de réconcilier l'enfant avec sa part de féminité, de le relier à l'autre et, en définitive, au monde qui l'entoure.

L'aiguille à tricoter, par sa forme, est une substitution symbolique du sexe de l'homme, représenté aussi par les flammes qui brillent dans les yeux d'Éléonore, la forme de la flamme rejoignant celle de l'aiguille ; les pieds et les jambes sont aussi une représentation phallique, même si la traduction peut a priori nous paraître bizarre, à moins que nous nous rappelions ce fait important : la déformation du rêve est une forme de censure qui vient s'ajouter au travail d'élaboration, et toutes ces transformations rendent difficile le travail d'interprétation¹⁴. Quant au symbole de la femme

-
12. Cf. Sigmund Freud, « Les métamorphoses de la puberté », in *Trois essais sur la théorie sexuelle*, op. cit., pp. 143-175.
13. La fonction compensatrice du rêve est mise en scène également par Geneviève Rossignol-Murat dans *Naufragés sur un volcan*, à travers le personnage de Laurence qui, se sentant comme en exil à La Réunion durant la Seconde guerre mondiale, ne parvient pas à se remémorer les rues, les immeubles et les étalages qu'elle a connus autrefois : « La réalité du présent s'interposait entre elle et ses souvenirs. En revanche, la nuit, son subconscient lassé de ne plus voir que des magasins vides et des rues où il ne se passait rien, avide de retrouver l'animation grisante des cités multiformes et multicolores réussissait à créer pour elle une ville fantastique... » (p. 95). Et suivent quelques fragments oniriques dans le chapitre « Phantasmes nocturnes », pp. 93-100.
14. Il est important de ne pas confondre ce que Freud appelle l'élaboration du rêve et le travail d'interprétation : « Le travail qui transforme le rêve latent en rêve manifeste s'appelle *élaboration du rêve*. Le travail opposé, celui qui veut du rêve manifeste arriver au rêve latent, s'appelle *travail d'interprétation*. Le travail d'interprétation cherche à supprimer le travail d'élaboration (*ibid.*, p. 155 ; voir

et de la matrice, il est représenté par la chemise blanche (vêtement de nuit féminin qu'agite le vent du désir), par la poitrine d'Éléonore (le substantif désigne également les seins de la femme), par l'eau, le bassin, la margelle, le ventre, la tête réduite à une bouche silencieuse, et l'argile rouge, symbole par excellence de la terre-mère.

Ces différents éléments ont un point commun entre eux : ils expriment des formes féminines. Certains désignent directement les ouvertures du corps, la cavité, le passage du dehors vers le dedans et inversement, le creux dans lequel peut se loger un objet ou simplement le désir de l'objet. En conséquence, ce rêve dont le symbolisme est lié à la sexualité — rêve de type infantile dans la terminologie Freudienne —, correspondrait davantage à la transformation d'une pulsion sexuelle en une réalité manifeste qu'à une visée anticipatoire, même s'il est laissé au lecteur le libre choix de prédire la mort de l'amour, ou la mort à l'amour, dans la mesure où on tiendrait compte du fait important que cette transformation s'accompagne d'un sentiment de castration suscité par la hantise qu'a le rêveur d'être en état de péché mortel, car il sait qu'il est coupable d'opérations magiques contraires à la volonté divine.

Cette jouissance onirique, altérée par la pensée d'un prochain châtement, est marquée par la présence du sang qui révèle la proximité de la mort due à « l'ébranlement émotif¹⁵ », par les flammes de l'enfer, et par l'effondrement du corps contact de la chemise de nuit d'Éléonore. La mort est bien inscrite dans le désir d'amour dont se nourrit le rêve-cauchemar. Et, à partir du moment où le texte n'annonce pas immédiatement le retour du rêveur à l'état de veille, rien ne nous interdit de penser que l'expérience onirique se poursuit au-delà même de l'écriture.



le chapitre « Le symbolisme dans le rêve » pour la définition des concepts « condensation », « déplacement », « élaboration », « inversion », *ibid.*, pp. 134-154), et le chapitre « L'élaboration du rêve » pour la définition des expressions « rêve latent » et « rêve manifeste », *ibid.*, pp. 155-168).

15. Hermann Broch, *Création littéraire et connaissance*, *op. cit.*, p. 349.