

Le thème du rêve parcourt, directement ou indirectement, toute l'histoire de la pensée occidentale. Dans ce volume, on se propose d'examiner les modalités diverses de la présence du rêve dans la philosophie, la littérature, l'art, l'histoire et bien d'autres domaines de la culture humaine.

Quant à la philosophie, le rêve se trouve être porteur de significations surdéterminées depuis l'Antiquité (*Le songe de Scipion*). Qu'on se souvienne des rêves célèbres de Descartes (le rêve sur le melon ; et n'oublions pas que le motif du rêve va constituer également une partie importante du trajet intellectuel effectué dans les *Méditations métaphysiques*) ou bien de celui de Spinoza (le rêve sur l'Ethiopien). Diderot, dans *le Rêve de d'Alembert*, va pousser le questionnement concernant le rêve plus loin encore en faisant du rêve, bien avant Freud, le lieu même de la vérité. Ainsi, le rêve se dessine comme un espace permettant d'examiner les rapports entre la pensée, l'illusion et l'imagination, un espace qui ne cessera de fasciner les philosophes jusqu'au XX^e siècle : entre tant d'autres penseurs, nommons au moins Bachelard et ses travaux magistraux consacrés au rêve, ou bien Husserl qui va consacrer des textes importants à la question de la *phantasia* (et qui sera suivi, à cet égard, par Merleau-Ponty, Sartre et plus récemment Marc Richir). Mais notons également que la notion de rêve se prête aussi à une interprétation métaphorique qu'il ne faudrait pas négliger : les rêves utopiques (More, Campanella, Bacon et tant d'autres), ou les promesses d'un autre ordre social (Fourier, le marxisme etc.).

Dans le domaine de la littérature, le rêve est non moins présent. « Le rêve est une seconde vie », déclare Nerval dans *Aurélia* (« ... et même peut-être la première », ajoute le cinéaste tchèque Jan Švankmajer). Il serait impossible d'énumérer tous les ouvrages et tous les auteurs qui ont manifesté une fascination par la logique onirique ou par la richesse des images s'offrant au rêveur : le rêve célèbre de Raskolnikov dans *Crime et châtiment* constitue un point nodal de l'intrigue du roman, ainsi que le rêve de Lockwood dans *Les Hauts de Hurlevent* ou celui de Jane Eyre ou de Clarissa dans les romans éponymes (et il n'est nullement nécessaire de se limiter, à cet égard, à la littérature occidentale : souvenons-nous de ce chef-d'œuvre de la littérature chinoise qu'est *Le rêve dans le pavillon rouge*). Le romantisme va porter la fascination par le rêve à un degré de complexité sans précédent : les textes d'E. T. A. Hoffmann, ceux de Novalis ou bien les poèmes de S. T. Coleridge suffisent à nous en convaincre. Et il serait, sans doute, vain d'ajouter que cette même fascination va se prolonger dans la poétique et l'esthétique surréalistes ou dans la quête existentielle des poètes du Grand Jeu.

Littérature et philosophie ne sont que deux domaines où l'importance du rêve est difficile à mesurer. Il faudrait sans doute ajouter la peinture (les tableaux de Goya ou de Dalí, parmi d'autres, ou ceux de Botticelli dont Georges Didi-Huberman examine soigneusement la logique onirique) et, bien sûr, la psychanalyse car s'est précisément à propos du rêve que Freud a formulé ses concepts les plus importants (surdétermination, condensation, déplacement etc.) dont la portée excède significativement le contexte propre de cette discipline. Et n'oublions pas non plus les textes hybrides difficiles à classer, tel que l'*Hypnerotomachia Poliphili*.

Bref, le thème du rêve représente un terrain vaste et une source d'inspiration inépuisable pour quasiment tous les domaines de la pensée et de la création humaines. Dans le présent volume monothématique de la revue *Ostium*, il ne s'agira pas, évidemment, d'en faire une cartographie complète. Mais à travers la diversité d'approches et le croisement de disciplines diverses, il s'agira précisément de mettre en évidence cette inépuisabilité. Les textes publiés ici sont les versions remaniées des interventions présentées lors de la XXIV^e Université d'été de l'Association Jan Hus qui a eu lieu entre le 29 juin et le 4 juillet 2015 à la ville de Štěkeň. Nous tenons à remercier notamment la Fondation Jan Hus de Brno, l'Institut de philosophie de l'Académie des sciences Tchèque et la Faculté des humanités de l'Université Charles à Prague pour le soutien financier. Nos remerciements vont également aux sœurs de l'ordre Congregatio Iesu à Štěkeň pour nous avoir fourni l'environnement idéal à notre rêverie collective^[1].

Note

^[1] Ce recueil est publié dans le cadre du programme PRVOUK P18, *Fenomenologie a sémiotika*, Faculté des sciences humaines, Université Charles, Prague.

Dream, love

Dream and love represent experiences which, under certain conditions and within certain limits, can be mutually compared. Both of them reflect, in fact, a structure of deposal and derealization, in which subject and the present find themselves deprived of their primacy. Dream and love represent, in the last analysis, a secret both banal and ordinary, universal and public, that continues to put in question the very nature of what we call truth.

Keywords: Descartes, existence, experience, Freud, I, illusion, Nietzsche, world, Rosenzweig, knowledge, singularity, Schubert, subjectivity, life

*Ich weiss nicht was ich bin
Ich bin nicht was ich weiss
Angelus Silesius*

Je voudrais ici essayer de rapporter l'un à l'autre, à titre d'hypothèse relativement fragile et jamais à titre de théorie générale, l'amour et le rêve. L'expérience amoureuse et l'expérience onirique peuvent-elles être comparées ? Et, plus profondément, plus précisément aussi, s'agit-il dans l'un et l'autre cas d'expériences à proprement parler ou bien plutôt de situations, de conjonctures inopinées ? Si la comparaison, pour utiliser un mot un peu faible, est sensée, nous allons voir pourquoi, n'est-ce pas justement en cela que l'amour comme le rêve paraissent d'emblée destituer par eux-mêmes cette dimension d'expérience ? L'expérience comme concept, aussi bien *Erfahrung* qu'*Erlebnis*, permet-elle seulement de circonscrire la « vérité » onirique du rêve - et du rêveur ? L'amour, plus qu'une expérience, n'est-il pas tranchant comme un hasard ? D'emblée se lèvent donc de considérables questions philosophiques. « *La vie est un sommeil, l'amour en est le rêve*, Et vous aurez vécu, si vous avez aimé », écrit Musset au tout début d'*A quoi rêvent les jeunes filles*. C'est cette proposition, l'amour comme rêve (de la vie), que je voudrais examiner à présent.

La virgule que porte mon titre (le rêve, l'amour) indique par sa parataxe des différences, des questionnements, des dissymétries et des déhiscences que la notion d'expérience ne peut tenter d'unifier qu'avec beaucoup de peine, je l'ai dit. Qu'est-ce qui dès lors autorise le rapprochement que je voudrais cependant entreprendre et tenter entre l'amour et le rêve ? Je dirais pour commencer qu'ils relèvent l'un et l'autre, mais différentiellement, on le devine étant donnée ma considération préliminaire sur ce point - ils relèvent l'un et l'autre d'une *dépossession* doublée peut-être d'une certaine *déréalisation*, voire d'une *dé-mondanisation* du monde au profit d'un autre monde (le monde du rêve, le monde de l'amour) qui aurait des titres effectifs à faire valoir. Ou bien alors cet autre monde ne serait-il qu'un non-monde dans lequel viendraient s'abîmer et le rêve et l'amour, comme dans une illusion de monde, un mirage, une vapeur ? Voilà la *crux caminorum*, voilà l'alternative qu'il faut essayer de penser. En tout état de cause, le commun du rêve et de l'amour, cette dépossession qui serait comme une subjectivation, peut être dite dans et au moyen d'une formule de Montaigne, qui en consigne les « expériences » les plus diverses, justement : « je m'échappe »^[1]. L'expression est évidemment à entendre comme « mon *je* m'échappe » et non pas comme la première personne du singulier du verbe « s'échapper », ce qui serait quasiment une *contradictio in adjecto*. S'échapper au sens de prendre la fuite signifierait précisément *se sauver*, *se sauvegarder*, *se préserver*, c'est-à-dire sauver son *je*, soit tout le contraire de l'échappée du rêve ou de l'amour. Que l'amour (encore me faudra-t-il préciser de quelle sorte d'amour je parle ici, car la tradition propose bien des distinctions, au moins entre *eros*, *philia*, et *agapè*) et le rêve relèvent de

ce « je m'échappe » montaignien ne me semble pas faire de doute. La langue en porte la trace et en fournit l'attestation la plus vive : *je tombe* amoureux, *ich verliebe mich* -une chute, une perte, une défection radicale de la volonté, une série d'actes manqués en quelque sorte. De même *ich träume*, *je rêve*, constitue-t-il une formule impossible. Adorno l'a relevé dans ses *Minima Moralia* qui lui adjoint ou lui oppose une autre formule, « *es träumt mir* », laquelle, en dépit de ses difficultés aurait au moins le mérite de ne pas laisser penser que c'est le *je* qui rêve[2]. Wittgenstein avait déjà relevé l'anomalie « grammaticale » du « je rêve » ou encore Valéry qui écrit, lui : « Le rêve est un phénomène que nous n'observons que pendant son absence. Le verbe rêver n'a presque pas de 'présent' »[3]. C'est donc cette structure de dépossession / déréalisation où ne règnent ni sujet ni présent que révèlent, au sens fort, l'amour et le rêve.

Cette structure est animée par ce que j'appellerais un contre-socratisme, lequel rejoint très exactement le « je m'échappe » montaignien : *je ne sais pas que je sais, je ne sais pas ce que je sais*, et même *je ne veux rien savoir*. Telle est, selon Freud, la position du dormeur par rapport au monde extérieur : « le sommeil est un état dans lequel le dormeur ne veut rien savoir du monde extérieur »[4]. Ce ne-rien-vouloir-savoir renvoie spéculairement à une sorte de « savoir nescient » du rêveur : « le rêveur sait ce que son rêve signifie mais, ne sachant pas qu'il le sait, il croit l'ignorer »[5]. Cette structure - que j'appelle contre-socratique - excède le simple exemple du rêve ou plutôt l'atteste dans sa dimension profondément inconsciente : « quelqu'un croit ne rien savoir d'événements dont il porte cependant en lui le souvenir ». Chaque sujet se tient ainsi dans un état de « connaissance inaccessible » à soi du soi[6]. C'est ce que Freud aura nommé l'*inconscient*, le rêve en étant, on le sait, la voie royale d'exploration ainsi que tout ce qui y est associé, les actes manqués, l'oubli des noms propres, etc. C'est ce que Schelling appelle, lui, *savoir nescient*, selon l'expression que je viens d'utiliser, soit une activité inconsciente qui supporte en entier un *je*, un sujet sachant. Ce *je* ne serait rien d'autre qu'une ruse structurale, une méprise du sujet, l'effet d'une activité inconsciente qui le dépasserait infiniment. Si le *je* s'échappe, il peut bien essayer de reprendre ou de retrouver la productivité infinie de cette échappée dont il n'est qu'un produit passager dans le mouvement d'une subjectivité bien plus vaste, bien plus océanique, que celle d'un « sujet ». Il peut tenter d'en engager le devenir incertain entre élan et inhibition. L'« inconscient » se manifeste en effet dans ses produits conscients : les images du rêve, les associations libres, les actes manqués, les omissions, etc. Ces produits, le sujet les relaie en quelque sorte dans la libre circulation de son activité inconsciente structurée autour de *forces* que Schelling n'a pas cessé de vouloir nommer, déterminer, comprendre. Certains de ses disciples se sont attachés à en circonscrire le champ. L'un d'eux, G. H. von Schubert que j'ai déjà évoqué, avance, dans son grand ouvrage de 1814, *La symbolique du rêve*, une thèse très stimulante selon laquelle le rêveur en nous est comme un « poète caché » : tel est en quelque sorte le nom schubertien de l'inconscient freudien[7]. Le sujet doit « traverser » l'imaginaire et le fantasme pour « devenir son fondement », explique Schubert. C'est bien cette traversée qui engage, dans les deux pseudo-expériences de l'amour et du rêve, les questions suivantes et sans doute quelques autres. 1. *La question de la nature de la vérité* (onirique, amoureuse), d'une vérité au-delà / en deçà de la vérité de la raison et de l'ordre : le partage vérité / non-vérité, lumière / ténèbres, s'en trouve complètement brouillé au profit de ce que Levinas a appelé une « vérité en plusieurs temps » puisqu'en effet l'amour autant que le rêve emportent des bris, des interruptions, des déplacements du temps, des temps hétérogènes les uns aux autres. 2. *La question du monde ou de la vie* et de leur mise en équivalence typiquement romantique avec et dans le rêve : « le rêve est une seconde vie », selon l'entame d'*Aurélia* de Nerval ou encore : « le monde se fait rêve ; et rêver devient monde », comme écrit Novalis. Le rêve serait, topos poétique par excellence, la vraie vie dans le vrai monde, une vie que nous ne menons pas mais qui nous mène. « Nous n'appartenons au monde que pour les deux tiers de notre individualité, pour un tiers nous ne sommes pas encore nés », explique Freud[8].

La question du monde et la question de la vérité constituent de fait une seule question, même si elle

ne se déploie pas de la même façon dans l'un et l'autre cas, celui de l'amour, celui du rêve. Il faut revenir ici à l'hypothèse nietzschéenne quant à la fonction du rêve dans la naissance de la métaphysique et le déploiement du platonisme :

[...] aux tout premiers âges d'une civilisation encore rudimentaire, l'homme a cru découvrir dans le rêve un second monde réel ; c'est là l'origine de toute métaphysique. Sans le rêve, on n'aurait pas trouvé le moindre motif de couper le monde en deux. La scission de l'âme et du corps se rattache aussi à la plus archaïque conception du rêve.^[9]

Ainsi, selon l'hypothèse généalogique, le prédicat « réel » s'appliquait originellement autant au monde de la veille qu'à celui du rêve. Mais à cette prime identification a succédé un retrait dudit prédicat, soit de la qualité de « réalité », au monde du rêve, désormais frappé d'irréalité. Moment absolument décisif, car la dualité hiérarchisée des mondes s'en est suivie : désormais le monde du rêve fut assigné au statut de simple apparence. Tous les funestes partages métaphysiques en découlent. Ce geste inaugural ne cesse plus depuis d'être répété par tous les métaphysiciens. L'oubli du rêve fonde la métaphysique sans qu'elle le sache puisqu'elle est fermée à sa propre origine, sans quoi elle ne serait pas métaphysique. Sa carrière se développe depuis cet oubli et cette obturation, elle se nourrit de l'invention de nouvelles dichotomies structurées par le pli du « réel » et de l'« apparent », inversant au besoin les deux mondes, nommant monde de l'apparence celui qui fut autrefois réel, et monde réel un tissu d'apparences. La transvaluation de toutes les valeurs passerait-elle alors par une réhabilitation, au moins partielle, du rêve ?

Il n'est nullement interdit de le penser, par où le soupçon jeté sur le statut de la métaphysique, c'est-à-dire de la philosophie, irait d'un même mouvement de Nietzsche à Freud. En tout cas, nous voilà emportés dans un monde, un autre monde, nous voilà passant d'un monde à un autre, et voilà ce qui, plus que tout, vaudrait exemplairement d'être pensé. Voilà ce qui, pour le philosophe, constitue une épreuve singulière et unique, et voilà pourquoi l'amour et le rêve se présentent à nous comme *deux limites* implacables de l'exercice serein du philosopher. Mais en même temps, et pour les mêmes raisons, d'où l'extrême intérêt de la question, on peut aussi penser que le rêve et l'amour sont *deux sources vives* - et les plus celées - de la philosophie, en tant qu'ils s'échappent, en tant qu'ils sont perte, et qu'ils mettent ainsi tout *logos* à la torture.

C'est la structure du *je*, de la subjectivité, qui est en cause, on l'a dit. Je pourrais évoquer les *Âges du monde*, la « folle du logis », Freud, Levinas, mais je cite à nouveau Schubert, le méconnu :

[...] cette part de notre Soi que nous nommons âme, par différence avec l'esprit, prédomine de plus en plus dans le rêve et elle se fait active à sa façon singulière, alors que l'esprit pendant ce temps demeure un spectateur plus ou moins passif qui se contente alors de suivre l'âme active depuis et selon son impulsion propre, dans son cours d'autant plus léger et puissant, et non plus, comme à l'état de veille, de lui donner ses lois et son mouvement.^[10]

L'« esprit », c'est-à-dire le sujet de la raison, est ainsi placé par le rêve, selon Schubert, dans une position quasi-ancillaire. Il suit, il est passif, il est destitué de sa fonction de commandement. C'est l'« âme » qui mène la danse de la vérité. De quelle vérité s'agit-il ? De la vérité du *je*, bien sûr - vieille question qui obsède la philosophie depuis Descartes au moins, mais certainement, quoi qu'on dise, bien avant lui. Si « *je rêve* », on l'a dit, ne se peut pas, « *je t'aime* », pas davantage. Dans les deux cas, le *je* pâlit et semble s'avouer comme fiction grammaticale, au sens de Nietzsche. Le *je* du « *je t'aime* » ne s'entend guère comme « *je pars en voyage* » ou « *je fais une conférence* ». C'est un *je précédé* par un préalable qui est l'amour lui-même. Je ne peux dire « *je (t'aime)* » que parce que l'amour m'a déjà saisi. Tel est le sens de la profonde proposition de Franz Rosenzweig selon laquelle le seul mode grammatical de l'amour, la seule verbalité de la grammaire de l'*eros* qu'il élabore dans *l'Etoile de la rédemption*, c'est l'impératif. « Aime-moi », telle serait la seule parole vivante, la seule

adresse proférée et préférable de l'amant(e) à l'aimé(e) car « le commandement de l'amour ne peut venir que de la bouche » de celui ou celle qui aime[11]. L'amour ne peut se dire que sans *je*, sans soi-même commençant une déclaration comme son principe actif – puisque l'amour est toujours son propre commencement à soi, avant toute autre chose, avant tout « je ». L'impératif amoureux, par l'urgence et l'inquiétude qu'il clame et proclame, montre dans l'effraction érotique une occurrence particulièrement intense de la structure du « je m'échappe ». Le *je* s'en échappe tellement qu'il disparaît de la langue de l'amant ou bien, c'est pareil, qu'il y prolifère au point de s'abîmer dans son propre vertige.

Cette échappée du *je* qui, amoureux, n'est plus *je*, manifeste à quel point le *je* est toujours déjà loin, très loin de lui-même. Ce lointain n'est évidemment pas une affaire de distance, de mesure, de métrique ou d'approche topologique. Ce n'est pas ce très-loin-de-lui-même du *je* qui serait inatteignable. En effet, il se manifeste comme tel. En quelque façon c'est nous-mêmes, ce « je m'échappe », c'est la jointure de nous-mêmes avec nous-mêmes dans l'échappée. Être très loin de soi-même, paradoxalement, c'est aussi pour le *je* qui s'échappe une façon de s'avancer depuis ce lointain et d'entrer dans une certaine proximité à soi, opaque peut-être mais d'une sienne opacité.

Si le lointain du *je* ne se mesure pas selon l'ordre d'une distance qu'il pourrait toujours progressivement réduire, c'est parce qu'il y va en vérité de sa vérité loin de soi. Il y va d'une expérience de la vérité comme vérité d'une expérience de la perte et de l'échappée. Une distance se mesure par un système métrique. Une vérité, lorsqu'elle est vérité du soi, ne se mesure guère. Elle a à se « traduire en paroles » depuis les images du rêve, nous dit Freud[12], ou depuis les quasi-paroles (les images ?) de l'amour dans le verbe de l'injonction impérative et impatiente. Schubert y insiste massivement. C'est une véritable grammaire spécifique du rêve qu'il présente – laquelle est une rhétorique des images :

[...] aussi longtemps que l'âme parle cette langue [du rêve], ses idées suivent une tout autre loi d'association qu'habituellement et il est incontestable que cette liaison d'idées suit un cours ou plutôt un vol bien plus rapide, plus spirituel et plus accéléré que ce qui est le cas à l'état vigile, où nous pensons avec des mots.[13]

La différence entre Schubert et Freud est, bien sûr, que ce dernier s'attache à traduire ou à retraduire en mots, comme dans un rébus, une association d'images. Et si cette « vérité » traductive du rêve nous est si résistante, épaisse, insaisissable, c'est justement parce qu'elle-même a à se dire dans des paroles surgies d'images, expérience d'une extrême singularité, « hiéroglyphique » comme dit Schubert.

Tout converge vers un point qui perce à présent, irréfragable, à rebours de la question de la vérité, ou comme son envers exact : la nature censément illusoire, trompeuse, mensongère – et du rêve et de l'amour. Au lieu d'autoriser la pensée d'un passage fécond d'un monde à un autre monde, plus réel d'une certaine manière, surréel, le monde si riche du rêve ou de l'amour, il faudrait au contraire les bannir au nom d'une certaine salubrité de la raison. Le rêve ne serait qu'un songe, une fumée qui se dissipe à l'aube. L'amour, au moins dans sa forme passionnelle ou jalouse, n'est qu'un cauchemar dont on finit par s'éveiller. Que l'on se souvienne de la chute d'*Un amour de Swann* : elle n'était même pas mon genre ! L'amour et le rêve ne seraient que des *songes*, vides, creux, comme on dit, qui se substitueraient dangereusement au monde réel, le seul monde effectif, le seul monde existant. Non seulement ils consigneraient des expériences de perte et de malheur, mais ils seraient de surcroît les opérateurs d'une déréalisation périlleuse et funeste, d'une vacillation du soi extrêmement menaçante. Je voudrais m'arrêter un peu plus longuement à présent sur l'amour dont je fais ici le pendant du rêve, en tant qu'on a affaire à deux contre-expériences, à deux formes majeures de dessaisissement. S'agissant de l'illusion amoureuse, je partirais du contraste suggéré par Valéry dans son entente du vers fameux de Lamartine : « un seul être vous manque et tout est

dépeuplé ». « Un seul être vous manque, et tout est *repeuplé* », au contraire, explique Valéry. Proust dit une chose semblable lorsqu'il écrit : « on n'aime plus personne dès qu'on aime »^[14].

L'aimé(e), lorsqu'il (elle) vient à « manquer », « dépeuple » un monde (Lamartine). Pourquoi ? Parce qu'il/elle signifie l'hypersingularité, la surdéterminité, en lesquelles le monde entier se concentre en un point intense, comme Dieu, l'Unique, « un Seul ». L'amour est bel et bien un « monothéisme », une révélation bien sûr, mais une révélation « monothéiste ». Comme dans toutes les théologies négatives, les déterminations d'essence, multipliées autant qu'on voudra, ne l'épuiseront jamais dans une définition. Ce qu'est l'aimé(e), la pluralité de ses quiddités, cède immédiatement la place à la pure nudité de son existence. Qu'il ou elle soit, sa quoddité à l'état premier, précède toute question. L'amour se tient dans cette précession qui n'est rien d'autre qu'une inconditonnalité. Ce propos peut d'ailleurs s'entendre par extension. Tout ce qui m'importe au plus haut point et tisse la trame de mon existence la plus quotidienne et la plus banale, est hors-essence. Je ne peux guère le déterminer par des concepts. Augustin le disait du temps. Si « on me demande » de quoi il s'agit, ce qu'il est (« *quid est tempus ?* »), je ne peux guère répondre en vérité car toute réponse serait excédée par la nature même de ce qu'elle voudrait contenir. En revanche, à défaut d'interpellation quidditative, c'est-à-dire « si on ne me demande pas », je sais ce qu'il en est de l'extra-quiddité de ce qui va de soi, mon amour. En d'autres termes, ce qui m'est le plus évident et le plus simple, c'est exactement ce qui, à la pensée, apparaît le plus obscur et le moins saisissable. Parce que le simple est avant toute essence. Il est l'implié avant le pli et le repli, et cet avant signifie une temporalisation, une omnitemporalisation que « l'essence » se doit de tamiser à l'entonnoir des questions qu'elle détermine pour pouvoir seulement pouvoir. Le drame de l'amour, c'est que cette Hypersingularité est tout de même, bien sûr, une singularité *finie*. S'« il n'y a pas d'amour heureux » (Aragon), c'est parce que son malheur provient de la communication de l'infini au fini qui lui est absolument inhérente. La langue en porte le témoignage le plus assuré.

Lorsque je m'adresse à une vague « connaissance », je parle une parole qui se donne dans d'éventuelles questions statutaires : que fais-tu, quel âge as-tu, d'où viens-tu, etc. ? Ces questions ont devant elles l'immense avenir de la détermination quidditative. Face à l'aimé(e), la question statutaire est par avance épuisée, non pas qu'on sache déjà tout d'une essence, de son essence, mais parce que la question n'est plus celle de l'essence. L'amour serait-il toujours déjà, dès le premier coup d'œil, l'évincement de l'essence ? Oui, parce que les déterminations et leur champ y sont d'emblée débordés. Il en est peut-être de même de tous les phénomènes de sidération, de tous les « coups de foudre ». Le dépeuplement lamartinien signifie la disparition de l'essence, la pure présence du Singulier sans étayage sur la généralité, la dialectique, la médiation, la multiplicité numérique du peuplement. Tout ceci, c'est-à-dire l'échangeable dans l'interchangeable, ne se désire pas. Seul se désire, au sens fort, le singulier inconditionné, l'usage unique, l'hapax. Le repeuplement valéryen en désigne l'envers : qu'il ou elle vienne enfin à manquer, l'aimé(e), dans un manque qui se sera, évidemment, lui-même aboli comme manque, et alors l'essence réapparaît, la détermination s'ouvre à tous les questionnements, le peuple des interrogations se remobilise enfin devant moi. Mais ce que, peut-être, ne voit pas ou ne veut pas considérer Valéry, c'est le risque que tout ce qui repeuple, soit *l'empire de la détermination*, ne soit rien qu'un Substitut du Seul qui manque, un Représentant virant en Idole, une Hypostase imaginaire où se conserve pauvrement l'être-là de ce, de celui, de celle, qui manque. On voit bien par là que l'amour ne se peut que dans ce qu'on peut bien appeler *l'illusion* puisqu'il excède toujours l'étantité de son objet - et sous la condition de tenir, comme Nietzsche, que la vérité elle-même n'est qu'une illusion qui s'est oubliée comme telle. Si l'amour se réduisait à des qualités étantes, Pascal le disait très bien, il serait tout autre chose que l'amour. En effet, il vise toujours - ou plutôt il veut toujours viser l'être de l'objet aimé de façon strictement transcendante, au-delà des étants qui le forment et sans lesquels, par ailleurs, l'être aimé ne serait pas. Mais qu'il ne serait pas davantage s'il s'y ramenait. Car dès lors qu'il s'y ramènerait, la seule conclusion serait celle de Swann : décidément, il ou elle n'était pas mon *genre*.

L'amour est donc dans cet excès sur tous les étants, désirés, convoités, manqués, saisis, perdus et repris. Dans cet excès de l'amour, où la mise en péril de soi se paie d'un « qui perd gagne », se tient par ailleurs sa formidable puissance d'illusion. Mais l'illusion amoureuse est transcendante ou plutôt vitale. Il ne faut pas la tenir pour l'errance pitoyable d'un sujet abusé, voire pour une sorte d'hallucination dont il faudrait au plus vite se défaire. Seules les morales étriquées et les conceptions de la vérité qui les accompagnent tiennent l'évitement de l'amour et de son illusion constitutive pour le but de l'existence : cette sorte d'*apatheia*, l'idéal d'une vie sans amour, c'est-à-dire sans dépendance, la finalité d'une liberté vide sont profondément pauvres, secs, hostiles à la vie.

Il faut donc courir le risque de l'illusion amoureuse. Qu'est-ce à dire ? Qu'il faut rêver. Une vie qui vaut d'être vécue ne sera jamais une vie vouée à échapper à l'illusion et au rêve, une vie vouée à ne jamais s'échapper à soi. Là où cet effort serait éventuellement payé de succès relatifs, là n'est pas la « vraie vie ». La vraie vie est ailleurs que dans ce qui ne dépend que de moi, entre les quatre murs de ce qui se laisse rationnellement autodéterminer.

Cette question de l'illusion est la croix de la philosophie puisque celle-ci, on le sait, a pour but de détruire toutes les illusions comme autant de figures de l'erreur, multiples comme on sait, là où la vérité serait une. La question de l'illusion ouvre peut-être la possibilité, de Nietzsche à Levinas, de penser une vérité multiple. Elle renvoie sans cesse à l'autre croix de la philosophie, au doute qui la tenaille : qu'est-ce qui me prouve qu'éveillé, je ne suis pas en train de rêver, qu'est-ce qui peut du coup m'assurer que ma vie consciente elle-même ne relèverait pas du même statut, du même régime, que l'illusion elle-même, le leurre ? Au fond, si dans l'amour que je prends pour une réalité comme dans le rêve que je risque de confondre avec la veille, je suis toujours trompé, pourquoi ne le serais-je pas dans la réalité vigile elle-même ? Vieille hypothèse philosophique, en forme de crainte extrême, voire anxieuse, qu'on trouve déjà chez Platon (*Théétète* 158 b-d), Aristote (*Métaphysique*, gamma, 6 1011a 5), les Sceptiques (Aénéside, *Quatrième trope*), et bien sûr chez Descartes. Je le citerai ici longuement car il condense et exprime clairement et distinctement cette appréhension angoissée et la hâte à la bannir, à l'exorciser.

D'où sait-on que les pensées qui viennent en songe sont plutôt fausses que les autres, vu que souvent elles ne sont pas moins vives et expresses ? Et que les meilleurs esprits y étudient tant qu'il leur plaira, je ne crois pas qu'ils puissent donner aucune raison qui soit suffisante pour ôter ce doute, s'ils ne présupposent l'existence de Dieu.[\[15\]](#)

Ou encore :

[...] je dois rejeter tous les doutes de ces jours passés comme hyperboliques, et ridicules ; particulièrement cette incertitude si générale touchant le sommeil, que je ne pouvais distinguer de la veille. Car à présent j'y rencontre une très notable différence, en ce que notre mémoire ne peut jamais lier et joindre nos songes les uns aux autres, et avec toute la suite de notre vie, ainsi qu'elle a de coutume de joindre les choses qui nous arrivent étant éveillés. Et en effet si quelqu'un lorsque je veille m'apparaissait tout soudain, et disparaissait de même, comme font les images que je vois en dormant, en sorte que je ne pusse remarquer ni d'où il viendrait, ni où il irait, ce ne serait pas sans raison, que je l'estimerais un spectre ou un fantôme formé dans mon cerveau, et semblable à ceux qui s'y forment quand je dors, plutôt qu'un vrai homme. Mais lorsque j'aperçois des choses dont je connaissais distinctement et le lieu d'où elles viennent, et celui où elles sont, et le temps auquel elles m'apparaissent, et que sans aucune interruption je puis lier le sentiment que j'en ai, avec la suite du reste de ma vie, je suis entièrement assuré que je les aperçois en veillant, et non point dans le sommeil.[\[16\]](#)

« Entièrement assuré », voilà le but, l'objectif et la fin de la méditation. S'assurer, donc, là où tout

paraît bien « s'échapper ». S'assurer, se rassurer, afin de faire taire cette terreur de la raison confrontée à ses dehors, à une extériorité qui, justement et en tant que telle, lui échappe, Adorno, Rosenzweig ou Levinas l'ont maintes fois dit et répété. Ce désir d'assurance va jusqu'à faire d'un patent défaut (ma mémoire ne peut lier mes rêves selon une suite déterminée) une preuve irréfutable. De Descartes à Sartre[17], en dépit d'une différence marquée sur la question du statut perceptif du rêve, cet effort de la raison, qui a si peur d'enfanter des monstres dans son sommeil, on le retrouve, quasiment à l'identique : « la position d'existence du rêveur ne peut être assimilée à celle de l'homme éveillé, puisque la conscience réflexive... détruit le rêve, du fait même qu'elle le pose pour ce qu'il est... le rêve nous apparaît donc tout de suite avec un caractère de *fragilité* qui ne saurait appartenir à la perception : il est à la merci d'une conscience réflexive » [18].

L'amour et le rêve sont des voleurs d'essence, des révélateurs de quoddité pour dire les choses de façon barbare. Ils sont des illusions dont la vérité échappe à une raison qui leur fait la chasse : vérité vitale plus puissante que les vérités de raison. C'est sous cet aspect que l'amour est comme le rêve, en leur enjeu proprement philosophique. Ils obligent en quelque sorte à penser autrement la pensée, dans une extension plus ample que l'arc du seul logos. Nous pouvons bien être « assurés » du monde que nous habitons, nous pouvons bien tester continûment cette assurance, et à bon droit – mais pas jusqu'au point où nous cesserions d'expérimenter les mondes du rêve et de l'amour comme des mondes *réels*. A la thèse qu'il n'y aurait de philosophie qu'à l'état de veille ou d'*apatheia*, de non-rêve, de non-amour, qu'il n'y aurait de philosophie que comme exigence d'une manifestation totale de soi hors toute échappée, le rêve et l'amour, par leur persistance et leur insistance, apportent un démenti continu. Ils sont ce qu'il y a de plus subjectif et, par là, ce qu'il y a de plus objectif, indices de la « fausseté » de certaines vérités et de la vérité de cette pseudo-fausseté. Comment, à ce titre, ne pas y discerner des questions philosophiques de première grandeur ? Par la grâce ou la violence de leur vérité, les événements du rêve et de l'amour, dont l'effectivité précède toute possibilité, en brisant tous les simulacres d'une raison exclusive, interrompent les règles de l'autoconservation et de la préservation de soi, des continuités linéaires et historiques, des assurances du logos reliant entre elles des représentations. Comme le note Freud, le rêve est un « symptôme névrotique » partagé par tous, y compris ceux qui sont en pleine santé[19], tout comme l'amour est une pathologie universelle. L'amour et le rêve sont des « maladies » de chacun de nous, de tous les hommes en bonne santé, des psychopathologies de la vie hyperquotidienne dont ils permettent une observation et autorisent un point de vue irremplaçables. L'un et l'autre, et l'un dans l'autre parfois, ils nous laissent entrevoir l'image de ce dont il n'existe pas d'image et qu'il faut « traduire en paroles ». Ils signifient un secret de la vérité qui est aussi bien un secret de la vie et du monde. Mais, comme tous les vrais secrets et les plus secrets des secrets, ce secret est partagé par tous, dans ce qui se présente à nous comme pathologique et ne se laisse approcher que dans nos rêves et dans nos amours. « La vie et les rêves sont les pages d'un seul et même livre » (Arthur Schopenhauer, *Parerga et paralipomena*).

Bibliographie

- ADORNO, Th. W. : *Minima Moralia*. Francfort : Suhrkamp 1951.
DESCARTES, R. : *Œuvres et Lettres*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade 1953.
FREUD, S. : *Introduction à la psychanalyse*. Trad. fr. S. Jankélévitch. Paris : Payot 1969.
KANT, E. : *Essai sur les maladies de la tête*. In *Écrits sur le corps et l'esprit*. Trad. fr. et présentation de G. Chamayou. Paris : Garnier-Flammarion 2007.
MONTAIGNE, M. de : *Essais*, I, XX.
NIETZSCHE, F. : *Humain, trop humain*, § 5, « Le rêve malentendu ». In *Œuvres complètes* (tome VII). Paris : Gallimard 1974.
PROUST, M. : *À la recherche du temps perdu, Noms de pays : le nom*. Paris : Gallimard/NRF, La Gerbe illustrée (vol. I) 1954.
Rosenzweig, F. : *L'Étoile de la rédemption* (2^{ème} éd.). Trad. fr. Derczanski/Schlegel. Paris : Seuil

2003.

SARTRE, J. P. : *L'imaginaire* (1940). Paris : Gallimard, Idées 1966.

SCHUBERT, G. H. von : *Die Symbolik des Traumes* (1814), 4^{ème} éd. Leipzig 1864.

VALÉRY, P. : *Cahiers*. Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade (vol. II) 1974.

Notes

^[1] MONTAIGNE, M. de : *Essais*, I, XX.

^[2] ADORNO, Th. W. : *Minima Moralia*. Francfort : Suhrkamp, 1951, p. 252. Schubert suggère de même la formule : « ihm träumt es... ». In *Die Symbolik des Traumes* (1814), 4^{ème} éd. Leipzig, 1864, p. 10 (voir infra).

^[3] VALÉRY, P. : *Cahiers*. Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade (vol. II) 1974, p. 351.

^[4] FREUD, S. : *Introduction à la psychanalyse*. Trad. fr. S. Jankélévitch. Paris : Payot 1969, p. 74.

^[5] *Ibid.*, p. 87.

^[6] *Ibid.*, pp. 89-90.

^[7] Schubert, disciple de la philosophie de la nature schellingienne et admirateur de Caspar David Friedrich, a exercé une influence non négligeable. Kleist, E.T.A. Hoffmann ou encore Heine l'ont sans doute lu. Il propose dans son ouvrage de 1814 une conception du rêve enracinée dans une métaphysique du vécu poétique. « Le poète caché en nous » donne son titre à tout le chapitre 5 et l'expression est avancée dès la page 10 (*éd. cit.*). Le rêve est interprété comme le produit d'un inconscient profond qui se dévoilerait par une symbolique onirique quasi-équivalente à la langue poétique, et du coup redevable d'une semblable herméneutique. Il est vrai que Schubert évoque plutôt Jung que Freud : le rêve n'est pas l'expression de désirs refoulés, mais plutôt une force archétypale de renouvellement psychique. Je laisse ici entièrement de côté cette question.

^[8] FREUD, S. : *Op. cit.*, p. 74.

^[9] NIETZSCHE, F. : *Humain, trop humain*, § 5, « Le rêve malentendu ». In *Œuvres complètes* (tome VII). Paris : Gallimard 1974, p. 74.

^[10] Schubert, G. H. von : *Op. cit.*, p. 20.

^[11] Rosenzweig, F. : *L'Étoile de la rédemption* (2^{ème} éd.). Trad. fr. Derczanski/Schlegel. Paris : Seuil 2003, p. 251.

^[12] FREUD, S. : *Op. cit.*, p. 76.

^[13] Schubert, G. H. von : *Op. cit.*, p. 6.

^[14] PROUST, M. : *À la recherche du temps perdu, Noms de pays : le nom*. Paris : Gallimard/NRF, La Gerbe illustrée 1954, I, p. 431.

^[15] DESCARTES, R. : *Discours de la méthode*, IV. In *Œuvres et Lettres*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade 1953, p. 151.

^[16] DESCARTES, R. : *Méditation sixième*. In *Op. cit.*, pp. 333-334.

^[17] Kant ferait peut-être exception, jusqu'à un certain point, dans cette série : « on n'a aucune raison de croire que notre esprit suive d'autres lois pendant la veille que pendant le sommeil... les rêves, tant qu'ils durent, apparaissent comme de véritables expériences de choses réelles... ils sont l'exact équivalent en cet état de ce que sont les sensations à l'état de veille ». KANT, E. : *Essai sur les maladies de la tête*. In *Écrits sur le corps et l'esprit*. Trad. fr. et présentation de G. Chamayou. Paris : Garnier-Flammarion 2007, p. 118.

^[18] SARTRE, J. P. : *L'imaginaire* (1940). Paris : Gallimard, Idées 1966, pp. 312-313.

^[19] FREUD, S. : *Op. cit.*, p. 69.

Gérard Bensussan

Université de Strasbourg

Faculté de philosophie

7, rue de l'Université

67000 Strasbourg France

gerard.bensussan@unistra.fr

Dream and Action. Bloch, Heidegger and Levinas

In this paper, I seek to rehabilitate the category of possibility and possibility's conversion into action that Ernst Bloch's concept of 'concrete utopia' represents, in particular as he elaborated this concept in the first and third volumes of his masterpiece, *The Principle of Hope*. What's at issue here in concrete terms is the articulation of wishing or of will in the form of utopian subjectivity, and the conversion of wishing and will into choice and action. One may wish many things, the choices are many, but only one of them may be wanted. How then can the indecision that is inherent to wishing be linked to an idea of decision making and acting that is not at odds with future-oriented wishing? We shall start here with a Heideggerian critique of 'pure wishful thinking' and draw on Bloch's reading of this notion in an attempt to defend future-oriented wishing as expressed in utopian thought and reconcile it with a philosophy of action.

Keywords: possibility, wishing, decision, action, dream, utopia

Notre propos consistera en une restitution de la catégorie de la possibilité et de sa réalisation dans l'action dans l'utopie « concrète » d'Ernst Bloch, telle qu'elle est développée surtout dans les premier et troisième tomes de son chef-d'œuvre, [1] *Le Principe Espérance*. Concrètement, il s'agira d'articuler dans la subjectivité utopique le souhait, la volonté, et leur réalisation dans la décision et l'action. On peut souhaiter bien des choses, il n'y a que l'embarras du choix, mais on ne peut en vouloir qu'une. Comment dès lors relier cette indécision propre au souhait à une pensée de l'agir qui ne serait pour autant pas hostile aux souhaits orientés vers l'avenir ? Nous partirons de la critique heideggerienne du « pur souhait », pour tenter, à l'aide de la lecture que fait Bloch de ce motif, une réhabilitation du statut du souhait orienté vers l'avenir dans l'articulation de la pensée utopique avec une philosophie de l'action.

L'on connaît une des critiques adressées traditionnellement à la pensée utopique en général, à savoir celle qui stigmatise son irréalisme foncier, et la présente comme « l'expression de rêveries chimériques, sans possibilité de réalisation dans le monde réel » [2]. L'une des conséquences de cet irréalisme étant la nature, au fond, non politique de l'utopie, comme celle de Thomas More, qui se comprend comme la recherche d'un ailleurs, afin de fuir une situation historique vécue comme sans-issue. Comme le dit Y. C. Zarka : « on comprend donc pourquoi l'utopie en ce sens n'est pas politique : elle ne comporte aucune réflexion sur les moyens de parvenir à la fin pourtant recherchée. [...] C'est en somme ici ou ailleurs. Ne pouvant accepter les lois immorales et injustes qui déterminent la politique ici, Thomas More a pensé l'Utopie, l'ailleurs » [3]. Nous voudrions montrer en quoi l'utopie « concrète » de Bloch échappe dans une large mesure à cette critique traditionnelle, tout en restant discrète (mais non muette !) sur les moyens de la réalisation de « l'espoir véritable ». Nous laisserons de côté la deuxième grande critique de la pensée utopique, développée notamment par Hans Jonas, qui voit dans l'utopie « une tentation totalitaire, en mettant en avant les fantasmes d'un homme parfait et d'une société réconciliée qu'elle charrie » [4]. (Le titre de l'ouvrage de Hans Jonas, *Le principe responsabilité*, n'est d'ailleurs pas sans référence polémique au *Principe Espérance*).

Mais avant de tenter une réhabilitation de l'utopie eu égard à ce reproche d'irréalisme, il faut situer la position de Bloch vis-à-vis de l'autre extrême de cet irréalisme foncier que serait une pensée hostile aux souhaits orientés vers l'avenir, qui ne ressentirait qu'aversion à l'égard de l'utopie et que Bloch diagnostique notamment chez celui qu'il qualifie tour à tour d'existentialiste réactionnaire, de

petit-bourgeois, de phénoménologue animal, de subjectiviste pourri, de nihiliste profasciste, de philosophe du déclin et de désespoir fanfaron, voire d'ange (de la mort) « soucieux non pas d'apporter le réconfort, mais de concilier et de se vouer à la propagande du monde fasciste du capitalisme tardif, du monde de la mort »[5], bref, chez Heidegger. Nous allons nous contenter de pointer deux motifs profondément anti-utopiques (du moins selon Bloch) chez le philosophe de l'être.

Le premier motif concernant l'articulation du souhait avec la compréhension des possibilités réelles est le problème du « pur souhait ». Dans *Être et Temps*, Heidegger analyse en effet le « pur souhait » comme ce qui « entraîne l'incompréhension des possibilités existant *en fait* »[6].

Souhaiter est [selon lui] une modification existentielle du projet compréhensif de soi, telle que celui-ci dans la déchéance de la déréluction, se borne simplement à rêvasser sur ses possibilités [...] sans que ces possibilités soient saisies par la préoccupation, voire même sans que leur accomplissement soit envisagé ou attendu.[7]

Le second motif anti-utopique chez Heidegger mentionné par Bloch se situe au niveau de l'articulation entre l'action, la mort et le temps. Contrairement à Heidegger qui pense le temps à partir de la mort et selon lequel l'angoisse de la mort est la « constitution fondamentale du Dasein humain »[8], Bloch nous permettrait (selon le mot de Levinas) de penser la mort à partir du temps et de l'œuvre ou, pour être plus précis, du temps de l'œuvre : « L'angoisse serait, selon l'auteur du *Principe Espérance*, dans sa visée première la mélancolie de l'œuvre inachevée »[9].

Revenons maintenant au problème du « pur souhait » que nous avons esquissé plus haut. L'ontologisation de l'utopie opérée par Bloch, sur laquelle nous allons nous arrêter plus en détail par la suite, est selon nous à l'origine de l'interprétation fort différente, voire opposée à Heidegger, que fait Bloch de ce problème. Cette interprétation comprend deux aspects.

Premièrement, Bloch assume la critique de l'irréalisme foncier de l'utopie et préfère le risque de rêvasser sur ses possibilités à celui de « l'aversion à n'importe quel mode de manifestation optative »[10] dont témoigne, selon lui, l'ontologie fondamentale, du moins par certains de ses aspects :

Le *wishful thinking* a toujours discrédité l'utopie, aussi bien sur le plan politique et pratique que dans toutes les autres manifestations optatives ; comme si toute utopie ne pouvait être qu'abstraite. Il est incontestable que dans l'opération utopique abstraite, la fonction utopique atteste un manque inévitable de maturité, n'étant encore supportée par aucun sujet solide et ne se rapportant encore à aucun réel possible. Privée de tout contact avec la tendance réelle vers l'avant, vers un Mieux, il lui est facile de faire fausse route. Toutefois le manque de maturité (dans la rêverie exaltée) de cette fonction utopique non développée est presque moins suspect que la platitude philistine essentiellement occupée du Donné [...], qui non seulement [rejette] en bloc, mais aussi [méprise] tout ce qui [touche] de près ou de loin à l'anticipation.[11]

Malgré le risque que le pur souhait puisse pour ainsi dire tourner en rond, il vaut mieux, selon Bloch, courir ce risque que de condamner d'avance la possibilité d'une vie meilleure au réalisme plat essentiellement occupé des « limites du Donné accessible »[12]. Bloch lecteur de Heidegger tente donc en premier lieu de réhabiliter le « pur souhait ».

Or, mis à part ce risque de nihilisme véhiculé par une critique trop hâtive du pur souhait coupé des possibilités existant en fait, une réhabilitation de celui-ci est également nécessaire pour une autre raison, à savoir pour affronter les difficultés de l'œuvre. Lorsque la réalisation d'un rêve rencontre des difficultés à se poursuivre, le rêve éveillé sur les possibilités multiples et éclatantes peut inciter à l'action et à la poursuite de l'œuvre, et en général, à la poursuite d'une vie meilleure. Citons le bel

exemple de l'architecte que prend Bloch :

[...] l'architecte, [...] doit, avant de connaître son plan, l'avoir projeté, il doit avoir anticipé la réalisation de ce projet dans une vision éclatante, dans un rêve tourné vers l'avant qui l'incite résolument à l'action. Cette construction en pensée sera d'autant plus nécessaire que le projet considéré, anticipé par l'homme, à la différence de l'araignée ou de l'abeille, se révélera téméraire, voire rebutant dans l'instant.[13]

Notons au passage que cette approche de l'œuvre de l'architecte (mais qui peut également s'appliquer à d'autres œuvres de l'esprit : picturales, musicales, poétiques, ou encore celles de la pensée[14]) correspond parfaitement à la définition originale que donne Levinas de l'œuvre, à distinguer de l'action, et qu'il doit probablement à Bloch lui-même, tout en la radicalisant et tout en lui donnant une portée éthique. L'action comme réalisation de l'au-delà du possible, dans une certaine générosité qui serait sans égard pour les possibles, qui éviterait à la fois toute chasse aux mérites et tout nihilisme[15] et qui serait caractérisée par une certaine imprudence de jeunesse et à la fois par une patience différant les fruits de l'aboutissement de l'action, c'est précisément ce que Levinas appelle l'Œuvre. L'Œuvre, définie comme réalisation de l'au-delà du possible, comme action pour un monde sans moi, pour un temps « par-delà l'horizon de mon temps »[16], esquissée dans *Humanisme de l'autre homme*, permet de penser la subjectivité agissante autrement que dans les coordonnées de la conscience en tant que conscience d'un possible et de celle d'un savoir-pouvoir[17]. Et pour ouvrir une parenthèse sur le rapport entre activité et passivité chez Levinas, cette approche utopique de l'action que Levinas doit à la philosophie de l'espérance d'Ernst Bloch présente l'avantage d'affranchir la pensée lévinassienne de l'action du poids qui selon nous pèse sur elle dans *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence* et, au lieu de creuser toujours davantage l'abîme de la dichotomie passivité / activité jusqu'à des « possibilités conceptuelles extrêmes »[18], elle permet plutôt de tenter un dépassement de cette dichotomie, de concevoir un « en deçà de l'action et de la passion »[19], dans l'idée d'une subjectivité éthique et de son œuvre, distincte de l'action au sens fort, c'est-à-dire au sens du « fait de commencer, c'est-à-dire d'exister comme origine et à partir d'une origine vers l'avenir »[20].

[...] l'œuvre n'est possible que dans la patience, laquelle, poussée à bout, signifie, pour l'Agent : renoncer à être le contemporain de l'aboutissement, agir sans entrer dans la Terre Promise. L'avenir pour lequel une telle action agit, doit, d'emblée, se poser comme indifférent à ma mort. L'œuvre, distincte à la fois de jeux et de supputations, c'est l'être-au-delà-de-ma-mort. [...] Renoncer à être le contemporain du triomphe de son œuvre, c'est entrevoir ce triomphe dans un temps sans moi [...].[21]

L'action ne constitue donc une véritable œuvre que si elle agit pour l'avenir, pour des choses lointaines, Levinas dirait même pour l'au-delà du possible, et non seulement pour des possibilités existant *en fait*. Et c'est ainsi que nous rejoignons l'approche blochienne de la mort, qui représente, certes, dans la réalité une « anti-utopie suprêmement dure »[22], mais par rapport à laquelle nous pouvons envisager une « exterritorialité », car la mort n'a pas de puissance sur « la surabondance vitale qui est en l'homme en tant qu'encore Non-fait »[23]. Et l'angoisse la plus forte que ressent cet homme agent, conçu chez Bloch, de même que chez Levinas, selon le modèle de l'artiste, n'est pas celle de la mort, mais celle

de ne pas pouvoir mener à bien son œuvre. [Car] [l]a mort anéantit non seulement l'homme tout entier, mais elle atteint une cible plus précise en lui ôtant le crayon de la main. C'est ce qui fait naître un souhait particulièrement brûlant : celui de faire progresser la tâche du jour suffisamment loin pour qu'elle échappe à la nuit de la mort.[24]

Le souhait orienté vers l'avenir incarné dans l'œuvre, cet être-au-delà-de-ma-mort, peut ainsi, en

tant que renoncement à être le contemporain de l'aboutissement, échapper à la mort. Mais cet être-au-delà-de-ma-mort, exterritorial par rapport à la mort, n'est-ce pas justement un bel exemple de ce que Heidegger appelle le « pur souhait » ou le « rêvasser sur ses possibilités » dans la mesure où, en dépassant l'imminence de la mort, nous privons justement le « pur souhait » de son critère de rectification principal qu'est la compréhension des possibilités existant en fait ? La question du critère de rectification du « pur souhait » constitue en effet le deuxième aspect de la critique blochienne du « nihilisme » de Heidegger. Comme nous disions tout à l'heure, on peut souhaiter bien des choses, mais, afin que le souhait puisse devenir porteur de l'exigence « il doit en être ainsi », « il faut que cela soit », et par là, moteur de l'action, l'on ne peut en vouloir qu'une à la fois. Or, pour l'utopie concrète, la seule compréhension des possibilités existant en fait ne peut jouer le rôle de ce critère de rectification et de transformation du pur souhait en moteur de l'action. Le seul critère de rectification du souhait purement subjectif étant non pas le monde tel qu'il nous est Donné, mais le monde comme création intersubjective et sociale et comme Devenir de la matière, ou pour être plus précis, « le processus du monde, qui a pour substance la matière de l'objectivement possible [et qui] est lui-même une fonction utopique »[25]. Autrement dit, « ce qui est important c'est que le regard chargé d'espérance et d'imagination ne soit pas rectifié à partir de cette conception étroite et terre à terre mais uniquement en fonction de la réalité de l'anticipation elle-même [...] »[26]. Il faut noter ici que la différence entre le souhait et la volonté ne recoupe pas chez Bloch celle entre l'espérance et sa réalisation (ce qui soulignerait l'irréalisme de la philosophie de l'espérance et lui donnerait des accents tragiques), mais que la volonté elle-même émane, d'une certaine façon, de l'espérance. Le souhait, quant à lui, constitue l'énergie de la volonté, sans laquelle cette dernière n'aurait pas la force d'agir et de dépasser ou de surpasser le Donné.

[...] L'espérance serait plate si elle n'était soutenue par la force d'un Moi et d'un Nous. L'espérance consciente-sue n'a rien de mou, une volonté émane d'elle et exige : il doit en être ainsi, il faut que cela soit.[27]

Par conséquent, il est possible, dans le cadre de la pensée de l'« utopie concrète », de souhaiter sans vouloir, « il existe des souhaits languissants, apathiques, qui s'épuisent dans l'imagination et sont irréalisables », mais il n'y a aucun vouloir qui ne soit d'abord précédé de souhaits[28]. Une autre manière donc de réhabiliter le statut du souhait dans l'approche des conditions subjectives et objectives de l'action.

En ce qui concerne l'articulation de ces conditions subjectives avec les conditions dites objectives, elle est au cœur de la pensée blochienne, à travers l'expression paradoxale, presque oxymoronique, de « l'utopie concrète », de même qu'à travers d'autres figures de cette articulation que sont la « possibilité réelle » ou la « réalité de l'anticipation ». Et c'est précisément au niveau du problème de la réalisation de l'utopie que Bloch rencontre le marxisme. Ce qui importe pour Bloch, c'est que le marxisme « est le premier à introduire la notion d'avenir dans l'approche théorique et pratique de la réalité »[29]. C'est ainsi que ce sera le marxisme, et non l'ontologie fondamentale par exemple, qui donnera à l'utopie « un sol sur lequel se poser »[30]. Il faut remarquer, par ailleurs, qu'il s'agira d'un sol mouvant. Le marxisme constituera pour l'utopie « l'outil fondamental de (son) inscription dans le réel, en ce qu'il y décèle les *tendances* en train d'éclorre, et met à jour les possibilités d'avenir enveloppées dans le présent »[31].

Pour conclure, on pourrait dire, de manière simplifiée, certes, que l'espoir véritable dans le sujet répond à un espoir véritable dans l'objet, c'est-à-dire dans le processus du monde qui est lui-même une fonction utopique. Cette articulation de la réalisation de l'utopie avec le marxisme et son orientation fondamentale vers l'avenir s'explique, chez Bloch, par sa conviction qu'aucune réalisation n'est pleinement accomplie, mais qu'en toute réalisation, même portée à l'absolu, subsiste toujours une « parcelle de son rêve éveillé » et donc que toute réalisation tend forcément « au-delà de l'acquis, vers la possibilité d'un encore mieux »[32]. Pour cette raison, il nous semble

que le principe selon lequel toute décision est une exclusion de l'alternative se voit remis en question dans une telle conception de la réalisation jamais pleinement accomplie du rêve *dans* la décision et l'action. Selon l'utopie concrète, une part du rêve demeure *dans* la décision et l'action et cette action se produit dans un « monde jamais définitif où la réalisation ne sacrifie pas de possibles »^[33], selon le mot de Levinas.

Bibliographie

- BLOCH, E. : *Le Principe Espérance* (tome 1). Paris : Gallimard 1976.
- BLOCH, E. : *Le Principe Espérance* (tome 2). Paris : Gallimard 1982.
- BLOCH, E. : *Le Principe Espérance* (tome 3). Paris : Gallimard 1991.
- BROCA, S. : « Comment réhabiliter l'utopie ? Une lecture critique d'Ernst Bloch ». In *Philonsorbonne*, 6 | 2012, pp. 9-21 [en ligne]. Mis en ligne le 04 février 2013. Disponible sur : <http://philonsorbonne.revues.org/374> [consulté le 29 juillet 2015].
- HEIDEGGER, M. : *L'être et le temps*. Trad. fr. Rudolf Boehm et A. de Waelhens. Paris : Gallimard 1964.
- LEVINAS, E. : *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. Paris : Le Livre de Poche 2004.
- LEVINAS, E. : *Dieu, la mort et le temps*. Paris : Le Livre de Poche 1995.
- LEVINAS, E. : *Humanisme de l'autre homme*. Paris : Le Livre de Poche 1996.
- LEVINAS, E. : « L'autre dans Proust ». In *Noms propres*. Paris : Le Livre de Poche 1997.
- ZARKA, Y. C. : « Il n'y a plus d'ailleurs ». In *Revue Cités*, P.U.F., 2010/2, n° 42, pp. 37. Disponible sur : http://www.cairn.info/zen.php?ID_ARTICLE=CITE_042_0003#pa1 [consulté le 29 juillet 2015].

Notes

- ^[1] — Ce texte s'inscrit dans le cadre du projet de recherche soutenu par The Czech Science Foundation (GAČR), sous le titre « Beyond Phenomenology of Sociality », GA16-23046S.
- ^[2] — BROCA, S. : « Comment réhabiliter l'utopie ? Une lecture critique d'Ernst Bloch ». In *Philonsorbonne*, 6 | 2012, p. 11.
- ^[3] — ZARKA, Y. C. : « Il n'y a plus d'ailleurs ». In *Revue Cités*, P.U.F., 2010/2, n°42, pp. 3-7.
- ^[4] — BROCA, S. : « Comment réhabiliter l'utopie ? Une lecture critique d'Ernst Bloch », *art. cit.*, p. 11.
- ^[5] — BLOCH, E. : *Le Principe Espérance* (tome 3). Paris : Gallimard 1991, p. 298.
- ^[6] — C'est nous qui soulignons.
- ^[7] — HEIDEGGER, M. : *L'être et le temps*. Trad. fr. Rudolf Boehm et A. de Waelhens. Paris : Gallimard 1964, p. 195.
- ^[8] — *Ibid.*, p. 13.
- ^[9] — LEVINAS, E. : *Dieu, la mort et le temps*. Paris : Le Livre de Poche 1995, p. 120.
- ^[10] — BLOCH, E. : *Le Principe Espérance* (tome 1). Paris : Gallimard 1976, p. 177.
- ^[11] — *Ibid.*
- ^[12] — BLOCH, E. : *Le Principe Espérance* (tome 1), *op. cit.*, p. 96.
- ^[13] — *Ibid.*, p. 98.
- ^[14] — Cf. BLOCH, E. : *Le Principe Espérance* (tome 3), *op. cit.*, p. 299.
- ^[15] — Cf. LEVINAS, E. : *Humanisme de l'autre homme*. Paris : Le Livre de Poche 1996, p. 44.
- ^[16] — *Ibid.*, p. 45.
- ^[17] — Cf. LEVINAS, E. : *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. Paris : Le Livre de Poche 2004, p. 132.
- ^[18] — *Ibid.*, p. 97.
- ^[19] — *Ibid.*, p. 173.
- ^[20] — LEVINAS, E. : *Humanisme de l'autre homme*, *op. cit.*, p. 79.
- ^[21] — *Ibid.*, p. 45.
- ^[22] — BLOCH, E. : *Le Principe Espérance* (tome 3), *op. cit.*, p. 319.
- ^[23] — *Ibid.*, p. 324.

^[241] *Ibid.*, p. 303.

^[251] BLOCH, E. : *Le Principe Espérance* (tome 1), *op. cit.*, p. 215.

^[261] *Ibid.*, p. 178.

^[271] *Ibid.*, pp. 179-180.

^[281] Cf. BLOCH, E. : *Le Principe Espérance* (tome 1), *op. cit.*, pp. 63-64 : « On peut donc souhaiter bien des choses, il n'y a que l'embarras du choix, mais on ne peut en vouloir qu'une ; celui qui veut a déjà jeté son dévolu, il sait ce qu'il préfère, son choix est fait. Le souhait peut être indécis en dépit de la représentation précise du but vers lequel il tend, tandis que la volonté est nécessairement progression active vers ce but ; elle se dirige vers l'extérieur et ne doit se mesurer qu'à des choses bien réelles. [...] on ne veut que ce que l'on souhaite d'abord : le souhait intéressé est la « mélodie de la pulsion », c'est elle qui libère la volonté et lui souffle ce qu'elle doit vouloir. Ainsi s'il est possible de souhaiter sans vouloir, s'il existe des souhaits languissants, apathiques, qui s'épuisent dans l'imagination et sont irréalisables, il n'y a pourtant aucun vouloir qui ne soit précédé de souhaits. »

^[291] *Ibid.*, p. 173.

^[301] BLOCH, E. : *Le Principe Espérance* (tome 2). Paris : Gallimard 1982, p. 214.

^[311] BROCA, S. : « Comment réhabiliter l'utopie ? Une lecture critique d'Ernst Bloch », *art. cit.*, p. 15.

^[321] BLOCH, E. : *Le Principe Espérance* (tome 1), *op. cit.*, p. 228.

^[331] LEVINAS, E. : « L'autre dans Proust ». In *Noms propres*. Paris : Le Livre de Poche 1997, p. 119.

Jan Bierhanzl
Filosofický ústav AV ČR
Fakulta humanitních studií UK
Jilská 1
110 00 Praha 1
jan.bierhanzl@gmail.com

Dreaming in the Times of Wars of Religion

The dream is a delicate subject of history. Between the pitfall of rhetorical pattern or, conversely, the psychological over-interpretation, this study aims at examining a few dreams as related by both captains during the Wars of Religion, in the late sixteenth century. Blaise de Montluc, lieutenant general in Guyenne, recounts the nightmares about the king's death. This terror reflects the fragility of his political situation. The Protestant propaganda exploits this prophetic dream to denounce the iniquity of Valois. Agrippa d'Aubigné shows, meanwhile, the ambiguity of a humanist facing the dream. On the one hand, he makes fun of the credulity of those who see omens, on the other, he draws inspiration from it to write about the biblical prophets. The dream thus reflects the religious turmoils in the inner selves and in the partisan fight. The vision which Ravailiac, the regicide had about a bloody religious wafer refers to dangerous imagination. A negative view of what shall be called dream emerges.

Keywords: Early modern history, Wars of Religion, prediction, death, nightmare

En 1980, dans les *Dialogues* de l'historien George Duby et du philosophe Guy Lardreau, le premier écrit : « La trace d'un rêve n'est pas moins réelle que celle d'un sillon d'une charrue dans la terre »[1] ! Cependant, peu de travaux ont été réalisés depuis, à partir d'un tel matériel. Certes, les études sur l'imaginaire ont fait flores dans l'histoire des mentalités, mais le rêve demeure plus accessoire qu'objet d'étude. Celui-ci s'avère, en effet, complexe à utiliser. Que peut faire l'historien entre l'ancienne conception surnaturelle du songe qui l'apparente aussi à un motif rhétorique et celle de la psychanalyse qui oppose le contenu manifeste au contenu latent, difficilement accessible, eu égard à la documentation historique[2] ? L'historien doit-il renoncer à un tel objet parce que finalement trop stéréotypé ou bien trop secret ?

L'individu d'hier avait pourtant plus d'occasions de se souvenir de ses rêves qu'aujourd'hui. Selon l'historien Roger Ekirch, auteur d'une étude sur le sommeil jusqu'à la fin du XVII^e siècle, nos ancêtres dormaient en deux séquences de quatre heures, séparées par une période de léthargie également de trois à quatre heures[3]. Ceci correspondrait à un biorythme plus naturel, mais peut aussi résulter du sentiment d'insécurité que suscite la nuit dans les temps anciens[4]. En moyenne, le veilleur pouvait donc se rappeler, méditer ou être terrifié au sujet d'un rêve à deux reprises, alors qu'aujourd'hui, en théorie, à l'heure du sommeil à séquence unique, c'est au matin seulement que le veilleur se souvient éventuellement du rêve ! La position assise du dormeur d'Ancien Régime influence également sur le rêve ?

En 1973, dans un article célèbre, le spécialiste anglais de la Renaissance Peter Burke appelait à faire une histoire sociale des rêves car écrit-il, « si les rêves disent [...] quelque chose au sujet de l'individu qui rêve, l'historien doit leur prêter attention »[5]. Récemment, Claire Gantet a examiné le songe, à l'aune des troubles de religion dans le Saint-Empire. Elle insiste sur les débats épistémologiques que provoqua la division confessionnelle sur le statut du rêve[6].

Dans cette courte étude, nous nous proposons d'évaluer quelques songes de deux capitaines, Blaise de Montluc et Agrippa d'Aubigné, l'un catholique et l'autre réformé, pris dans la tourmente des guerres civiles de religion en France. Avec Reinhart Koselleck, nous considérons que le rêve est un « témoin de forme d'expérience », au même titre qu'un poème par exemple[7]. Il révèle l'emprise sociale sur l'individu, rapportée de manière singulière.

Nous restituerons à cet effet le statut du rêve à la Renaissance afin d'éviter une interprétation anhistorique de celui-ci. La psychologie sous toutes ses formes envisage généralement le rêve comme un accès vers le passé[8]. En revanche, le songe de la Renaissance est censé faire signe vers l'avenir, même si les médecins ne dédaignaient pas l'analyse de l'histoire du patient[9]. Puis, nous tacherons d'interpréter deux cauchemars que Blaise de Monluc relate dans ses Mémoires. L'un et l'autre concernent le rapport anxiogène qu'entretient Monluc à la figure royale. Cette approche fait écho à l'étude fondatrice de Charlotte Beradt sur les rêves sous le régime nazi. Elle y observait, certes un peu naïvement, comment la terreur hitlérienne assujettissait les âmes[10]. Nous nous limiterons, pour notre part, à interroger le fond confessionnel et politique qui permet de saisir quelques clés de ces songes et d'apprécier l'effet de réécriture de ceux-ci dans le cadre de la propagande politico-religieuse de la période. Enfin, le rapport complexe qu'entretient Agrippa d'Aubigné au songe permettra d'affiner la manière dont un sujet peut instrumentaliser le rêve, signe ambiguë aujourd'hui comme hier.

Le rêve à la Renaissance : une rupture ?

Jusqu'au XVII^e siècle, la conception du rêve est largement tributaire des Anciens[11]. Considéré comme le résultat de l'imagination, l'une des trois facultés de l'âme à côté de la volonté et de la mémoire, le rêve se manifeste durant le sommeil. L'âme, alors retirée du monde extérieur puisque les sens sont endormis, peut avoir librement contact avec le surnaturel. Le songe fonctionne donc comme un médiateur entre le divin et la conscience. Il est une *visio* - vision. Cependant, il peut aussi n'être qu'une manifestation physiologique des humeurs, notamment de celle la plus perturbatrice de l'esprit, l'humeur mélancolique. On parle alors de *somnium*. Le rêve a donc une double nature : il est un message divin ou au contraire un trivial symptôme organique, notamment de la digestion[12].

Un héritage médiéval

À partir du XII^e siècle, l'intérêt pour le rêve connaît un regain en raison d'un recul temporaire de la terreur du diable et d'une naturalisation partielle du rêve. Si les clefs des songes antiques, sorte de livre à clé assez stéréotypé, sont traduites en langue vulgaire, le médecin établit un diagnostic désormais personnalisé du songeur.

À la veille de la Renaissance, le rêve s'avère déjà un motif esthétique, un moyen d'accéder à des révélations surnaturelles à travers les horoscopes et un outil politique sur le modèle biblique du songe royal, comme l'illustre le traité du bon gouvernement du *Songe du Verger* (1378), dédié au roi de France Charles V[13]. Dans la page qui ouvre le manuscrit conservé à Londres, l'auteur du traité, peut-être Evrart de Trémaugon, conseiller du roi de France Charles V, est allongé dans la posture traditionnelle du rêveur : couché sur le côté, les yeux fermés et la main soutenant sa tête. Il voit dans son rêve le roi accompagné du pape, puis un clerc et un chevalier choisis par ceux-là pour débattre de la chose publique[14].

Pluralité savante

À la Renaissance, le songe connaît une nouvelle actualité. En raison de son rôle essentiel chez les Anciens, le songe devient une référence obligée des humanistes, férus en outre des pratiques divinatoires. Le *Traité d'Ornirocritique* d'Artémidore de Daldis (II^e s. av. JC), base de l'oniromancie antique, le *Commentaire* de Macrobie (V^e s. ap. JC) sur le *Songe de Scipion* de Cicéron et le traité *Des Songes* du chrétien Synésios de Cyrène (V^e s. ap. JC), plus tardifs, sont imprimés et commentés.

Néoplatoniciens et Aristotéliens débattent sur le statut du songe puisque le rêve est le point de contact entre l'âme et le corps. La *Théologie platonicienne de l'immortalité de l'âme* (1482) de Marsile Ficin sous sa forme vulgarisée influence un grand nombre d'érudits et d'artistes. Durant le sommeil, l'âme en « vacances » se détache de la matière pour s'élever vers un principe supérieur, recevant ainsi l'inspiration poétique. Mais pour les partisans d'Aristote, le sommeil ne sert qu'à conserver l'organisme. Le rêve n'est alors qu'un résidu de sensations que délivre l'imagination

sujette aux humeurs, notamment la mélancolie propice au rêve[15]. À ce titre, l'énigmatique gravure *Melancholia I* (1514) d'Albrecht Dürer symbolise toute l'ambiguïté du sommeil du créateur, saisi entre folie désespérée de l'inaccompli et aspiration au Beau[16].

L'enjeu du débat est d'importance car l'image du rêve n'est que simulacre pour la majorité des commentateurs. Il faut donc l'interpréter correctement. Le songe peut s'avérer la porte d'accès à des vérités divines certes, mais à condition qu'il soit bien compris : songe prophétique du saint, songe esthétique de l'artiste, mais aussi songe diabolique qui trompe les sorcières[17].

La tradition augustinienne ne doit enfin pas être négligée. Le docteur de l'Église a largement contribué à la pensée européenne sur le rêve. Il lui accorde la faculté de refléter le « moi profond » et souligne la nécessité de contrôler son interprétation. Il est l'un des premiers à insister sur la banalité de ce qu'il nomme les *phantasiae*, des rêves suggérés par les frustrations diurnes conduites notamment par l'appétit.

Quant aux autres rêves, les inspirés ou *ostensiones*, ils manifestent les progrès du sujet ayant atteint une perfection spirituelle. Cependant, le rêve n'est qu'un mode parmi d'autre pour connaître Dieu. Il est même plus délicat que la « vision intellectuelle » par exemple car il emprunte des « visions imaginatives » filtrées par la perception toujours complexe du corps. Aussi, l'Église doit-elle contrôler les interprétations du songe pour éviter les risques de l'hérésie[18].

Dans *La Vision de saint Augustin*, (1503), Vittore Carpaccio relate la vision du clerc qui, à travers un songe, apprend la mort de saint Jérôme. Cet événement est rapporté dans une lettre que saint Augustin aurait adressée à saint Cyrille. Ce document apocryphe datant de la fin du XIII^e siècle est imprimé à de multiples reprises à la Renaissance. Dans son *studiolo* à Hippone, l'érudit médite tandis qu'à Jérusalem, Jérôme meurt. Le premier réfléchit au sujet de la nature de la béatitude des saints ravis en Jésus-Christ. Il s'apprête à écrire à Jérôme pour avoir son opinion. Mais à peine les premiers mots écrits, une étrange lumière accompagnée d'un parfum pénètre dans la cellule. Puis une voix portée par la lumière lui dit « qu'il est plus facile de mettre l'océan dans un petit récipient, de serrer la terre dans sa main ou d'arrêter les étoiles que de décrire la béatitude quand on ne l'a pas éprouvée, car celui qui parle la connaît actuellement. » Quelle est cette voix, demande effrayé Augustin ? C'est Jérôme lui-même lui répond la voix !

Le peintre attribue ainsi au songe le rôle de médiation du saint mort au vivant. Ce motif renvoie à une autre toile du Carpaccio exécutée dix années auparavant, intitulée le *Songe de sainte Ursule* (1495) qui évoquait l'annonce d'un ange faite à sainte Ursule de son futur martyre. Dans *La Vision*, Carpaccio oppose le *studiolo*, encombré d'objets qui symbolisent l'érudition, notamment les 94 livres d'Augustin écrits en 426, au surgissement de la lumière à travers la fenêtre. L'évêque ne voit pas face à cette intensité : il est ravi. En contrepoint, un petit chien, à gauche, partage l'expérience. Il paraît plus attentif parce qu'il est l'animal visionnaire par excellence[19]. Ce tableau présente ainsi ce que l'on appelle le songe-message, matrice du rêve dans la Bible. Toutefois, les érudits de la Renaissance n'ont pas profondément renouvelé le questionnement sur le rêve[20]. C'est toujours sa fonction de médiation avec le divin, la fiabilité de l'interprétation et le risque de manipulation démoniaque qui sont interrogés, à l'aune de typologies anciennes faisant autorité[21].

Un enjeu au sein de la Réforme allemande

Claire Gantet a montré comment les dissensions entre les luthériens et les réformés radicaux ont modifié la conception du songe, à la Renaissance. Les anabaptistes et autres spiritualistes considèrent que le rêve est un signe manifeste du retour du Messie. Leurs rivaux luthériens les qualifient de manière méprisante de « *schwärmer* ». Dans le traité des rêves d'Artémidore de Daldis, l'abeille symbolise le *medium* de la communication surnaturelle. Or *Schwarm* signifie essaim d'abeille. Les luthériens auraient donc taxé leurs concurrents radicaux de rêveurs[22]. On peut

ajouter de « doux rêveurs », mais parfois violents, auteurs d'une révolution urbaine dans la cité épiscopale de Münster en 1534 qui s'acheva dans le sang.

Dans un texte attribué à Philippe Melanchthon, successeur de Martin Luther à l'université de Wittenberg, et associé à la clé des songes d'Artémidore, le compilateur distingue quatre types de rêves : les divins limités à ceux de la Bible, les mantiques suscités par les astres, les physiologiques et la catégorie des diaboliques créée tout exprès pour discréditer les songes des anabaptistes.

Ce texte en réalité vulgarise un traité de l'âme de Melanchthon datant de 1540 et constamment réédité[23]. Dans ce dernier, l'humaniste présentait une conception anatomiste de l'âme. Suivant Aristote, l'âme est rationnelle. Elle est munie de la perception (« le sens commun »), de l'entendement et de la mémoire[24]. Le Saint-Esprit provoque des affects qui dans le cœur de personnes pieuses se mélangent avec les esprits animaux et permettent la connaissance de Dieu dans le cerveau.

En revanche, la faculté de l'imagination n'est plus qu'un dérèglement qui parasite l'âme et que le diable exploite. Si les enthousiastes croient être inspirés par Dieu, en réalité, ils divaguent, manipulés par Satan.

Aussi, l'Église doit éduquer le fidèle pour le protéger de ses errements. Toutefois, les spiritualistes ne s'en laissent pas compter. Le silésien Caspar Schwenckfeld, le premier à s'enorgueillir d'être schwärmer, valorise les illuminations que reçoit le fidèle. La Bible ne s'adresse qu'à l'homme extérieur[25].

En-deçà des conséquences épistémologiques du débat confessionnel sur le rêve, les hommes de la Renaissance ont-ils rêvé des troubles de religion ?

Les cauchemars de Blaise de Monluc : la mort du roi

Les signes divinatoires fourmillent dans les clés des songes savantes ou populaires, imprimées en masse à la Renaissance[26]. Ceux liés à la mort d'un proche ou de soi-même constituent un thème essentiel. Blaise de Monluc, lieutenant général en Guyenne, dans le Sud-Ouest du royaume, rapporte deux songes prémonitoires, les seuls qu'il décrit précisément dans ses Mémoires. Ceux-ci ont pour point commun la mort de souverains : celle effective d'Henri II le 10 juillet 1559, à la suite d'un accident survenu lors d'un tournoi le 30 juin, puis celle de Charles IX en 1567, mais qui ne se réalisa pas.

Le songe divin : l'accident mortel d'Henri II

À la veille de l'accident fatal du roi Henri II, le capitaine Blaise de Monluc, séjournant alors dans le royaume de Navarre, dans le Sud-Ouest, fait un étrange cauchemar.

À mon premier sommeil, écrit-il, je songeay que je voyois le roy assis sur une chaire, ayant le visage tout couvert de gouttes de sang ; et me sembloit que ci fust tout ainsi que l'on peint Jesus-Christ quand les Juifs lui mirent la couronne et qu'il tenoit ses mains jointes. Je luy regardois, ce me sembloit, sa face, et ne pouvois decouvrir son mal ny voir autre chose que sang au visage. J'oyois comme il me sembloit, les uns dire : Il est mort les autres : Il ne l'est pas encores. Je voyois les medecins et chirurgiens entrer et sortir dedans la chambre.[27]

Monluc assure de la véracité de ce songe. Il se réveille en pleurant et demeure inconsolable. Il s'en étonne car, dit-il, il ne pensait pas qu'un homme « puisse pleurer en songeant ». De plus, dès son lever, il rapporte son rêve à un témoin[28].

Quatre jours plus tard, la nouvelle de l'accident parvient à Nérac, la capitale de Navarre. Monluc s'y précipite. Lors de son voyage, il rapporte à un compagnon de route la prédiction qu'il avait eu en

songe. Il craignait désormais que de nombreux malheurs adviennent pour la France. La mort du roi ouvrait une crise car son fils aîné François II n'est âgé que de 15 ans, tandis que les troubles de religion entre catholiques et protestants croissent dans le pays.

Dans *Les Guerriers de Dieu*, Denis Crouzet interprète le rêve de Monluc comme le signe d'une culture eschatologique. Pour l'historien, Monluc se vit comme un prophète qui pressent la mort du roi et la révolte advenir de ses sujets. Ce soulèvement est un signe annonciateur de la fin du monde. Les larmes de Monluc sont comparables à celles des prophètes bibliques face aux catastrophes. Elles renvoient aussi à celles du Christ lors de sa Passion que rêve Monluc. Le songe de Monluc est, conclut Denis Crouzet, « une subjectivité du vécu de Dieu, une suggestion divine de l'action commencée dans la durée d'un songe qui témoigne, à la Renaissance, de la divinité de l'âme » [29].

Le rêve occupe une place non négligeable dans la Bible, notamment dans l'Ancien Testament où il revient à 43 reprises contre 9 seulement dans le Nouveau Testament. Les avertissements de Dieu adressés au peuple d'Israël, aux païens ou à un souverain sont les plus fréquents [30]. À l'image de Joseph auprès de Pharaon (GN 41, 1-36) ou de Daniel auprès de Nabuchodonosor (Dn 2, 31-35), des personnages bibliques sont capables de prédire l'avenir souvent dramatique pour ceux qui n'entendent pas la parole de Dieu.

Mais plus encore, dans une période de division religieuse, le songe s'avère signe apocalyptique. Ainsi, dans la première édition de 1560 des *Histoires prodigieuses*, François Belleforest avance que la fréquence des prodiges témoigne de « la présence de Dieu dans l'univers » face à l'hérésie protestante [31].

Or le songe de Monluc peut s'apparenter à ce type de signe surnaturel. D'ailleurs, Claude de Tesserand, le continuateur de Belleforest, rappelle dans le préambule du 8^e chapitre du 2^e livre de l'ouvrage que les « Dieux quasi courroucez de nos faustes nous ont adverty du mal qui nous estoit prochain, et nous menaçoit par divers moyens, comme par songes, par visions et phantosmes, et par signes mesprisez jusques à l'effect et evenement » [32]. Plus loin, il cite la prédiction du prophète Joël, reprise dans les Actes des Apôtres, (2, 16-21), selon laquelle le Seigneur « épandra » dans les derniers temps son esprit « sur toute chair », les fils et filles prophétiseront et les enfants auront des visions et les plus anciens « songeront des songes » [33].

La terreur de la disgrâce

Toutefois, des éléments plus prosaïques éclairent aussi le cauchemar de Monluc. En 1559, le capitaine est préoccupé par son avenir. La guerre vient de s'achever contre Philippe II d'Espagne. Aussi, les hommes d'arme s'inquiètent-ils de ce qu'ils vont devenir. Conserveront-ils leur compagnie, source des bienfaits royaux ? Henri II vient justement d'accorder une compagnie de gendarmes à Monluc contre des rivaux qui espéraient aussi l'obtenir [34].

Monluc est donc sous pression. Tout dépend du prince. Quelques jours avant l'accident, il avait d'ailleurs prévenu Antoine de Bourbon, roi de Navarre, qu'il craignait ce tournoi festif. Quand un homme est « hors de ses affaires et qu'il ne songe qu'à se donner du bon temps [...] C'est lors qu'il lui vient les plus grands malheurs » [35]. Cette prémonition révèle ainsi la dépendance d'un aristocrate vis-à-vis de son souverain.

Plus loin dans ses Mémoires, Monluc rapporte un nouveau rêve macabre en septembre 1567. Il songe, de nouveau, de la mort du roi de France, désormais Charles IX. Mais l'issue dans la réalité n'est pas aussi dramatique. Le roi ne mourra qu'en 1574.

À la veille du deuxième soulèvement du parti protestant, le 20 septembre 1567, la tension est élevée dans la province de Guyenne. Monluc, comme lieutenant général, est le principal officier militaire du

pays, responsable de l'ordre public. Des affidés de Montluc l'avertissent que des huguenots de guerre sillonnent la province, semblant préparer une nouvelle rébellion. Monluc s'en inquiète auprès du Conseil du roi. Il demande à ce que la minorité catholique à Montauban, place protestante, soit protégée. Il demande aussi à Catherine de Médicis, la reine mère, de réduire les déplacements du roi, notamment à la chasse et aux assemblées afin de prévenir un guet-apens éventuel.

Les appréhensions de Monluc ne s'appuient-elles pas sur la tentative d'enlèvement à l'encontre de François II en mars 1560 à Amboise ou bien les menaces sur Charles IX en juin 1562 au château de Fontainebleau[36] ? Mais Catherine de Médicis n'écoute pas ces avertissements. Au Conseil, certains dénoncent Montluc comme un « corneguerre ». Celui-ci ne chercherait qu'à faire échouer la coexistence religieuse, péniblement établie depuis la fin de la première guerre de religion en 1563[37].

Montluc s'installe au château d'Ogier de Pardaillan, à Paujas, près de Lectoure. Il pratique ici les bains à Barbottan pour soigner une douleur à la cuisse, contractée à la suite de la prise du bourg de Quiers. Lors de sa première nuit, un samedi, dans son premier sommeil, il fait un songe aussi terrible qu'une fièvre continue de quatre jours. Cette expérience est telle qu'il veut absolument la décrire dans ses Mémoires. Des témoins toujours vivants, ajoute-t-il, peuvent faire foi de ce qu'il raconte[38].

Dans ce terrible cauchemar, Monluc rêve que le royaume est partout en rébellion. Un prince étranger s'en est emparé et a assassiné le roi et sa famille. Monluc, pour sa part, tente de fuir mais en vain. Il est finalement capturé.

Les gardes le présentent devant le nouveau monarque qui se promenait alors dans une église « sans image, ni autel. » « Et m'amenant prisonnier le long des rues, précise-t-il, tout le monde couroit après moy ; l'un disoit : Tuez-le, le meschant ; l'autre me presentoit espée nue à la gorge, l'autre la pistolle à l'estomach et ceux qui me menoient crioient : Ne le tuez pas, car le roy le veut faire pendre devant luy. »

Ensuite, Monluc rapporte une violente conversation en italien entre l'usurpateur et lui-même. L'ancien capitaine des guerres d'Italie connaît cette langue. Le prince l'interpelle ainsi :

« *Veni quà furfante ! tu m'hai fatta la guerra e a quei i quali sono miei servitori ; io ti faro appicar adesso adesso.* [Viens ici, misérable ! tu m'as fait la guerre, et à ceux qui sont mes serviteurs ; je vais te faire pendre sur-le-champ.] »

Monluc parvient à l'adoucir en lui promettant fidélité. Mais il regrette aussitôt cette résolution. Et si Charles IX n'était pas mort, redoute-t-il ?

Monluc se ravise. Il sort de l'église et se met à courir sans éprouver plus aucune douleur à la cuisse. Soudain des gens en veulent de nouveau à sa vie. Monluc parvient à gagner un escalier qui grimpe jusqu'en haut de l'enceinte de la ville. Mais ses poursuivants ne le lâchent pas. Monluc acculé au sommet, coincé au bord d'un précipice, leur jette alors trois ou quatre pierres sans résultat. Plutôt que d'être assassiné cruellement, il se jette alors au-dessus de la muraille. C'est là qu'il se réveille tout en sueur. Comme s'il sortait d'une rivière, « ma chemise, les draps, la couverture du lict [étaient] toutes trempés, écrit-il ; il me sembloit que j'avois ma teste plus grande qu'un tambour »[39].

Monluc rapporte aussitôt son cauchemar à son hôtesse venue aux nouvelles. Il lui confie son premier songe qui avait prédit la mort d'Henri II. Les médecins venus à la rescousse diagnostiquent les effets d'une imagination dérégulée en raison de son obsession pour les affaires du royaume. Le patient

ajoute que celles-ci l'ont, en effet, toujours tourmentées[40].

« J'ay eu ce malheur là toute ma vie, que dormant et veillant je n'ay jamais esté en repos ; j'estois assuré qu'ayant quelque chose à faire et en ma teste, je ne faillois jamais d'y estre toute la nuict : c'est une grande peine, conclut-il. »[41]

Quand les huguenots tentent d'enlever Charles IX quelques jours plus tard, le « malheureux songe » se voit partiellement confirmé[42]. Le Valois échappe cependant à la conjuration, tandis que les hostilités sont rouvertes entre la Couronne et le parti protestant.

Ce cauchemar extrêmement riche d'un point de vue psychanalytique indique, de manière prosaïque, l'instabilité des fidélités nobiliaires en temps de crise. Dans son rêve, face à un changement de règne, Monluc n'hésite pas dans un premier temps à se soumettre. Qui plus est, il prête serment à un prince hérétique, peut-être Louis de Bourbon-Condé, le chef du parti huguenot. Le lieu où il rencontre le nouveau souverain n'est-il pas caractérisé par une église sans image et sans autel[43] ? Mais ce prince parle italien ! Évocation du passé des guerres d'Italie auxquelles Monluc participa peut-être ? Notons que l'italien est aussi la langue des machiavéliques que l'on oppose traditionnellement à l'honnête vertu des Français. Or Catherine de Médicis, surnommée « l'Italienne » ou « la Florentine », est regardée par les tenants de l'exclusivisme confessionnel comme une alliée dissimulée des hérétiques. N'est-elle pas à l'initiative de la paix de religion signée à Amboise en mars 1563 ?

Le contexte de septembre 1567 est particulièrement anxiogène pour Monluc. La paix lui semble factice et peu favorable pour sa carrière. Aussi, ce qui se joue au Conseil est une question de vie ou de mort pour l'officier du roi, éloigné dans sa remuante province de Guyenne. Il doit faire montre de sa fidélité à une ligne politique irénique tout en défendant son orientation intransigeante. Il ne croit pas à la coexistence religieuse, se scandalise des premiers édits de tolérance et impose dans son ressort une surveillance militarisée de la minorité réformée[44].

Par ailleurs, il faut tenir compte de l'effet rétrospectif des *Mémoires*. À l'origine, Monluc commence à les écrire en 1571 pour se défendre contre l'accusation de détournement de biens huguenots et de pensions royales durant les troubles[45]. Or ces songes révèlent bien son attachement aux Valois. Celui de juin 1559 annonce, de manière pathétique, l'accident fatal d'Henri II, tandis que dans le second, Monluc préfère finalement la mort plutôt que de se soumettre au roi vainqueur de Charles IX.

L'interprétation polémique

Dans les sources protestantes, le rêve prémonitoire de la mort du roi s'avère un instrument de propagande. Dans *l'Histoire ecclésiastique*, ouvrage paru en 1580 retraçant l'histoire de l'Église réformée, plusieurs anecdotes renvoient à des songes divinatoires au sujet de la mort d'Henri II. Ceux-ci sont négatifs à l'endroit d'un prince que la nouvelle Église considère comme l'un des plus répressifs.

Catherine de Médicis, soit parce qu'elle avait eu un présage, soit qu'elle avait fait un songe la veille du tournoi, pria Henri II de se reposer le jour de la joute. Mais comme César le jour de son assassinat au Sénat ou Ponce Pilate, le jour où il condamna le Christ, Henri II n'écoula pas son épouse. Ainsi l'accident du roi serait en vérité le châtement de Dieu contre un tyran - Jules César, ou un mécréant - Ponce Pilate. Un autre rêve vient confirmer cette interprétation. Un enfant assoupi dans une loge pendant le tournoi, se réveilla en sursaut et se serait écrié à deux ou trois reprises que le roi était mort[46]. Or dans les évangiles, l'enfant s'avère le médiateur privilégié de l'action divine.

L'*Histoire des martyrs* du réformé Jean Crespin, publiée à partir de 1554 et augmentée jusqu'en 1619, relate l'affaire du « pauvre tailleur du roi » qui offre un nouvel éclairage à la prémonition[47]. En 1549, lors de sa première Entrée solennelle à Paris, Henri II se mit en colère contre un prisonnier pour hérésie, tailleur de son état. Ce dernier refusait de débattre avec Diane de Poitiers, la maîtresse du roi. « Madame, [menaça le protestant], contentés vous d'avoir infecté la France, et ne meslés votre ordure parmy chose si sacrée qu'est la verité de Dieu. »[48] Sur ce, le roi irrité, voulut assister de ses propres yeux à l'exécution de l'hérétique le 4 juillet 1549. Mais il ne supporta pas le spectacle. La nuit suivante, il fit d'horribles cauchemars.

Il luy sembloit la nuict après qu'il voioit ce personnage et mesmes de jour il luy venoit apprehension qu'il le suivoit, de sorte qu'il fait serment qu'il n'en verroit jamais brusler, tant ce plaisir luy avoit esté cher vendu.[49]

Ce traumatisme s'avère prémonition. En effet, l'exécution du tailleur eut lieu rue Saint-Antoine, là où se déroulera le tournoi fatal dix années plus tard !

Le 10 juin 1559, lors d'une séance solennelle du Parlement de Paris, Henri II jure une nouvelle fois qu'il veut voir l'exécution de magistrats qui viennent d'oser contester sa politique contre l'hérésie. Parmi ceux-là, Anne du Bourg sera effectivement brûlé le 23 décembre 1559.

Lors du tournoi, c'est une lance qui blesse mortellement le roi en se fichant dans son œil droit. Le monarque agonise dans la maison des Tournelles, préparée à l'origine pour son triomphe[50]. Dans la chambre, une tapisserie pour parer le lit mortuaire figure l'histoire de la conversion de saint Paul. Un bandeau indique « *Saul, Saul, cur me persequeris ? c'est-à-dire : Saul, Saul, pourquoy me persecutes-tu ?* »[51] Anne de Montmorency, connétable du royaume, fit remplacer l'œuvre par une autre car l'interprétation pouvait être désobligeante pour le roi.

Au XVI^e siècle, le thème iconographique de *La conversion de Paul* montre le Christ dans les nuées, sous la forme du Ressuscité avec la croix. Il interpelle Saül qui, aveuglé par la lumière divine, est jeté à terre. L'interprétation habituelle de la scène est la manifestation de la colère de Dieu contre l'impie, du coup de foudre divin qui produit la conversion et de la puissance du Saint-Esprit. Mais les circonstances de la mort d'Henri II appellent une autre lecture. La lumière divine aveuglante n'est-elle pas le coup de lance fiché dans l'œil royal ? Le comte de Montgomery, le malheureux adversaire du roi, devient le bras armé de la vengeance de Dieu contre le bourreau d'Anne du Bourg et du « pauvre tailleur » par la même occasion.

Ainsi, les polémistes réformés édifient *a posteriori* une représentation de la malédiction divine qui châtie le souverain oppresseur. Le « songe message » constitue le vecteur de la prémonition. À la suite de l'histoire du « pauvre tailleur du roi », Henri est alerté, mais il oublie ses résolutions en 1559. Dieu prévient alors son épouse, mais en vain. Lors de l'accident, l'enfant certifie par son propre songe que l'accident est une punition divine. Pour finir, la tapisserie de *La conversion de Paul* en donne la clé. Le roi est frappé à l'organe qui n'a pas su voir, à l'image des songes dont il n'a pas saisi le message divin.

Le 26 août 1559, s'adressant à Catherine de Médicis, un officier de Jeanne de Navarre, une princesse protestante, expliquait la mort du roi par le châtement divin en raison du procès d'Anne du Bourg :

Mais si est-ce qu'il [Dieu] luy a pleu monstrer devant tout le monde, qu'il s'en peut et scait bien venger quand il luy plaist : car au milieu de vos triumphes et Mariages, appuiez sur une humaine et glaciale paix : [...] il a faict ledict Roy deffunct succomber et tuer d'un coup de lance, et par une façon incogneue.[52]

Agrippa d'Aubigné : entre songe illusion et songe vision

Dans la Réforme, le songe a mauvaise presse en raison du radicalisme de la frange anabaptiste et spiritualiste. Cependant, il demeure un thème exploitable dans la polémique, comme on l'a vu à l'occasion de la mort d'Henri II. Le huguenot de guerre et érudit Agrippa d'Aubigné illustre ce rapport ambiguë avec le songe.

Rêver sa mort

Selon l'*Histoire ecclésiastique*, le 18 décembre 1562, à la veille de la bataille de Dreux, la principale bataille de la première guerre civile, le prince Louis de Bourbon-Condé, chef du parti protestant, se souvient d'un cauchemar qu'il relate à son principal lieutenant, l'amiral Gaspard de Coligny. Il avait donné trois batailles victorieuses. Il voyait pour chacune un ennemi mort. Mais lui aussi était blessé à mort. Il fit mettre les trois corps l'un sur l'autre, puis lui-même par-dessus et mourut ainsi[53]. Les pasteurs durent apaiser son inquiétude. Ce rêve s'expliquait par la préparation de la bataille. En outre, seul importait la cause de Dieu. À quoi le prince rétorqua abruptement : « Ainsi soit-il. »[54]

Capturé à la suite de la défaite de Jarnac le 13 mars 1569, Condé est exécuté. L'*Histoire ecclésiastique* restitue alors une valeur prophétique au rêve du prince. Les principaux ennemis du Bourbon furent tués dans des batailles successives : le maréchal de Saint-André à Dreux, François de Lorraine, lors du siège d'Orléans et le connétable Anne de Montmorency à la bataille de Saint-Denis. Et finalement, ajoute l'ouvrage, le Bourbon fut sacrifié « de sang froid à Dieu »[55].

Dans son *Histoire universelle*, le poète et homme d'arme huguenot Agrippa d'Aubigné rappelle cette anecdote. Son père avait été l'un de ceux à qui Condé avait relaté son cauchemar. Mais il ajoute que Coligny, à l'initiative des manœuvres de la bataille de Dreux, ne se préoccupa nullement de la prédiction. Il était indifférent à l'oniromancie[56].

Le songe illusion

Agrippa d'Aubigné est méfiant face au songe. Dans son *Histoire universelle*, il méprise les augures et prodiges que les historiens utilisent dans leurs récits. Ceux-ci « se despoüillent de créance et d'autorité » en écrivant de la sorte, affirme-t-il[57].

De même, Agrippa d'Aubigné stigmatise Henri III, doté d'un esprit « affoibli par bigotteries, par songes estranges et terreurs ordinaires ». Voilà pourquoi en 1580 des favoris qui veulent avoir la main sur le souverain tentent le stratagème suivant. À l'aide d'une sarbacane glissée dans la ruelle du lit royal, entre la contenance, un drap étroit placé au chevet du lit ayant la fonction de protéger du froid, et le rideau abritant le lit, des courtisans voulurent « contrefaire un ange et faire couler en l'oreille de ce roi des menaces du ciel et quelques terreurs encontre son péché. » Ce sont les liaisons extra-conjugales du roi qui sont ici visées. François d'Espinay de Saint-Luc devait feindre d'avoir un songe identique, au lendemain de la ruse et en faire part au roi. Toutefois, Anne de Joyeuse, un autre favori, éventa le complot. Saint-Luc fut disgracié[58].

Aubigné mentionne aussi comment en 1584 le roi fit massacrer les lions et autres bêtes féroces de sa ménagerie du Louvre parce qu'il avait rêvé que ceux-ci le dévoraient[59]. Par la suite, des historiens ont vu dans ces bêtes massacrées l'annonce de la double exécution d'Henri de Guise et de son frère Louis, sur ordre du roi, les 23 et 24 décembre 1588[60]. Dans sa *Chronologie novenaire* (1608), Pierre Palma-Cayet rapporte le massacre de la ménagerie en précisant qu'Henri III avait vu dans le lion le duc de Guise[61]. Mais Aubigné précise, de manière ironique, que ces historiens « interprètent les prophéties après leurs effets »[62].

À cet égard, Aubigné est un calviniste orthodoxe. Tout comme Luther, Calvin limite les songes divins aux prophètes de la Bible. Désormais la sainte Écriture est le pain suffisant du fidèle. Aussi le songe n'est qu'illusion. Dans le 74^e sermon portant sur le chapitre 20 du Livre de Job, Calvin commente le

verset 8 : « Il s'écoulera comme un songe, sans qu'on le trouve, il s'évanouira comme une vision de nuit ». Le pasteur développe l'idée que le Seigneur châtiara ses contempteurs. Il les compare à un songe ou à une vision de nuit « qui passe incontinent ». En définitif, l'impie peut faire illusion par sa réussite matérielle, mais ce succès n'est qu'éphémère devant la puissance de Dieu[63].

L'Histoire des martyrs rapporte comment en 1553 le cordelier siennois Jean Molle, arrêté pour ses prêches accuse les juges de l'inquisition romaine d'être des représentants de l'Église de Satan et ajoute :

Qu'est-ce de votre doctrine autre chose qu'un songe forgé par des séducteurs et hypocrites ? Chacun sait votre vie : on oit la fausseté et feintise de vos langues, on voit vos mains pleines de sang, et aperçoit-on assez à vos visages que vos ventres sont insatiables. [...] Je dis que vous estes membres de l'Antechrist et enfans du Diable.[64]

Le songe vision

Cependant, Aubigné peut aussi donner du crédit à la valeur prédictive des songes. Il rapporte le cauchemar d'une huguenote de Baccouë, qui en 1577 avait tout fait pour convaincre son fils de quitter la troupe. Elle avait rêvé qu'un prêtre arrachait les yeux de l'un de ses cousins, puis tuait son fils dans un fossé. Elle se réveilla. Puis elle se rendormit sur le même songe et elle le vit « estendu mort sur un coffre plein d'avoine derrière le portail de Malvirade. » La funeste prédiction s'accomplit ! [65]

Dans son autobiographie, *Sa vie à ses enfants*, publiée bien après sa mort, Aubigné rapporte qu'à l'âge de 6 ans, alors qu'il attendait son précepteur dans sa chambre, il fut visité par une « femme fort blanche ». Elle lui donna « un baiser froid comme glace » avant de disparaître [66]. Aubigné demeure ambiguë sur le statut de cette apparition. Est-ce un songe, une vision ou la réalité ? On peut proposer deux interprétations à cet événement fondateur. Le spectre peut renvoyer à sa mère qui trouva la mort en l'enfantant. Il peut être aussi associé à l'anecdote qui suit immédiatement l'apparition dans son autobiographie. À 7 ans et demi, Agrippa traduit son premier texte grec, le *Criton* de Platon. Or le dialogue présente un songe prémonitoire de Socrate qui lui annonce sa mort prochaine sous la figure d'une majestueuse femme portant des vêtements blancs [67].

Enfin, dans son œuvre poétique, *Les Tragiques* (1616), retraçant les guerres de religion à l'aune de sa foi, le songe s'avère l'instance de la vision divine. D'un côté, Aubigné considère le songe comme une illusion trompeuse : « Ne contez pas ces traits pour feinte ni pour songe / L'histoire est du Poitou et de nostre Xaintonge. » [68] Mais de l'autre, le songe du matin est porteur de vérité. C'est le songe du prophète qui autorise la vision surnaturelle. Le poète parle alors de « beaux songes » qui signifient « fermes visions » [69].

La spécialiste Marguerite Soulié montre ainsi comment dans le tableau final du livre « Les Fers », un vieillard s'éveille d'un songe pour accéder à une vision céleste [70]. Des anges viennent chercher le sang des martyrs pour le verser au Paradis. Le vieillard, quant à lui, s'engage à témoigner des persécutions ici-bas : « Je garderay ceux-ci, tant que Dieu me commande / [...] / Terre qui les trahis, tu estois trop impure / Pour des saints et des purs estre la sepulture » [71].

Cette faculté visionnaire grâce au songe s'oppose à la croyance dans l'astrologie. Dans son *Advertissement contre l'astrologie judiciaire*, Calvin oppose la valeur prédictive des astres au songe message. Si Joseph, fils de Jacob, est considéré comme un devin, ce n'est en réalité qu'une « feintise » de sa part. Il voulait se fondre parmi les ennemis Égyptiens. Cependant, ceux-ci n'ont pas prévu la famine, alors qu'ils connaissaient la science des astres. Au contraire, Joseph prédit la catastrophe. Mais ce n'est pas grâce à l'astrologie, mais par l'interprétation qu'il fit du songe envoyé par Dieu à Pharaon (Gn 41, 1-32) [72].

À travers les cas Monluc et Aubigné, nous avons montré comment le songe a des enjeux polémiques durant les guerres de Religion. D'un côté, un capitaine partisan de l'ordre royal et catholique dans sa province et pour qui le déchirement confessionnel constitue une menace pour ses ambitions personnelles. Toutefois, il n'hésite pas à évoquer cette angoisse pour convaincre les élites locales d'une orientation politique intransigeante. Au lendemain de la deuxième guerre de Religion, en 1568, Monluc fait allusion à ses deux songes, lors d'un entretien avec des notables bordelais au sujet des agissements des huguenots dans le Sud-Ouest[73].

De l'autre côté, un huguenot, homme de guerre également, mais aussi poète et dévot, qui distingue deux rapports au songe. D'une part, une appréhension superstitieuse et méprisante qui attribue un sens à ce qui n'est que le résultat d'une imagination et d'une physiologie dérégées. D'autre part, le songe, médium privilégié du prophète auquel Aubigné s'identifie au moins comme poète contre l'Antéchrist et ses suppôts.

Les interprétations des songes ont souvent une valeur politico-religieuse et prédictive dans un contexte de guerre civile de religion. Les thuriféraires huguenots fabriquent ainsi le destin tragique d'Henri II, le roi persécuteur de leurs coreligionnaires dans la décennie 1550, à travers des songes prémonitoires. Mais plus encore, des songes et visions peuvent conduire à ce qu'il y a de plus subversif dans la société d'Ancien Régime, le régicide. Lors de ses interrogatoires, François Ravailac, le meurtrier d'Henri IV en 1610, décrit un songe et une vision pour expliquer sa mission divine. Le songe est celui d'un voisin, un dénommé Dubois, qui, dans une auberge, rêva d'un grand chien noir. Il fut si terrifié qu'il réveilla Ravailac qui dormait dans une pièce contigüe. Au lendemain, les deux hommes allèrent demander une messe en faveur de la victime de l'apparition. Ravailac avoua à ses juges que cet événement le poussa à s'attacher à la contemplation des secrets de la « Providence éternelle ». Il en avait de « fréquentes révélations, tant en dormant qu'en veillant »[74].

Par la suite, il évoque des visions d'hosties sanglantes, lorsqu'il priait[75]. Ravailac assassina le roi parce qu'il ne lui reconnaissait pas la sincérité de sa conversion en 1593. Tout comme dans le Saint-Empire, l'instrumentalisation politico-religieuse du songe en France ne pouvait aboutir qu'à une psychologisation et à une « pathologisation » de l'imagination[76]. Le mot « rêve » commence à recouvrir le mot songe au XVII^e siècle pour signifier « délire ».

Bibliographie

ADLER, A. : *Le Sens de la vie*. Paris : Payot 1950 [1933].

AUBIGNÉ, A. d' : *Histoire universelle*. J. Moussat 1616.

AUBIGNÉ, A. d' : *Histoire universelle* (éd. Alphonse de Rublé). Paris : Renouard 1886-1909.

AUBIGNÉ, A. d' : *Sa vie à ses enfants* (éd. Gilbert Schrenck). Paris : Société des textes français modernes 1986.

AUBIGNÉ, A. d' : *Les Tragiques*. Paris : Flammarion 1968.

BÉRARD, C. : *Rêver sous le III^e Reich*. Paris : Payot 2002.

BERRIOT, F. : « Rêver la mort, rêver la résurrection : notes sur les clés des songes du Moyen Âge et de la Renaissance ». In *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, n°37, 1993, pp. 51-62.

BOAISTUAU, P. et al. : *Histoires Prodigeuses Extraictes De Plusieurs Fameux Auteurs, Grecs & Latins, sacrez & prophanes, divisées en cinq livres*. Paris : Guillain Janssens 1594.

BOKDAM, S. : *Métamorphoses de Morphée. Théories du rêve et songes prophétiques à la Renaissance en France*. Paris : Champion 2012.

BOLARD, L. : « Augustin, du songe à la lumière. Sur la Vision de saint Augustin de Carpaccio ». In *Revue de l'histoire des religions*, 2, 2005. Disponible en ligne : <http://rhr.revues.org/4183> [consulté le 8 juin 2015].

BURKE, P. : « L'Histoire sociale des rêves ». In *Annales. ESC*, 28^e année, n°2, 1973.

CALVIN, J. : *Traité ou avertissement contre l'astrologie qu'on appelle judiciaire et autres curiosités qui règnent aujourd'hui au monde*, 1549 (éd. Olivier Millet). Paris : Droz 1985.

CECCHI, A. et al. : *La Renaissance et le rêve Bosch, Véronèse, Greco...* Paris : RMN 2013.

CHARPENTIER, F. (éd.) : *Le Songe à la Renaissance*. Saint-Étienne : PU de Saint-Étienne 1990.

CHEVALLIER, P. : *Les Régicides. Clément, Ravailac, Damiens*. Paris : Fayard 1989.

CRESPIN, J. : *Histoire des martyrs persécutés et mis à mort pour la vérité de l'Évangélie depuis le temps des Apôtres jusqu'à présent*. Genève 1619.

CROUZET, D. : *Les Guerriers de Dieu. La violence au temps des troubles de religion. Vers 1525-Vers 1610*. Seyssel : Champ Vallon 1990.

DELUMEAU, J. : *La Peur en Occident (XIV^e-XVIII^e siècles). Une cité assiégée*. Paris : Hachette 1982.

DUBY, G. - LARDREAU, G. : *Dialogues*. Paris : Flammarion 1980.

DUMORA, F. : *L'Œuvre nocturne. Songe et représentation au XVII^e siècle*. Paris : Champion 2006.

EKIRCH, R. : *At Day's Close - Night in Times Past*. NYC et London : W. W. Norton & Company 2006.

GANTET, C. : *Der Traum in der Frühen Neuzeit. Ansätze zu einer kulturellen Wissenschaftsgeschichte*. Berlin-New York : De Gruyter 2010 (Frühe Neuzeit, 143).

GANTET, C. : « Le rêve dans l'Allemagne du XVI^e siècle. Appropriations médicales et recouvrements confessionnels ». In *Annales HSS*, n°1, janvier-février 2010.

HENNEVIN, E. : « Le rêve vu par les Neurosciences ». In *Champ psy*, 3/2003, n°31, pp. 69-79.

HUSSER, J.-M. : « Songe ». In *Dictionnaire de la Bible*. Paris : Letouzey et Ané Éditeurs 1996, t. 12, pp. 1060-1062.

JUNOD, S. : *Agrippa d'Aubigné, ou, les misères du prophète*. Genève : Droz 2008.

KLIBANSKY, R. - PANOFKY, E. - SAXL, F. : *Saturne et la Mélancolie*. Paris : Gallimard 1989.

KOSSELÉCK R. : « Terreur et rêve ». In *Le Débat*, n°3, 1983.

L'ESTOILE, P. de : *Registre-Journal du règne de Henri III*. Genève : Droz 2000.

LE GOFF, J. - SCHMITT, J.-C. (éd.) : *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*. Paris : Fayard 2014 (2^e éd.).

MENIEL, B. : « Pierre Boaistuau, *Histoires prodigieuses* (édition de 1561). Texte établi par Stephen Bamforth et annoté par Jean Céard ». In *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* [En ligne], 2010, mis en ligne le 26 juin 2011. Disponible sur : <http://crm.revues.org/12303> [consulté le 12 avril 2015].

MONLUC, B. de : *Commentaires 1521-1576* (éd. critique par Paul Courteault). Paris : Gallimard 1964.

PALMA-CAYET, P. : *Chronologie novenaire*. Paris : Éd. du Panthéon 1875.

SCHMIDT, P. - WEBER, G. (éd.) : *Traum und res publica : Traumkulturen und Deutungen sozialer Wirklichkeiten im Europa von Renaissance und Barock*. Berlin : Walter de Gruyter 2008.

SY, J. de : « Le débat du clerc et du chevalier ». In *Le Songe du Verger* (1378). Londres : British Library, MS Royal, 19 C IV, f.1v.

VÉRINGA, S. : « Sommeil : nos ancêtres ne dormaient pas comme nous ». Disponible en ligne : <http://www.espritsciencemetaphysiques.com/sommeil-dormons-bonne-facon.html> [consulté le 12 juin 2015].

Notes

^[1] DUBY, G. - LARDREAU, G. : *Dialogues*. Paris : Flammarion 1980, p. 41.

^[2] Les neurosciences ont une approche descriptive du rêve. Elles n'ont donc guère d'utilité sur l'interprétation de celui-ci, si ce n'est de prévenir la surinterprétation. HENNEVIN, E. : « Le rêve vu par les Neurosciences ». In *Champ psy*, 3/2003, n°31, pp. 69-79.

^[3] EKIRCH, R. : *At Day's Close - Night in Times Past*. NYC et London : W. W. Norton & Company 2006.

^[4] VÉRINGA, S. : « Sommeil : nos ancêtres ne dormaient pas comme nous ». Disponible en ligne : <http://www.espritsciencemetaphysiques.com/sommeil-dormons-bonne-facon.html> [consulté le 12 juin 2015].

2015] ; DELUMEAU, J. : *La Peur en Occident (XIV^e-XVIII^e siècles). Une cité assiégée*. Paris : Hachette 1982, pp. 119-131.

^[15] BURKE, P. : « L'Histoire sociale des rêves ». In *Annales. ESC*, 28^e année, n°2, 1973, p. 332.

^[16] GANTET, C. : *Der Traum in der Frühen Neuzeit. Ansätze zu einer kulturellen Wissenschaftsgeschichte*. Berlin ; New York : De Gruyter 2010 (Frühe Neuzeit, 143).

^[17] KOSELLECK R. : « Terreur et rêve ». In *Le Débat*, n°3, 1983, p. 192.

^[18] Alfred Adler a cependant développé une théorie interprétative du rêve qui est tournée vers l'avenir. ADLER, A. : *Le Sens de la vie*. Paris : Payot 1950 [1933].

^[19] HERSANT, Y. : « Peindre le rêve ? » In CECCHI, A. et al. : *La Renaissance et le rêve Bosch, Véronèse, Greco...* Paris : RMN 2013, p. 14.

^[10] BÉRADT, C. : *Rêver sous le III^e Reich*. Paris : Payot 2002. Voir aussi KOSELLECK R. : « Terreur et rêve », *art. cit.*

^[11] DUMORA, F. : *L'Œuvre nocturne. Songe et représentation au XVII^e siècle*. Paris : Champion 2006.

^[12] GANTET, C. : « Le rêve dans l'Allemagne du XVI^e siècle. Appropriations médicales et recouvrements confessionnels ». In *Annales HSS*, janvier-février 2010, n°1, p. 44.

^[13] LE GOFF, J. : « Rêves ». In LE GOFF, J. - SCHMITT, J.-C. (éd.) : *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*. Paris : Fayard 2014 (2^e éd.), pp. 961-967.

^[14] SY, J. de : « Le débat du clerc et du chevalier ». In *Le Songe du Verger (1378)*. Londres : British Library, MS Royal, 19 C IV, f.1v.

^[15] HERSANT, Y. : « Peindre le rêve ? », *art. cit.*, p. 13.

^[16] KLIBANSKY, R. - PANOFKY, E. - SAXL, F. : *Saturne et la Mélancolie*. Paris : Gallimard 1989.

^[17] BOKDAM, S. : *Métamorphoses de Morphée. Théories du rêve et songes prophétiques à la Renaissance en France*. Paris : Champion 2012.

^[18] HUSSER, J.-M. : « Songe ». In *Dictionnaire de la Bible*. Paris : Letouzey et Ané Éditeurs 1996, t. 12, pp. 1060-1062.

^[19] BOLARD, L. : « Augustin, du songe à la lumière. Sur la Vision de saint Augustin de Carpaccio ». In *Revue de l'histoire des religions*, 2, 2005. Disponible en ligne : <http://rhr.revues.org/4183> [consulté le 8 juin 2015].

^[20] HERSANT, Y. : « Peindre le rêve ? », *art. cit.*, p. 13.

^[21] La typologie de Macrobe propose cinq catégories de rêves : *somnium* (présage énigmatique) ; *visio* (image claire du futur) ; *oraculum* (message divin) ; *insomnium* (expression des affects de désir et de crainte) ; *visum* (apparition de la rêverie).

^[22] GANTET, C. : « Le rêve dans l'Allemagne du XVI^e siècle. Appropriations médicales et recouvrements confessionnels », *art. cit.*, p. 50.

^[23] *Ibid.*, p. 51.

^[24] *Ibid.*, p. 52.

^[25] *Ibid.*, pp. 56-57.

^[26] BERRIOT, F. : « Rêver la mort, rêver la résurrection : notes sur les clés des songes du Moyen Âge et de la Renaissance ». In *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, n°37, 1993, pp. 51-62.

^[27] MONLUC, B. de : *Commentaires 1521-1576* (éd. critique par Paul Courteault). Paris : Gallimard 1964, p. 464.

^[28] *Ibid.*

^[29] CROUZET, D. : *Les Guerriers de Dieu. La violence au temps des troubles de religion. Vers 1525-Vers 1610*. Seyssel : Champ Vallon 1990, t. I, p. 180.

^[30] LE GOFF, J. : « Rêves », *art. cit.*, pp. 950-951.

^[31] MENIEL, B. : « Pierre Boaistuau, *Histoires prodigieuses* (édition de 1561). Texte établi par Stephen Bamforth et annoté par Jean Céard ». In *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* [En ligne], 2010, mis en ligne le 26 juin 2011. Disponible sur : <http://crm.revues.org/12303> [consulté

le 12 avril 2015].

^[32] — BOAISTUAU, P. *et al.* : *Histoires Prodigieuses Extraictes De Plusieurs Fameux Autheurs, Grecs & Latins, sacrez & prophanes, divisées en cinq livres*. Paris : Guillain Janssens 1594, p. 321.

^[33] — CROUZET, D. : *Les Guerriers de Dieu, op. cit.*, t. I, p. 181 ; BOAISTUAU, P. *et al.* : *Histoires Prodigieuses Extraictes De Plusieurs Fameux Autheurs, Grecs & Latins, sacrez & prophanes, divisées en cinq livres, op. cit.*, p. 331.

^[34] — MONLUC, B. de : *Commentaires 1521-1576, op. cit.*, p. 464.

^[35] — *Ibid.*

^[36] — Il ne faut pas négliger aussi l'effet rétroactif du genre des Mémoires. Monluc écrit ses *Commentaires* à partir de 1571. Il connaît donc le complot protestant tramé contre Charles IX au château de Montceau-en-Brie qui eut lieu le 28 septembre 1567 et dont on se souvient sous le nom de la « Surprise de Meaux ». Les *Commentaires* ont été publiés après la mort de Blaise de Monluc, en 1592, par Florimond de Raemond. Cependant, l'étude critique comparant les manuscrits primitifs et la première édition montre que la majorité des modifications sont le fruit de la révision personnelle de l'auteur plutôt que de l'éditeur. CORTEAULT, P. : « Introduction », MONLUC, B. de : *Commentaires 1521-1576, op. cit.*, pp. XXVIII-XXIX.

^[37] — *Ibid.*, p. 593.

^[38] — « Ce ne sont pas des contes faicts à plaisir. » [ajout pour l'édition]. *Ibid.*, p. 593.

^[39] — *Ibid.*, pp. 593-594.

^[40] — À la suite de la défaite de Cérisolles (11 avril 1544), Montluc écrit que son cœur le serra et il demeura « plus de trois nuicts en ceste peur », s'éveillant « sur le songe de la perte. ». *Ibid.*, p. 165.

^[41] — *Ibid.*, pp. 593-594.

^[42] — *Ibid.*, p. 607.

^[43] — L'autel et l'image sacrée sont des symboles de l'Église catholique que l'on oppose à la chaire du pasteur et l'absence d'image dans le temple protestant.

^[44] — Blaise de Monluc symbolise la cruauté catholique pour les huguenots. Ceux-ci qualifient la férocité des catholiques « à la monlucoise ». *Histoire ecclésiastique des églises réformées au royaume de France...*, Divisée en trois tomes, de l'imprimerie de Jean Remy, Anvers, 1580. Paris : Fischbacher 1889, t. II, p. 911.

^[45] — CORTEAULT, P. : « Introduction », MONLUC, B. de : *Commentaires 1521-1576, op. cit.*, pp. XXVIII-XXIX.

^[46] — *Histoire ecclésiastique des églises réformées au royaume de France, en laquelle est descrite au vray la renaissance et accroissement d'icelles depuis l'an M. D. XXI jusques en l'année M. D. LXIII. Leur reiglement ou discipline, Synodes, persecutions tant generales que particulieres, noms et labours de ceux qui ont heureusement travaillé, villes et lieux où elles ont esté dressées, avec le discours des premiers troubles ou guerres civiles, desquelles la vraye cause est aussi declaree.*

Divisée en trois tomes, de l'imprimerie de Jean Remy, Anvers, 1580, éd. nouvelle par feu G. Baum et par Ed. Cunitz. Nieuwkoop : B. de Graaf, 1974, t. 1, pp. 195-196.

^[47] — CRESPIEN, J. : *Histoire des martyrs persécutez et mis à mort pour la vérité de l'Evangelie depuis le temps des Apotres jusqu'à présent*. Genève 1619, t. 1, livre IV, pp. 199-200.

^[48] — *Histoire ecclésiastique des églises réformées au royaume de France, op. cit.*, t. I, pp. 97-98.

^[49] — *Ibid.*, pp. 97-98.

^[50] — *Ibid.*, p. 226.

^[51] — *Ibid.*

^[52] — « Copie des Lettres envoyées à la Roine Mere, par un sien serviteur, après la mort du feu roi Henri II ». *Mémoires de Condé ou Recueil pour servir à l'histoire de France, contenant ce qui s'est passé de plus mémorable dans le Royaume, sous le règne de François II et sous une partie de celui de Charles IX. Où l'on trouvera des preuves de l'Histoire de M. de Thou*. Londres : Claude du Bosc et Guillaume Darrés ; Paris : Rollin Fils ; La Haye : Pierre de Hondt 1743-1745, t. I, pp. 626-627.

^[53] — *Histoire ecclésiastique des églises réformées au royaume de France, op. cit.*, (éd. 1974), t. II,

p. 281.

^[54] *Ibid.*

^[55] *Ibid.*

^[56] AUBIGNÉ, A. d' : *Histoire universelle*. J. Moussat 1616, t. 1, p. 165.

^[57] AUBIGNÉ, A. d' : *Histoire universelle* (éd. Alphonse de Rublé). Paris : Renouard 1886-1909, t. 5, 1576-1579, p. 244.

^[58] *Ibid.*, t. 6, 1579-1585, pp. 72-73.

^[59] *Ibid.*, t. 7, 1585-1588, p. 397.

^[60] *Ibid.*

^[61] PALMA-CAYET, P. : *Chronologie novenaire*. Paris : Éd. du Panthéon 1875, p. 81. Toutefois, dans son registre-journal, Pierre de L'Estoile explique que le songe « sembloit presager ce que depuis on a vu advenir, lorsque ces bêtes furieuses de la ligue, se ruans sur ce pauvre prince, l'ont déchiré et mangé avec son peuple. » L'ESTOILE, P. de : *Registre-Journal du règne de Henri III*. Genève : Droz 2000, vol. 4, p. 67.

^[62] AUBIGNÉ, A. d' : *Histoire universelle, op. cit.*, t. 7, 1585-1588, p. 397.

^[63] *Sermons de M. Jean Calvin sur le livre de Job, recueillis fidelement de sa bouche selon qu'il les preschoit*. Genève : Matthieu Berjon 1611, pp. 374-375.

^[64] CRESPIN, J. : *Histoire des Martyrs, op. cit.*, t. I, l. III, p. 286.

^[65] AUBIGNÉ, A. d' : *Histoire universelle, op. cit.*, t. 5, 1576-1579, p. 244.

^[66] AUBIGNÉ, A. d' : *Sa vie à ses enfants* (éd. Gilbert Schrenck). Paris : Société des textes français modernes 1986, p. 51.

^[67] JUNOD, S. : *Agrippa d'Aubigné, ou, les misères du prophète*. Genève : Droz 2008, pp. 115-116.

^[68] AUBIGNÉ, A. d' : *Les Tragiques*, « Misères » (v. 1185). Cité par SOULIÉ, M. : « Songe et vision dans les Tragiques d'Agrippa d'Aubigné ». In CHARPENTIER, F. (éd.) : *Le Songe à la Renaissance*. Saint-Étienne : PU de Saint-Étienne 1990, p. 203.

^[69] *Ibid.*, p. 204.

^[70] *Ibid.*, pp. 205-206.

^[71] AUBIGNÉ, A. d' : *Les Tragiques*. Paris : Flammarion 1968, « Les Fers » (v. 1525-1530).

^[72] CALVIN, J. : *Traité ou avertissement contre l'astrologie qu'on appelle judiciaire et autres curiosités qui règnent aujourd'hui au monde*, 1549 (éd. Olivier Millet). Paris : Droz 1985, p. 83.

^[73] MONLUC, B. de : *Commentaires 1521-1576, op. cit.*, p. 633.

^[74] CHEVALLIER, P. : *Les Régicides. Clément, Ravailac, Damiens*. Paris : Fayard 1989, p. 208.

^[75] *Ibid.*, pp. 212-213.

^[76] GANTET, C. : « Zwischen Wunder, Aberglaube und Fiktion : Der Traum als politisches Medium in Frankreich, ca. 1560 - ca. 1620 ». In SCHMIDT, P. - WEBER, G. (éd.) : *Traum und res publica : Traumkulturen und Deutungen sozialer Wirklichkeiten im Europa von Renaissance und Barock*. Berlin : Walter de Gruyter 2008, pp. 307-326.

David El Kenz

Université de Bourgogne

UMR CNRS 7366

david.elkenz@sfr.fr

Fulka, J.: Le cauchemar de Lockwood : sur la question de la Cruauté en Littérature. In: *Ostium*, roč. 12, 2016, č. 3.

Lockwoods' Nightmare: On the Question of Cruelty in Literature

The aim of the present study is to analyze the phenomenon of dream in *Wuthering Heights* by Emily Brontë, especially the nightmare of Lockwood, one of the principal narrators. The author attempts to show that the dream in question plays an important role in the structure of the novel, and interprets the given passages against the background of the distinction between convertible and inconvertible violence, recently proposed – in a different context – by Étienne Balibar.

Keywords: English literature, psychoanalysis, violence

Dans le livre publié en 2010, s'intitulant *Violence et civilité*, Étienne Balibar apporte une contribution majeure au traitement philosophique de la question de cruauté et de violence. [1] En relisant quelques textes classiques (Hegel, Hobbes et d'autres), Balibar propose une distinction qui va nous servir de fil conducteur dans la présente étude : celle entre la violence convertible et la violence inconvertible. À propos des *Leçons sur la philosophie du droit* de Hegel, Balibar souligne la notion hégélienne de « conversion » (*Verkehrung*) consistant en une « sublimation ou spiritualisation, mais surtout une transformation de la violence en *force* (historiquement) *productive*, une annihilation de la violence en tant que force de la destruction et une re-création en tant qu'énergie ou puissance interne des institutions » [2]. La violence convertible, c'est une violence pour ainsi dire sublimée, dont la force destructrice se trouve dépassée au profit d'une productivité politique et historique. À l'opposé de cette catégorie de la violence apprivoisée, Balibar met en valeur la notion de violence *inconvertible*, à savoir la violence qui résiste à une telle sublimation, qui est inséparable du fantasme (un trait dont on va voir l'importance dans ce qui suit) et qu'il convient d'appeler par un mot à la fois simple et compliqué : la cruauté [3]. La cruauté en tant que forme extrême, inconvertible de la violence – une violence qui ne peut jamais être soumise à une finalité quelconque – met en jeu, selon Balibar, non seulement une impulsion destructrice, mais également (et logiquement) une impulsion autodestructrice, une tendance de se tourner contre ceux qui en sont les initiateurs :

La cruauté n'est pas seulement une violence « extrême », elle est une violence qui peut passer sans médiation de formes ultra-naturalistes et anonymes, semblant procéder de la force même des « choses », dépersonnalisée dans ses sources comme dans ses objets, à des formes où l'intentionnalité devient paroxystique, voire se tourne contre ses propres auteurs ou « sujets », et où la dimension suicidaire voisine étrangement avec la compulsion criminelle. [4]

Sans s'attarder sur le contexte propre de l'analyse balibarienne – dont le but consiste à repenser la philosophie politique par rapport à la question de la violence –, il nous semble que la distinction mentionnée plus haut peut s'avérer fort utile dans le domaine qui, au premier regard, peut paraître assez éloigné, à savoir celui de la littérature [5]. La cruauté, son inconvertibilité, son inséparabilité de la dimension fantasmatique et, par voie de conséquence, son caractère en quelque sorte onirique (ce qui ne veut nullement dire irréel) ne cessent de revenir dans certaines œuvres littéraires dont nous avons choisi une qui compte, sans aucun doute, parmi les plus classiques et les plus discutées : *Les Hauts de Hurlevent* d'Emily Brontë, « peut-être la plus belle, la plus profondément violente des histoires d'amour » [6]. Nous espérons de montrer que le rêve de Lockwood au début des *Hauts de Hurlevent*, dont l'importance dans le roman de Brontë ne peut jamais être surestimée, joue – lorsqu'il est envisagé sous la perspective de la notion balibarienne de violence inconvertible – le rôle

de ce que nous n'hésiterons pas à appeler un nœud structural, et ceci à plusieurs égards : premièrement, il préfigure, en miniature, toutes les formes de la cruauté dont le roman se fait un catalogue inquiétant ; deuxièmement, de par sa configuration même, il esquisse les relations complexes entre les personnages que le lecteur ne déchiffrera que par la suite. Notons tout de suite qu'il s'agit de la préfiguration *structurale* plutôt que littérale car le cauchemar de Lockwood n'est nullement un rêve prémonitoire au sens courant du terme : ce qu'il semble offrir est moins une prémonition directe qu'une configuration *symbolique et fantasmatique* qui, par la suite, va marquer toute l'histoire tumultueuse de l'amour impossible entre Catherine et Heathcliff. C'est justement à ce niveau qu'on est obligé de chercher « le rapport étroit entre les passages oniriques et la structure du roman » [7]. Et c'est sur cette configuration que nous nous concentrerons dans ce qui suit. Supposant le roman assez bien connu pour qu'il n'y ait besoin d'une introduction générale, nous essayerons d'aller droit à l'essentiel.

Plusieurs interprètes ont remarqué que le personnage principal du roman, Catherine, entre dans l'espace narratif des *Hauts de Hurlevent* à travers le rêve [8]. L'on a également remarqué que la scène du rêve de Lockwood se trouve être soigneusement préparée et mise en scène : dans son étude brillante sur *Les Hauts de Hurlevent*, Hillis Miller souligne le caractère quasi-initiatique de la manière dont Lockwood, le premier narrateur du récit, pénètre l'espace labyrinthique de la maison pour accéder à « l'intérieur de l'intérieur », au cœur même du mystère, en imitant ainsi, sans le savoir, le mouvement même de la narration sinieuse qui va suivre [9]. Dans la petite chambre à l'intérieur de la maison qui, d'ailleurs, se trouve elle-même située dans un monde étrangement clos et exclusif formé par les Hauts de Hurlevent, Thrushcross Grange et quelques autres repères [10], Lockwood fait deux rêves - deux cauchemars - qui l'initient (lui-même et le lecteur) au monde étrange, cruel et onirique de l'amour et de la vengeance dont le caractère violent et parfois difficilement explicable ne cessera de fasciner les lecteurs jusqu'à présent. Dans le cadre limité de cette étude, nous laisserons de côté le premier cauchemar sur le sermon interminable de Jabez Branderham, et nous nous concentrerons sur le deuxième, représentant, en un sens, le paroxysme de la violence inconvertible.

Pendant sa première nuit à Hauts de Hurlevent, Lockwood, avant de s'endormir - et ceci est important - se met à déchiffrer une étrange configuration de noms inscrits avec la pointe d'un couteau en toutes sortes de caractères sur le rebord de la fenêtre :

Sur le rebord de la fenêtre où je plaçai ma chandelle, se trouvaient empilés dans un coin quelques livres rongés d'humidité ; ce rebord était couvert d'inscriptions faites avec la pointe d'un couteau sur la peinture. Ces inscriptions, d'ailleurs, répétaient toutes le même nom en toutes sortes de caractères, grands et petits, *Catherine Earnshaw*, çà et là changé en *Catherine Heathcliff*, puis encore en *Catherine Linton*.

[The ledge, where I placed my candle, had a few mildewed books piled up in one corner; and it was covered with writing scratched on the paint. This writing, however, was nothing but a name repeated in all kinds of characters, large and small - Catherine Earnshaw, here and there varied to Catherine Heathcliff, and then again to Catherine Linton]. [11]

Ce passage, dont le caractère inquiétant ne manque pas de frapper le lecteur, mérite d'attirer notre attention. Une idée vague de la violence y transparaît : les noms sont « scratched on the paint » (l'expression qui suscite, en elle-même, un certain malaise et que le traducteur français, faute de mieux, traduit trop explicitement comme « faites avec la pointe d'un couteau sur la peinture »), sans que nous connaissions ni l'auteur de cette inscription ni le sens qu'il faudrait lui donner, sans que nous sachions pourquoi, selon l'expression de Judith Bates, « la nuit même donne naissance à d'innombrables Catherines » [12]. Il s'agit, bien sûr, d'une configuration dont le sens devient plus clair par la suite et qui décrit, en fait, les métamorphoses que Cathy (et sa fille) va subir au cours de

la narration, sans que les interprètes s'accordent, d'ailleurs, sur la signification définitive qu'il faut leur attribuer[13].

Pour ajouter au sentiment d'une vague menace, l'image d'un spectre ou d'un fantôme surgit directement dans les lignes qui suivent. Sans avoir, pour le moment, quoi que ce soit de spécifique, cette image transforme le signifiant représenté par le nom propre (un signifiant qui, à un moment donné, n'est rattaché à aucun signifié car Lockwood n'a aucune connaissance de l'existence de Cathy - c'est la *première fois* qu'il la rencontre ainsi, sans en être conscient, à travers les inscriptions qu'il répète) en une forme spectrale qui, pour exacerber encore *l'Unheimlichkeit* qui s'empare du lecteur, est prise dans une sorte de pullulation incontrôlable, provoquée, de la part de Lockwood, par une inexplicable pulsion de répétition[14] :

Dans ma pesante apathie, j'appuyai la tête contre la fenêtre et continuai à épeler Catherine Earnshaw... Heathcliff... Linton... mes yeux finirent par se fermer. Mais ils n'étaient pas clos depuis cinq minutes qu'un éblouissement de lettres blanches jaillit de l'obscurité, éclatantes comme des spectres... l'air fourmillait de Catherines.

[In vapid listlessness I leant my head against the window, and continued spelling over Catherine Earnshaw - Heathcliff - Linton, till my eyes closed; but they had not rested five minutes when a glare of white letters started from the dark as vivid as spectres - the air swarmed with Catherines]. [15]

Réveillé de cette manière, par la présence spectrale des signifiants « Catherine », Lockwood prend un des livres empilés sur le rebord de la fenêtre pour découvrir qu'il s'agit du journal de Catherine Earnshaw, écrit une vingtaine d'années auparavant - la vraie origine des événements racontés dans *Les Hauts de Hurlevent*[16]. Après avoir lu quelques pages, décrivant une conspiration de Cathy et de Heathcliff et la conduite détestable de Hindley envers ce même Heathcliff, Lockwood s'endort. Son premier rêve se passe à l'église où il est forcé d'écouter le sermon interminable d'un Jabes Branderham. Il se réveille pour un instant, s'endort de nouveau et fait un autre rêve qui nous intéresse ici. Citons le passage en son entier :

Cette fois, je me souvenais que j'étais couché dans le cabinet de chêne et j'entendais distinctement les rafales de vent et la neige qui fouettait. J'entendais aussi le bruit agaçant et persistant de la branche de sapin, et je l'attribuais à sa véritable cause. Mais ce bruit m'exaspérait tellement que je résolus de le faire cesser, s'il y avait moyen ; et je m'imaginai que je me levais et que j'essayais d'ouvrir la croisée. La poignée était soudée dans la gâche : particularité que j'avais observée étant éveillé, mais que j'avais oubliée. « Il faut pourtant que je l'arrête ! » murmurai-je. J'enfonçai le poing à travers la vitre et allongeai le bras en dehors pour saisir la branche importune ; mais, au lieu de la trouver, mes doigts se refermèrent sur les doigts d'une petite main froide comme la glace ! L'intense horreur du cauchemar m'envahit, j'essayai de retirer mon bras, mais la main s'y accrochait et une voix d'une mélancolie infinie sanglotait : « Laissez-moi entrer ! laissez-moi entrer ! - Qui êtes-vous ? » demandai-je tout en continuant de lutter pour me dégager. « Catherine Linton », répondit la voix en tremblant (pourquoi pensais-je à *Linton* ? J'avais lu *Earnshaw* vingt fois pour *Linton* une fois). « Me voilà revenue à la maison : je m'étais perdue dans la lande ! » La voix parlait encore, quand je distinguai vaguement une figure d'enfant qui regardait à travers la fenêtre. La terreur me rendit cruel. Voyant qu'il était inutile d'essayer de me dégager de son étreinte, j'attirai son poignet sur la vitre brisée et le frottai dessus jusqu'à ce que le sang coulât et inondât les draps du lit. La voix gémissait toujours : « Laissez-moi entrer ! » et l'étreinte obstinée ne se relâchait pas, me rendant presque fou de terreur. « Comment le puis-je ? dis-je enfin ; lâchez-moi, si vous voulez que je vous fasse entrer ! » Les doigts se desserrèrent, je retirai vivement les miens hors du trou, j'entassai en hâte les livres en pyramide pour me défendre, et je me bouchai les oreilles

pour ne plus entendre la lamentable prière. Il me sembla que je restais ainsi pendant plus d'un quart d'heure. Mais, dès que je recommençai d'écouter, j'entendis le douloureux gémissement qui continuait !

« Allez-vous-en ! criai-je, je ne vous laisserai jamais entrer, fussiez-vous supplier pendant vingt ans. – Il y a vingt ans, gémit la voix, vingt ans, il y a vingt ans que je suis errante. » Puis j'entendis un léger grattement au dehors et la pile de livres bougea comme si elle était poussée en avant. J'essayai de me lever, mais je ne pus remuer un seul membre, et je me mis à hurler tout haut, en proie à une terreur folle.

[This time, I remembered I was lying in the oak closet, and I heard distinctly the gusty wind, and the driving of the snow; I heard, also, the fir-bough repeat its teasing sound, and ascribed it to the right cause; but it annoyed me so much, that I resolved to silence it, if possible; and, I thought, I rose and endeavoured to unhasp the casement. The hook was soldered into the staple: a circumstance observed by me when awake, but forgotten. „I must stop it, nevertheless!“ I muttered, knocking my knuckles through the glass, and stretching an arm out to seize the importunate branch; instead of which, my fingers closed on the fingers of a little, ice-cold hand! The intense horror of nightmare came over me: I tried to draw back my arm, but the hand clung to it, and a most melancholy voice sobbed, „Let me in – let me in!“ „Who are you?“ I asked, struggling, meanwhile, to disengage myself. „Catherine Linton“ it replied, shiveringly (why did I think of *Linton*? I had read *Earnshaw* twenty times for Linton); „I'm come home; I'd lost my way on the moor!“ As it spoke, I discerned, obscurely, a child's face looking through the window. Terror made me cruel; and finding it useless to attempt shaking the creature off, I pulled its wrist on to the broken pane, and rubbed it to and fro till the blood ran down and soaked the bedclothes: still it wailed „Let me in!“ and maintained its tenacious gripe, almost maddening me with fear. „How can I?“ I said at length. „Let *me* go, if you want me to let you in!“ The fingers relaxed. I snatched mine through the hole, hurriedly piled the books up in a pyramid against it, and stopped my ears to exclude the lamentable prayer. I seemed to keep them closed above a quarter of an hour; yet, the instant I listened again, there was the doleful cry moaning on! „Begone!“ I shouted, „I'll never let you in, not if you beg for twenty years.“ „It is twenty years,“ mourned the voice: „twenty years!“ Thereat began a feeble scratching outside, and the pile of books moved as if thrust forward. I tried to jump up, but could not stir a limb; and so yelled aloud, in a frenzy of fright].[\[17\]](#)

Le dernier cri de Lockwood est bien réel ; Lockwood est découvert par Heathcliff, lui-même réveillé par le bruit, et assiste, par accident, au paroxysme de la passion qui semble préfigurer tous les monologues que Heathcliff va prononcer par la suite, y compris les paroles blasphématoires après la mort de Cathy.

Il [Heathcliff] s'est approché du lit, a ouvert la fenêtre en la forçant et, pendant qu'il tirait dessus, a été pris d'une crise de larmes qu'il n'a pu maîtriser.

« Viens, viens ! » sanglotait-il. « Cathy, viens ! Oh ! Viens... une fois seulement ! Oh ! Chérie de mon cœur ! écoute-moi cette fois-ci enfin, Catherine ! »

[He [Heathcliff] got on to the bed, and wrenched open the lattice, bursting, as he pulled at it, into an uncontrollable passion of tears. „Come in! Come in!“ He sobbed. „Cathy, do come. Oh, do – *once* more! Oh! My heart's darling! Hear me *this* time, Catherine, at last!“][\[18\]](#)

À partir de ce moment, l'histoire véritable commence. À propos de ce rêve qui représente un chef-d'œuvre de l'imagination gothique, plusieurs remarques s'imposent. Tout d'abord, notons l'étrange « effet de réel » (pour pervertir une expression de Roland Barthes) qu'il suscite : Lockwood, en rêvant,

se trouve dans la même pièce, sur le même lit et près de la même fenêtre ; il observe même certains détails qu'il avait remarqués avant de s'endormir (le bruit de la branche contre la fenêtre, la position de la poignée) ; et c'est à travers cette réalité qui, dans le rêve, se trouve conservée (mais à propos de cette « réalité » qui est tellement proche de l'hallucination, ne serait-on pas en droit de parler, justement, du réel au sens lacanien ?), que l'enfant spectral se glisse dans la conscience endormie de Lockwood pour y produire l'effet terrifiant qui le pousse à un acte de cruauté excessive – frotter la main de l'enfant contre la vitre brisée. La terreur me rendit cruel, *terror made me cruel*, dit Lockwood pour expliquer sa cruauté inexplicable[19]. Le symbolisme de la fenêtre est tout aussi important : dans la petite pièce, où Lockwood se croit à l'abri de tout danger, la fenêtre représente non seulement un moyen d'encadrer le fantasme terrifiant – Jacques Lacan, dans le séminaire sur l'angoisse, a admirablement commenté, à propos du rêve fait par L'homme aux loups, la fonction d'*encadrement* remplie précisément par la fenêtre[20] – mais également et surtout une ouverture vers l'extérieur, une ouverture par laquelle le spectre de Catherine s'efforce d'entrer. Ceci est d'autant plus important qu'à la fin du roman, Heathcliff meurt exactement dans la même pièce, sous la même fenêtre *ouverte*, en se réunissant ainsi – peut-être – avec la Catherine perdue. À travers cette même fenêtre, donc, le début et la fin de l'histoire semblent se rejoindre : par cette ouverture vers l'extérieur, l'esprit de Catherine cherche à entrer dans la maison où elle avait passé son enfance avec Heathcliff, tandis qu'à la fin du livre, c'est à travers la même ouverture que l'esprit de Heathcliff s'échappe pour trouver la réunion avec cette même Catherine. Si, comme le dit Freud, le rêve représente un accomplissement du désir, il semble que l'accomplissement du désir passe justement à travers cette fenêtre, à travers ce passage mince et précaire entre l'intérieur et l'extérieur. Étant donné la structure extrêmement compliquée du rêve en question, aussi bien que le fait que le récit en tant que tel ressemble à un rêve énorme dont le cauchemar de Lockwood ne fait qu'une petite partie et où s'entremêlent et s'entrecroisent les désirs de tous les personnages et du lecteur lui-même[21], on est d'ailleurs en plein droit d'abandonner la logique freudienne qui attribue le désir toujours au rêveur lui-même et de poser la question « Le désir de qui ? ». De Heathcliff qui souhaite que Catherine revienne ? De Catherine qui désire de revenir à la maison de son enfance ? Ou bien de Lockwood ? Ou bien du lecteur, désirant de lire la suite de l'histoire ? Quel désir se trouve-t-il accompli dans le rêve de Lockwood ? Le texte ne nous donnera jamais une réponse définitive.

Revenons, pourtant, à la question de la préfiguration onirique de la suite de l'histoire qui s'étale pendant la période d'une vingtaine d'années (la vingtaine d'années mentionnée, on s'en souvient, dans le rêve même). On a raison de dire, semble-t-il, que Lockwood, de tous les personnages des *Hauts de Hurlevent*, est « un rêveur privilégié dans la mesure où les deux cauchemars qui constituent l'entrée dans le monde occulte de *Wuthering Heights* ont lieu pendant la seule nuit que ce personnage apparemment étranger à l'action y passe »[22]. En quel sens ? Au sens où « toute l'existence de Catherine et de Heathcliff se situe au niveau onirique »[23], que leur amour enfantin en tant que tel – un amour fondé, on s'en souvient, sur la fusion complète que Catherine elle-même nomme si bien dans le monologue connu, parmi les lecteurs du roman, sous le nom de *I am Heathcliff speech*[24] – possède un caractère onirique et irréllement immédiat que Heathcliff, dans les innombrables actes sadiques et destructeurs qu'il perpétrera après la mort de Catherine, ne cessera jamais d'essayer de regagner[25]. Comme nous l'avons déjà signalé, *Les Hauts de Hurlevent* peut, en vérité, être lu comme un rêve gigantesque, dont les rêves « réels » de Lockwood nous laissent entrevoir la nature avant que l'histoire elle-même ne commence. Le livre en tant que tel, d'ailleurs, est parsemé de rêves – comme, par exemple, ce rêve mystérieux de Catherine, qu'elle *ne raconte jamais* et qui reste, à jamais, au-delà de son expression verbale[26]. En plus – et ceci démontre la structure extrêmement complexe du roman –, le motif de plusieurs Catherine auxquelles le demi-sommeil de Lockwood donne naissance (*the air swarmed with Catherine*), trouve une résonance puissante non seulement dans la configuration du roman en tant que tel, mais également et surtout dans le délire final de Heathcliff. Pour Heathcliff, le monde est bien *swarming with*

Catherines :

Car qu'est-ce qui, pour moi, ne se rattache pas à elle ? Qu'est-ce qui ne me la rappelle pas ? Je ne peux pas jeter les yeux sur ce dallage sans y voir ses traits dessinés ! Dans chaque nuage, dans chaque arbre, remplissant l'air la nuit, visible par lueurs passagères dans chaque objet le jour, je suis entouré de son image. Les figures d'hommes et de femmes les plus banales, mon propre visage, se jouent de moi en me présentant sa ressemblance. Le monde entier est une terrible collection de témoignages qui me rappellent qu'elle a existé, et que je l'ai perdue !

[For what is not connected with her to me? And what does not recall her? I cannot look down to this floor but her features are shaped in the flags! In every cloud, in every tree - filling the air at night, and caught by glimpses in every object by day - I am surrounded with her image! The most ordinary faces of men and women - my own features - mock me with a resemblance. The entire world is a dreadful recollection of memoranda that she did exist, and that I have lost her!][27]

Tous ces motifs semblent condensés - le terme freudien n'est pas utilisé par hasard - dans le rêve de Lockwood. Or, la préfiguration fonctionne sur un autre niveau encore, sur le niveau de la tonalité, de la *Stimmung* même de l'histoire qui va suivre, sans que le rêve de Lockwood soit, comme nous avons déjà souligné, un rêve prémonitoire au sens littéral du terme. L'acte de cruauté que Lockwood commet dans le rêve, d'ailleurs étroitement lié à une hypocrisie évidente de sa part - après avoir essayé, en vain, de se dégager en frottant la main du spectre contre la vitre, il promet de le laisser entrer s'il lâche sa prise, après quoi Lockwood ne fait qu'empiler les livres contre la fenêtre afin, justement, de l'empêcher d'entrer dans la pièce -, préfigure tous les actes de cruauté et de destruction décrits ultérieurement. L'histoire cruelle - avec ses innombrables épisodes ouvertement sadiques - est ouverte par un acte presque impensable de quelqu'un qui n'est pas directement impliqué dans cette histoire même mais qui en devient, de par cet acte même et qu'il le veuille ou non, la partie prenante.

Pourtant, une question reste ouverte sur laquelle nous voudrions terminer. Est-on en droit de parler, à propos de ce livre hors du commun, d'une violence inconvertible[28] ? La violence et la cruauté dans *Les Hauts de Hurlevent* a fait l'objet d'innombrables commentaires dont nous avons cité quelques-uns. Mais en quel sens cette violence est-elle une violence inconvertible ? Judith Bates propose même une interprétation « positive » de l'acte de Lockwood ; une interprétation qui s'engage dans un sens directement opposé, celui, justement, de la *conversion de la violence* : en analysant le symbolisme des larmes et du sang dans le rêve, Bates souligne que la cruauté prétendue de Lockwood permet, en fait, une expiation grâce à laquelle l'esprit de Catherine peut finalement revenir et retrouver le monde enfantin perdu :

Des gouttes [du sang] doivent s'écouler aussi sur le rebord de la fenêtre où sont gravés les mots : Catherine Earnshaw, Catherine Heathcliff, Catherine Linton. Aussi le rituel du sacrifice expiatoire s'accomplit-il dans le sens inverse de la faute. [...] Ainsi considéré, l'acte sanguinaire auquel se livre Lockwood et qui encore aujourd'hui ne manque pas de choquer le lecteur assume une dimension tout autre que celle de la satisfaction sexuelle plus ou moins perverse que plusieurs critiques se sont complus à y trouver. [...] Ainsi l'acte instinctif et cruel de Lockwood exercera à son insu une fonction positive et libératrice.[29]

Sans vouloir sous-estimer la possibilité d'une telle lecture (dans un roman aussi complexe que *Les Hauts de Hurlevent*, quelle lecture, en fait, peut-elle être jugée impossible ?), il nous paraît pertinent de souligner que s'il y a une réunion de Heathcliff et de Cathy (ce qui, en fait, est loin d'être certain, malgré les dernières phrases du roman que nous allons commenter tout de suite), s'il y a une conversion de cette violence qui a marqué toute l'histoire de leur amour, elle n'a certainement pas

lieu ici-bas, dans le monde qui est le nôtre. Si expiation il y a, Georges Bataille a sans doute raison de parler de « *l'horreur de l'expiation* »[30]. C'est, sans aucun doute, ce qui distingue *Les Hauts de Hurlevent* des histoires d'amour dans les romans de Jane Austen, mais également dans les romans des deux autres sœurs Brontë, Charlotte et Anne, chez qui, malgré ses péripéties malheureuses ou même tragiques, l'amour se trouve toujours terminé par une conversion, par une réunion des deux protagonistes (le plus souvent sous la forme du mariage). Et par conséquent, une question se pose : les dernières lignes des *Hauts de Hurlevent*, qui font partie du monologue intérieur de ce même Lockwood dont les cauchemars ont entamé notre voyage sur le continent obscur de la passion aussi intense que destructrice, sont-elles vraiment aussi apaisantes qu'elles puissent sembler ? En regardant les tombeaux de Heathcliff et de Catherine, Lockwood a recours à la métaphore du sommeil tranquille, inspirée plutôt par la tranquillité du paysage qui les entoure :

Je m'attardai autour de ces tombes, sous ce ciel si doux ; je regardais les papillons de nuit qui voltigeaient au milieu de la bruyère et des campanules, j'écoutais la brise légère qui agitait l'herbe, et je me demandais comment quelqu'un pouvait imaginer que ceux qui dormaient dans cette terre tranquille eussent un sommeil troublé.

[I lingered around them (les tombeaux), under the benign sky; watched the moths fluttering among the heath and harebells, listened to the soft wind breathing through the grass, and wondered how any one could ever imagine unquiet slumbers for the sleepers in that quiet earth.][31]

Or, malgré la métaphore du sommeil, malgré les indices qui, vers la fin du récit, suggèrent une conversion possible (la deuxième Catherine et Hareton tombant amoureux, la fatigue finale de Heathcliff[32]), le lecteur, lui, n'est pas apaisé. Les indices en question restent toujours étrangement *insuffisants* et Georges Bataille, nous semble-t-il, a raison d'écrire : « Heathcliff connaît, avant de mourir, en mourant, une étrange béatitude, mais cette béatitude effraie, elle est tragique »[33]. Lockwood, parlant plutôt du paysage que de Catherine et Heathcliff (l'évocation de la tranquillité est donc *indirecte*), est-il vraiment ce qu'on appelle le *reliable narrator* ? Sommes-nous vraiment assurés – surtout si nous nous souvenons des blasphèmes de Heathcliff – que la violence – et l'amour – qui avaient lieu ici-bas étaient convertis dans un au-delà[34] ? Une rédemption a-t-elle vraiment eu lieu ? *Incertum*, diraient des auteurs anciens, car l'inquiétude du lecteur persiste intacte et Emily Brontë ne nous livre aucune réponse directe.

Terminons donc en disant que malgré la possibilité indéniable de lire *Les Hauts de Hurlevent* dans la perspective d'une rédemption, l'incertitude dans laquelle le lecteur est abandonné en terminant sa lecture laisse à jamais persister le spectre d'une violence qui n'est sublimée ni dans la réunion des amants (que Heathcliff, dès son vivant, a désespérément tenté d'achever par ses actes sadiques), ni par une *Verkehrung* qui renverrait à un au-delà (car le dieu dans *Les Hauts de Hurlevent*, comme Hillis Miller l'a bien remarqué, n'est pas un être transcendant) – bref, cette incertitude laisse persister le spectre de la violence inconvertible. C'est de là, nous semble-t-il, que le beau roman d'Emily Brontë puise – et puisera toujours – sa force inquiétante.

Bibliographie

BALIBAR, E. : *Violence et civilité*. Paris : Galilée 2010.

BATAILLE, G. : *La littérature et le mal*. Paris : Gallimard 2007.

BATES, J. : *L'onirisme dans Wuthering Heights d'Emily Brontë. Narrations, schèmes et symbolisme*. Paris : Lettres modernes 1988.

BRONTË, A. : *The Tenant of Wildfell Hall*. Oxford : Clarendon Press 1992.

BRONTË, E. : *Les Hauts de Hurle-Vent*, trad. Frédéric Delebecque. La Bibliothèque électronique du Québec, accessible à http://beq.ebooksgratuits.com/vents/Bronte_Les_Hauts_de_Hurle_Vent.pdf.

BRONTË, E. : *Wuthering Heights*. London : Penguin Books 1994.

CHRÉTIEN, J.-L. : *De la fatigue*. Paris : Minuit 1996.
 DERRIDA, J. : *Spectres de Marx*. Paris : Galilée 1993.
 EWBANK, I.-S. : *Their Proper Sphere. A Study of the Brontë Sisters as Early Victorian Novelists*. London : Edward Arnold 1966.
 KERMODE, F. : A Modern Way with the Classic. In *New Literary History*, 5, 1974, pp. 415-434.
 LACAN, J. : *Le séminaire X. Angoisse*. Paris : Seuil 2004.
 MILLER, H. : *Fiction and Repetition, Seven English Novels*. Harvard : Harvard University Press 1982.
 MILLER, H. : *The Disappearance of God. Five Nineteenth-Century Writers*. Harvard : Harvard University Press 1975.
 ROBINSON, M. A. : *Emily Brontë*. London : Routledge 1997.
 THOMPSON, W. : « Infanticide and Sadism in *Wuthering Heights* ». In *Publication of Modern Language Association*, 78, 1963, pp. 69-74.
 VAN GHENT, D. : *The English Novel*. London : Holt, Rinehart and Wilson 1963.

Notes

^[1] _ Le texte est publié dans le cadre du projet „Život a prostředí. Fenomenologické vztahy mezi subjektem a přirozeným světem“, financé par GA ČR, No. P401 15-10832S.

^[2] _ BALIBAR, E. : *Violence et civilité*. Paris : Galilée 2010, p. 61.

^[3] _ *Ibid.*, p. 86.

^[4] _ *Ibid.*, p. 87. Ce n'est pas par hasard que la violence inconvertible se trouve thématifiée à l'aide de certains textes de Georges Bataille et sa notion de « hétérogénéité », qui « est par excellence, chez lui, le nom de la violence inconvertible ». *Ibid.*, p. 71.

^[5] _ Tout en ajoutant que lorsqu'il est question de violence inconvertible, Balibar lui-même ne se prive pas de donner un exemple littéraire, celui de Faulkner et de son roman *Absalon! Absalon!* Cf. *Violence et civilité, op. cit.*, p. 93.

^[6] _ BATAILLE, G. : *La littérature et le mal*. Paris : Gallimard 2007, p. 12.

^[7] _ BATES, J. : *L'onirisme dans Wuthering Heights d'Emily Brontë. Narrations, schèmes et symbolisme*. Paris : Lettres modernes 1988, p. 7.

^[8] _ « Significantly, our first encounter with the Catherine - Heathcliff drama is established through a dream - Lockwood's dream of the ghost-child at the window ». VAN GHENT, D. : *The English Novel*. London : Holt, Rinehart and Wilson 1963, p. 115.

^[9] _ Citons l'analyse de Miller *in extenso* : « Lockwood's discovery of the nature of life at Wuthering Heights coincides with his step-by-step progress into the house itself. On his two visits he crosses various thresholds: the outer gate, the door of the house, the door into the kitchen, the stairs and halls leading to an upstairs room. Finally he enters the interior of the interior, the oaken closet with a bed in it that stands in a corner of this inner room. Wuthering Heights is presented as a kind of Chinese box of enclosures within enclosures. The house is like the novel itself, with its intricate structure of flashbacks, time shifts, multiple perspectives, and narrators within narrators. However far we penetrate toward the center of Wuthering Heights, there are still further recesses within ». MILLER, H. : *The Disappearance of God. Five Nineteenth-Century Writers*. Harvard : Harvard University Press 1975, pp. 165-166.

^[10] _ Sur l'isolement « géographique » de l'univers romanesque des *Hauts de Hurlevent*, voir EWBANK, I.-S. : *Their Proper Sphere. A Study of the Brontë Sisters as Early Victorian Novelists*. London : Edward Arnold 1966, p. 129. Ewbank remarque avec justesse que cet isolement qui exclut le monde extérieur peut donner lieu aux puissants effets narratifs - les personnages disparaissent et réapparaissent sans que le lecteur sache ce qu'ils ont fait entretemps : « Hindley just reappears on his father's death, with a wife whom he has found somehow, somewhere. For three and a half years Heathcliff is just gone, and nobody is told where he has been or what he has done ». *Ibid.*, p. 129.

^[11] _ BRONTË, E. : *Les Hauts de Hurle-Vent*, trad. Frédéric Delebecque, La Bibliothèque électronique du Québec, disponible sur

http://beq.ebooksgratuits.com/vents/Bronte_Les_Hauts_de_Hurle_Vent.pdf, p. 44 ; *Wuthering Heights*. London : Penguin Books 1994, p. 32. Dans ce qui suit, nous allons indiquer la pagination de la traduction française et celle de l'original (séparée par un point-virgule).

^[121] — BATES, J. : *L'Onirisme dans Wuthering Heights*, op. cit., p. 95.

^[123] — Selon Hillis Miller, le passage devrait être interprété comme une invitation à lire le roman à travers la permutation des noms. Cf. MILLER, H. : *Fiction and Repetition, Seven English Novels*. Harvard : Harvard University Press 1982, p. 56. Une interprétation radicale est proposée par Frank Kermode : « When you have processed all the information you have been waiting for, you see the point of the order of the scribbled names as Lockwood gives them: Catherine Earnshaw, Catherine Heathcliff, Catherine Linton. Read from left to right they recapitulate Catherine Earnshaw's story; read from right to left, the story of her daughter, Catherine Linton ». KERMODE, F. : « A Modern Way with the Classic ». In *New Literary History*, 5, 1974, pp. 415-434. Aussi tentante qu'elle soit, une telle lecture « hyper-structuraliste », presque lévi-straussienne, du passage en question semble être contredite, au moins dans une certaine mesure, par l'idée d'un chaos ou d'une « dissémination » (pour reprendre un terme derridien) qui s'y trouve impliquée (« toutes sortes de caractères, grands et petits... »).

^[141] — En lisant les lignes qui vont suivre, qui ne se souviendrait pas de ces passages des *Spectres de Marx*, où Derrida résume la « logique du fantôme » en utilisant les expressions de « répétition » et « première fois » : « Répétition et première fois, voilà peut-être la question de l'événement comme question du fantôme [...]. Répétition et première fois mais aussi répétition et dernière fois, car la singularité de toute première fois en fait aussi une dernière fois. » DERRIDA, J. : *Spectres de Marx*. Paris : Galilée 1993, p. 31.

^[151] — BRONTË, E. : Op. cit., pp. 44-45 ; p. 32.

^[161] — « The diary which Lockwood reads during his terrifying night in the oak-paneled bed is the real inside of the inside, the secret center of the Chinese box of enclosures which makes up the novel ». MILLER, H. : *The Disappearance of God*, op. cit., p. 177.

^[171] — BRONTË, E. : Op. cit., pp. 56-59 ; pp. 36-37.

^[181] — *Ibid.*, p. 65 ; p. 37. Les blasphèmes de Heathcliff après la mort de Cathy sont devenus célèbres : « Puisse-t-elle se réveiller dans les tourments ! cria-t-il avec une véhémence terrible, frappant du pied et gémissant, en proie à une crise soudaine d'insurmontable passion. [...] Et moi, je fais une prière... je la répète jusqu'à ce que ma langue s'engourdisse : Catherine Earnshaw, puisses-tu ne pas trouver le repos tant que je vivrai ! Tu dis que je t'ai tuée, hante-moi, alors ! Les victimes hantent leurs meurtriers, je crois. Je sais que des fantômes ont erré sur la terre. Sois toujours avec moi... prends n'importe quelle forme... rends-moi fou ! mais ne me laisse pas dans cet abîme où je ne puis te trouver. Oh ! Dieu ! C'est indicible ! Je ne peux pas vivre sans ma vie ! Je ne peux pas vivre sans mon âme ! » [„May she wake in torment!“ he cried, with frightful vehemence, stamping his foot, and groaning in a sudden paroxysm of ungovernable passion. [...] „And I pray one prayer - I repeat it till my tongue stiffens - Catherine Earnshaw, may you not rest as long as I am living! You said I killed you - haunt me, then! The murdered do haunt their murderers, I believe. I know that ghost have wandered on earth. Be with me always - take any form - drive me mad! Only do not leave me in this abyss, where I cannot find you! Oh God, it is inutterable! I cannot live without my life! I cannot live without my soul!“] *Ibid.*, p. 372 ; p. 148.

^[191] — Cf., entre autres textes, THOMPSON, W. : « Infanticide and Sadism in *Wuthering Heights* ». In *Publication of Modern Language Association*, 78, 1963, pp. 69-74.

^[201] — LACAN, J. : *Le séminaire X. Angoisse*. Paris : Seuil 2004, p. 89. Inga-Stina Ewbank parle, à propos de la fenêtre dans *Les Hauts de Hurlevent*, de « visual crystallization of experience ». Cf. EWBANK, I.-S. : *Their Proper Sphere*, op. cit., p. 141.

^[211] — « Has it not been said over and over again by critics of every kind that *Wuthering Heights* reads like a dream of an opium eater? » ROBINSON, M. A. : *Emily Brontë*. London : Routledge 1997, p. 162.

^[22] — BATES, J. : *L'onirisme dans Wuthering Heights*, op. cit., p. 45.

^[23] — *Ibid.*, p. 6.

^[24] — « Mon amour pour Linton est comme le feuillage dans les bois : le temps le transformera, je le sais bien, comme l'hiver transforme les arbres. Mon amour pour Heathcliff ressemble aux rochers immuables qui sont en dessous : source de peu de joie apparente, mais nécessité. Nelly, je suis Heathcliff ! Il est toujours, toujours dans mon esprit ; non comme un plaisir, pas plus que je ne suis toujours un plaisir pour moi-même, mais comme mon propre être. » [„My love for Linton is like the foliage in the woods: time will change it, I'm well aware, as winter changes the trees. My love for Heathcliff resembles the eternal rocks beneath: a source of little visible delight, but necessary. Nelly, I am Heathcliff! He's always, always on my mind: not as a pleasure, any more that I am always a pleasure to myself, but as my own being“]. BRONTË, E. : *Op. cit.*, pp. 183-184 ; p. 81.

^[25] — Ces actes mêmes sont, d'ailleurs, une illustration parfaite de l'ambivalence (destruction/autodestruction) que Balibar attribue à la cruauté et que nous venons de mentionner au début de ce texte : Heathcliff détruit pour retrouver le paradis de son enfance et sa propre mort témoignera de l'impossibilité de cet effort. Il est impossible de retrouver le bonheur à travers la destruction : c'est ce que Heathcliff reconnaît à la fin et il ne lui reste que de mourir. En commentant le sadisme de Heathcliff, Hillis Miller écrit : « Heathcliff's sadism is more than an attempt to take revenge indirectly on Cathy. It is also a strange and paradoxical attempt to regain his lost intimacy with her. [...] If his childhood relation to Cathy gave him possession of the whole world through her, perhaps now that Cathy is lost he can get her back by appropriating the world. The sadistic infliction of pain on other people, like the destruction of inanimate objects, is a way of breaking down the barriers between oneself and the world. Now that he has lost Cathy, the only thing remaining to Heathcliff which is like the lost fusion with her is the destructive assimilation of other people or things. » MILLER, H. : *The Disappearance of God*, op. cit., p. 195.

^[26] — Au chapitre IX, Catherine dit à Nelly : « J'ai fait dans ma vie des rêves dont le souvenir ne m'a plus jamais quitté et qui ont changé mes idées : ils se sont infiltrés en moi, comme le vin dans l'eau, et ont altéré la couleur de mon esprit. En voici un ; je vais vous le raconter, mais ayez soin de ne sourire à aucun de ses détails. » [„I've dreamt in my life dreams that have stayed with me ever after, and changed my ideas: they've gone through and through me, like wine through water, and altered the colour of my mind. And this is one; I'm going to tell it - but take care not to smile at any part of it“]. BRONTË, E. : *Op. cit.*, p. 177 ; p. 79. Nelly, pourtant, empêche Catherine de raconter le rêve et le lecteur ne connaîtra jamais son contenu.

^[27] — BRONTË, E. : *Op. cit.*, pp. 714-715 ; pp. 268-269. Et Hillis Miller de remarquer que ce même pullulement hallucinatoire n'est pas sans produire le même effet sur le lecteur qui est au point, au moment donné, de terminer sa lecture : « If in Lockwood's dream the air swarms with Catherines, so does this book swarm with ghosts who walk the Yorkshire moors inside the covers of any copy of *Wuthering Heights*, waiting to be brought back from the grave by anyone who chances to open the book and read ». MILLER, H. : *Fiction and Repetition*, op. cit., p. 72.

^[28] — Je tiens à remercier le professeur Gérard Bensussan dont les commentaires précieux m'ont aidé à préciser ce point.

^[29] — BATES, J. : *L'onirisme dans Wuthering Heights*, op. cit., pp. 141-142.

^[30] — BATAILLE, G. : *La littérature et le mal*. Paris : Gallimard 2007, p. 19.

^[31] — BRONTË, E. : *Op. cit.*, pp. 745-746 ; p. 279.

^[32] — Une des grandes images littéraires de la fatigue, que Jean-Louis Chrétien ne mentionne pas dans son catalogue remarquable des figures diverses de la fatigue dans la pensée et la littérature occidentales. Cf. CHRÉTIEN, J.-L. : *De la fatigue*. Paris : Minuit 1996.

^[33] — BATAILLE, G. : *La littérature et le mal*, op. cit., p. 17.

^[34] — La même question - bien que ce soit dans un contexte différent - est d'ailleurs posée par Anne Brontë dans le roman magnifique (et gravement sous-estimé) qu'est *The Tenant of Wildfell Hall*. En disant ses adieux à sa bien-aimée Helen qu'il ne peut pas l'épouser car elle est mariée à un autre

homme, Gilbert, le héros du roman, se demande si l'amour « universel » et désincarné - universellement converti, pourrait-on dire - qu'il va possiblement éprouver en rencontrant Helen après la mort serait-il comparable à la singularité de la passion qu'il éprouve ici-bas : « We shall meet in heaven. Let us think of that, said she in a tone of desperate calmness; but her eyes glittered wildly, and her face was deadly pale. - But not as we are now, I could not help replying. It gives me little consolation to think I shall next behold you as a disembodied spirit, or an altered being, with a frame perfect and glorious, but not like this! - and a heart, perhaps, entirely estranged from me. - No, Gilbert, there is perfect love in heaven! - So perfect, I suppose, that it soars above distinctions, and you will have no closer sympathy with me than with any one of the ten thousand thousand angels of the innumerable multitude of the happy spirits round us. » BRONTË, A. : *The Tenant of Wildfell Hall*. Oxford : Clarendon Press 1992, pp. 409-410. Mais Gilbert, on le sait, finit par épouser Helen, tandis que dans *Les Hauts de Hurlevent*, le dilemme en question reste à jamais irrésolu.

Josef Fulka
Fakulta humanitních studií UK
U kříže 8
150 00 Praha 5
josef.fulka@gmail.com

Images of the Dream in the Age of Enlightenment: Watteau and Fragonard

The aim of the present paper is to illustrate the representations of the dream in the French painting of the eighteenth century, based on the analysis of a few paintings of Watteau and Fragonard and of some theoretical and critical texts of their time as well. Doing so, the article tries to find an answer to the question whether it is possible to find figurative patterns of the representation of the dream and to establish a typology of the oneiric paintings in the Age of Enlightenment.

Keywords: dream, daydream, oneiric painting, Vien, Watteau, Fragonard

Métaphoriquement, le rêve est une sorte de passage de frontières : le rêveur peut être conçu comme un passeur entre la veille et le sommeil. Ces deux états ne sont pourtant pas toujours nettement séparables : « Veillé-je, quand je crois rêver ? rêvé-je, quand je crois veiller ? qui m'a dit que le voile ne se déchirerait pas un jour, et que je ne resterai pas convaincu que j'ai rêvé tout ce que j'ai fait et fait réellement tout ce que j'ai rêvé. »^[1] C'est ainsi que Diderot formule, dans le compte rendu sur Joseph Vernet de son *Salon de 1767*, cette expérience si difficile à verbaliser. La métaphore du voile n'est certainement pas un pur hasard : le voile cache et à la fois montre vaguement les contours des choses, il les laisse entrevoir sans les dévoiler entièrement. La citation renvoie encore au caractère imagé de l'expérience onirique et suggère que celle-ci relève de l'ordre du visuel.

À partir de l'époque de la Renaissance, le rêve est en effet une source d'inspiration privilégiée dans l'art occidental. Si au Moyen Âge, le rêve était considéré avant tout comme la visualisation d'une communication avec l'au-delà et le surnaturel, à l'ère de la Renaissance, il est conçu de façon plus complexe. Le sommeil peut désormais signifier la vacance de l'âme qui s'élève en se libérant du corps (de la matière), mais il peut être regardé tout aussi bien comme le résultat des sensations qui affectent l'imagination^[2] : les définitions du rêve que nous allons examiner en témoigneront.

L'objectif de notre étude est d'illustrer les images du rêve dans la peinture française du XVIII^e siècle, sur la base de l'analyse de quelques tableaux de Watteau et de Fragonard. Ce faisant, nous tâcherons de répondre à la question de savoir s'il existe, dans la peinture française des Lumières, des schémas figuratifs privilégiés du rêve qui peuvent être considérés comme emblématiques pour leur temps. Quels sont les critères qui entrent en jeu si l'on prétend saisir les spécificités des images du rêve appartenant à des genres picturaux aussi différents que la peinture d'histoire, la fête galante ou la peinture de genre ? Faut-il simplement que le tableau représente un dormeur ou doit-on prendre en compte aussi d'autres critères, moins évidents ?

Rêve ou songe ?

Avant de nous pencher sur l'analyse des tableaux, nous procéderons à un parcours terminologique succinct pour tenter de déterminer comment le XVIII^e siècle a conçu le rêve. Nous viserons notamment à cerner les sens dans lesquels le terme « rêve » ainsi que ses dérivés (tels que « rêverie » ou « rêveur ») ou ses synonymes discursifs (tels que « songe ») ont été utilisés au XVII^e mais surtout au XVIII^e siècle. Pour ce faire, nous recourrons d'abord aux dictionnaires généraux de l'époque, et ensuite à *La Théorie des songes* de l'abbé Jérôme Richard. Si lors de cet examen terminologique, nous ne nous appuyons pas sur les ouvrages théoriques sur la peinture, la cause en est que ceux-ci ne traitent pas de la manière de représenter le rêve. Le rêve n'est pas un sujet pictural spécifique, inhérent à quelque genre comme le sont par exemple les montagnes, les arbres

ou les nuages dans le cas du paysage. La question qui nous préoccupe donc est celle de savoir si les termes « rêve » et « songe » peuvent être considérés comme interchangeables ou s'ils possèdent des contenus sémantiques différents à ces époques.

À la fin du XVII^e siècle, la connotation du mot « rêve » est nettement négative. Selon le *Dictionnaire universel* d'Antoine Furetière, il porte un sens pathologique : le terme « rêve » est tenu pour « bas & peu d'usage » ; il se dit des « songes des malades qui ont le cerveau altéré »[3]. La forme verbale « rêver » comprend plusieurs entrées dans le même dictionnaire, parmi lesquelles c'est également l'acception dépréciative qui semble prévaloir : « rêver » signifie faire des « songes extravagants » quand on est malade ou en délire, mais s'utilise aussi quand on dit « des extravagances » en veillant. Le sens positif figure en tout dernier lieu parmi les acceptions : le verbe « rêver » peut signifier « méditer ; appliquer sérieusement son esprit à raisonner sur quelque chose »[4]. Furetière définit de manière analogue les substantifs « rêverie » et « rêveur » : la rêverie est considérée comme un état de délire, mais elle peut également se référer à la méditation. Il en va de même pour le rêveur, équivalent au mélancolique à l'esprit distrait ou au vieillard qui radote, mais aussi à celui qui médite. Le terme « songe » a un usage plus différencié au XVII^e siècle : s'il renvoie aux « pensées confuses » suggérées au dormeur par son imagination, il peut également signifier une vision céleste ou surnaturelle. À l'opposé du mot « rêve », qui se rattache au registre physique, le terme « songe » renvoie au registre surnaturel : c'est ce sens qui apparaît généralement dans le titre des œuvres artistiques jusqu'au XVII^e siècle.

En ce qui concerne l'emploi de ces mêmes termes au XVIII^e siècle, dans l'*Encyclopédie* de Diderot et de d'Alembert, ils figurent dans des sens semblables à ceux qui ont été définis par Furetière. L'article « Rêve » (en métaphysique) ainsi que ceux consacrés au verbe « rêver » sont de la plume de Diderot : certes, ils ne montrent pas trop d'originalité car ils s'appuient abondamment sur les acceptions dénombrées par Furetière ; toutefois, l'allusion à l'usage bas en disparaît. Lorsque Diderot préfère le terme « rêve » au « songe » - ce dont témoigne le vocabulaire de ses *Salons*, de même que le *Rêve de d'Alembert* qui exclut le mot « songe » -, ce geste équivaut à une réhabilitation du mot « rêve » qui se voit ainsi libéré de sa charge sémantique négative[5]. Cet usage contribue à ce que le mot « songe », aux connotations spiritualistes, cède progressivement la place au « rêve » que privilégiera la réflexion philosophique d'orientation matérialiste.

Le discours littéraire et philosophique du XVIII^e siècle n'est cependant guère conséquent lors de l'usage des termes « rêve » et « songe » qu'il ne différencie pas toujours. Le processus de la réhabilitation d'un terme, celui de sa préférence au détriment d'un autre, est toujours lent et pendant un certain temps, les deux termes coexistent et leurs contenus sémantiques se mêlent. C'est vers la fin du XVII^e siècle que « songer » commence à être relayé par « rêver » et désormais, c'est ce dernier qui désignera l'activité pendant le sommeil, alors que « songer » deviendra synonyme de « penser », et le sens de la pensée vague sera réservé à « rêverie ». Il est en tout cas symptomatique que vers le milieu du siècle, l'abbé Richard intitule encore son ouvrage *La Théorie des songes* et non pas des rêves[6]. Son livre s'inscrit dans la lignée des conceptions empiristes, selon lesquelles le songe n'a rien de divin mais il est le résultat du fonctionnement des organes. Le terme « rêve » ne figure que sporadiquement dans l'ouvrage de l'abbé Richard : il est utilisé le plus souvent comme équivalent à la « douce rêverie ». Avec cette image de la rêverie tranquille contraste celle du rêve effrayant qui excite dans l'âme des sensations fortes et cruelles. Si l'adjectif « effrayant » s'ajoute au substantif « rêve » ou « songe », les deux termes sont employés comme des synonymes, bien que dans *La Théorie des songes*, le terme « rêve » soit employé plutôt comme équivalent à la rêverie.

L'ère des Lumières montre un vif intérêt pour le rêve dont il pressent le pouvoir. Sans vouloir offrir ici un panorama complet des rêves dans les fictions narratives, nous nous limitons à évoquer quelques titres d'ouvrages littéraires : *Le diable boiteux* de Lesage, *Le Sopha* de Crébillon fils, les

Bijoux indiscrets de Diderot, les *Songes et visions philosophiques* de Mercier ou encore les *Rêveries du promeneur solitaire* de Rousseau. En philosophie, *Le rêve de d'Alembert* de Diderot est sans doute l'exemple le plus connu du « rêve scientifique ». Mais qu'en est-il dès lors des images du rêve à l'ère des Lumières ? Peut-on établir une typologie quelconque des représentations oniriques : des sujets et des schémas figuratifs qui leur correspondent ? Après ce parcours terminologique bien rapide, la question qui nous intéresse maintenant est celle des modalités de la représentation du rêve au XVIII^e siècle. Est-il possible d'y associer certains éléments des définitions recensées, ou les images oniriques n'ont rien à voir avec ces définitions ?

La peinture onirique à l'ère des Lumières

La difficulté majeure liée à la peinture onirique consiste dans le fait que le rêve ne peut pas être ramené à un modèle réel (préexistant et visible), mais il nécessite le recours à un modèle imaginaire. Il pose la création d'un *ailleurs*, d'un « autre monde », différent du monde entourant et familier : un espace qui n'a peut-être jamais existé, et une sorte de hors-temps. Dans cet espace et temps du rêve, les limites du possible s'élargissent : des métamorphoses saugrenues peuvent y avoir lieu, sans aucun rapport au réel, et grâce à la seule fantaisie créatrice de l'artiste. Cela explique aussi la variété des représentations du rêve à l'âge moderne, qu'il est difficile de ramener à un type unique. Avant de nous pencher sur l'analyse des images de rêve des peintres rococo, nous tenterons d'esquisser une typologie des tableaux oniriques, tout en étant conscients que tout effort taxinomique porte le risque de la simplification. *Grosso modo*, on peut distinguer trois cas majeurs des représentations oniriques, ayant bien sûr des variantes : le tableau peut montrer seulement le rêveur ou, au contraire, ne visualiser que le rêve, ou il peut mettre en scène le rêveur en même temps que son rêve[7]. Un autre critère susceptible d'entrer en jeu lors de la typologie est celui du sexe du rêveur, qui ne sera pas indifférent, comme nous le verrons, lors des représentations oniriques du XVIII^e siècle.

On doit toutefois préciser que dormir ne signifie pas nécessairement rêver, bien que la plupart des tableaux des dormeurs puissent être liées au rêve. Jusqu'à l'époque de la Renaissance, les tableaux du rêve avaient en effet un schéma figuratif bien typique qui remontait à l'âge médiéval : ils avaient un sujet religieux et ont généralement montré le rêveur en même temps que son rêve, de manière évidente (un personnage aux yeux fermés, dans une position allongée). Chez Giotto par exemple[8], on peut voir réunis dans un même espace pictural deux mondes, celui du rêveur et de son rêve, et la transition entre eux est marquée par le rideau. D'autres schémas pour la juxtaposition du monde d'ici-bas et de celui d'au-delà sont également possibles, comme l'inscription du rêve dans un nuage, qui est censé symboliser les apparitions célestes miraculeuses, et qui joue le rôle du voile. Si ces représentations oniriques reposent sur l'histoire religieuse - elles sont alors des songes plutôt que des rêves -, les tableaux du rêve de l'ère de la Renaissance peuvent également avoir une inspiration profane[9].

Pour ce qui est de la peinture onirique des Lumières en France, l'inspiration profane la marque plus fortement que l'inspiration religieuse, et elle suit des schémas plutôt italiens que nordiques : elle ne montre pas les cauchemars et visions caractérisant les tableaux des Écoles du Nord. Quant au genre des images du rêve des Lumières, elles peuvent appartenir à la peinture d'histoire (religieuse ou mythologique), mais aussi aux scènes de genre qui mettent en scène un épisode de la vie quotidienne. C'est en effet le changement majeur par rapport aux tableaux oniriques de la Renaissance et surtout ceux du Moyen Âge, qui étaient basés sur un texte préexistant. Une exception à ces tendances - celles de la laïcisation des sujets du rêve et de l'appartenance des tableaux oniriques du XVIII^e siècle à des genres mineurs - est une peinture d'Étienne Jeaurat, même s'il s'agit là, du moins selon Diderot, d'une représentation manquée du songe où toute sublimation fait défaut et la toile en reste au niveau de la plate réalité[10]. Cependant, la plupart des tableaux du rêve de l'époque des Lumières sont d'une inspiration profane et appartiennent aux scènes de genre.

C'est le cas de *l'Ermite endormi* de Joseph-Marie Vien que nous analyserons à la lumière des textes critiques qui ont été publiés à son sujet.



Joseph-Marie Vien : *L'Ermite endormi*. 1753. Paris : Louvre

Ce tableau, exposé au Salon de 1753, ne montre en effet qu'un dormeur, mais il devient dans l'interprétation des critiques à l'imagination débridée la représentation du rêveur en même temps que de son rêve. S'il connaît un succès immédiat auprès du public, la cause en réside, à part son sujet inhabituel et son caractère italianisant, aussi dans son réalisme. Son sujet n'est guère historique : avec les termes du critique Jean-Bernard Le Blanc, il représente un ermite qui dort, donc une action indifférente dans la nature, mais qui « devient intéressante par l'art avec lequel le Peintre a su rendre la vérité »^[11]. L'intérêt que rencontre le tableau de Vien est dû à la manière convaincante dont le peintre a réussi à représenter le sommeil de l'ermite. L'un des commentaires les plus fantaisistes est sans doute celui de Pierre Estève : il décrit l'ermite « placé dans une solitude affreuse, qui est ornée par des attributs effrayants », et voit « à travers toutes les horreurs ce saint personnage s'abandonner à une douce extase »^[12]. Cette description suscite la réaction d'autres critiques qui se plaisent à la ridiculiser. Jacques Gautier d'Agoty interprète la scène comme l'effet de l'influence alcoolique : « Il [Estève] le croit dans une douce extase, tandis qu'il ne fait que dormir, appesanti par les vapeurs du vin. »^[13] En tout état de cause, ces commentaires attestent l'intérêt pour le tableau de Vien qui est dû, à part sa manière d'exécution, également à son sujet.

Le rêveur rococo : la peinture de Watteau et de Fragonard

Comment la figure du rêveur - ou de la rêveuse - se visualise-t-elle dans la peinture rococo ? Sans vouloir offrir ici une caractérisation exhaustive du vocabulaire stylistique du rococo, nous nous limitons à en évoquer ici quelques traits majeurs qui marqueront aussi les images du rêve de Watteau et de Fragonard^[14]. Ce n'est pas un hasard qu'André Chastel appelle l'ère rococo « le temps des grâces » : de fait, l'art rococo privilégie l'effet de surprise et de caprice, les valeurs de l'intime et de la sensualité^[15]. C'est l'esthétique du fugitif et du transitoire, du moment qui passe et ne revient plus jamais. Si la peinture rococo montre un intérêt pour la représentation du rêve, celle-ci ne correspond pas entièrement aux définitions des dictionnaires que nous avons recensées : les tableaux rococo évitent la mise en scène des passions et les sensations fortes, ainsi les « songes extravagants » correspondant à la pensée troublée, et saisissent le rêveur généralement dans un état d'abandon, en sommeil ou au cours d'une rêverie.

Si l'on considère d'abord les toiles qui portent dans leur titre le terme « rêve » ou « songe » - tout en

sachant que la plupart des titres de tableaux de cette époque sont donnés ultérieurement -, il est frappant de voir que Fragonard ait réalisé plusieurs tableaux qui montrent le rêveur et son rêve. Dans le *Songe d'amour du guerrier*, le rêveur se trouve appuyé sur son coude, et son rêve se visualise à sa droite. Ce tableau montre réunis, dans un même espace pictural, les univers religieux et mythologique : l'apparition céleste y est substituée par l'apparition féminine allégorique, qui peut incarner le rêve du guerrier d'une femme idéalisée. Le mot « songe » dans le titre renvoie au registre surnaturel de l'apparition : par son sujet et sa composition, ce tableau relève du genre de la peinture d'histoire[16].

Une version de la mise en scène du rêve et du rêveur sur un registre mineur du même Fragonard est la *Scène nocturne* dit aussi *Le Songe du mendiant*. Ce tableau, dont la composition reprend celle du précédent en l'inversant, est difficile à interpréter à cause de l'imbrication de deux mondes, celui du rêveur et celui de son rêve. Le vieillard (à gauche) et le jeune homme élégant, en compagnie d'une femme et d'un enfant (à droite), sont-ils le même personnage aux différents âges de la vie ? Vieilli, rêve-t-il des bonheurs passés de sa jeunesse, de la chaleur du feu d'un foyer ? De par son ambiguïté, ce tableau de Fragonard semble correspondre à la définition du songe donnée par Furetière, qui peut signifier les « pensées confuses » que crée l'imagination du dormeur, alors que la composition précédente illustre la mise en scène d'une vision surnaturelle.



Jean-Honoré Fragonard : *Scène nocturne ou Le Songe du mendiant*. Vers 1765-1768. Paris : Louvre

Le *Songe de Plutarque* de Fragonard montre également une vision allégorique : il représente le vieux Plutarque entouré des accessoires du savant. Comme le précise la description de l'image, le tableau présente un « homme assis en robe de chambre devant une nuée », le rôle du nuage étant celui du voilant[17]. À côté de l'homme se trouvent deux boules qui portent des inscriptions : la plus élevée, couronnée d'épines, celle de la grandeur, et la plus basse, couronnée de roses, celle de la médiocrité. Il est alors possible d'interpréter cette image allégorique comme une méditation sur le destin de l'homme, pris par le choix difficile entre la grandeur (l'immortalité qu'il n'atteindra que dans le ciel) et la médiocrité (le succès facile et immédiat d'ici-bas).

Toutefois, ce type de représentation du rêve en tant que vision est plutôt rare chez Fragonard. C'est l'esthétique de la surprise, si chère au rococo, qui se manifeste bien plus souvent dans ses tableaux où tout est charme et légèreté et où tout semble s'envoler, comme si ses toiles étaient affranchies des lois de la pesanteur. Les tableaux de Fragonard sont en effet la représentation picturale la plus caractéristique du libertinage français, exprimant la joie du moment présent. Leur sujet est souvent l'amour franchement érotique, le plaisir et le désir, comme dans la *Jeune femme endormie* ou dans la *Jeune femme étendue*[18]. Ces peintures, mettant en scène une figure féminine (une dormeuse), baignent dans une ambiance d'érotisme et elles rappellent par là l'univers des contes libertins[19]. Ces dormeuses de Fragonard - dont on peut soupçonner la nature du rêve - illustrent la version

profane de l'état de la vacance de l'âme, une sorte d'absence totale à l'égard du monde entourant.

La différence de la *Rêverie* (ou *Songerie*) de Fragonard par rapport à ses tableaux des dormeuses que nous venons d'évoquer est bien flagrante. Cette toile représente une jeune femme élégamment habillée dont le regard se perd dans le lointain, dans un ailleurs désigné par le doigt de l'ange. Ce n'est pas un hasard que ce tableau soit également connu sous le titre de *L'Abandonnée* : on ne peut pas dire avec certitude si la femme rêve de son amant qui vient de partir ou viendra bientôt, ou si elle a été abandonnée par lui[20]. À propos de cette toile, nous aimerions insister sur l'état d'abandon et d'absence : il est le résultat de la rêverie solitaire conduisant à la mélancolie, que personifie le tableau de Vien, *La douce mélancolie* (de style néo-classique), et à laquelle font également allusion les *Rêveries du promeneur solitaire* de Rousseau.



Jean-Honoré Fragonard : *Rêverie ou Songerie*. Vers 1791. New York : The Frick Collection

Dans ses *Éléments de physiologie*, Diderot réfléchit ainsi sur l'état de l'absence qui caractérise le rêveur : à l'opposé de l'homme qui veille, « [l]'homme qui rêve ne sait rien ; il se croit là, il y est, en effet, mais il pourrait avoir la même croyance en existant ailleurs »[21]. C'est cet *ailleurs* que met en scène Watteau, de la façon peut-être la plus palpable parmi les artistes français du rococo. Son tableau *La Rêveuse* montre une figure isolée avec une simplicité attachante, qui est loin de l'attitude apprêtée de la rêveuse de Fragonard. Elle porte un costume de l'aristocratie polonaise et tient sur ses genoux une viole, l'association de la musique et de la rêverie (le plus souvent amoureuse) étant un sujet pictural traditionnel[22]. À la différence de la rêveuse de Fragonard, celle de Watteau semble non seulement plus naturelle, mais aussi plus énigmatique. Elle regarde vers un ailleurs, et ce n'est guère évident que l'objet de sa rêverie soit un homme : il s'agit peut-être d'un sentiment nostalgique plus complexe, teinté de notes mélancoliques, à la manière des pièces nocturnes de Chopin.



Jean-Antoine Watteau : *La Réveuse*. 1715-1717. Chicago : Art Institute of Chicago

Bien que *Le Mezzetin* de Watteau ne porte pas dans son titre le terme « rêve » ou « songe », il met en scène également l'état de l'abandon et de la rêverie, suscité par les sons de la musique[23]. La figure solitaire de la toile se trouve dans un décor de jardin, et derrière lui, on aperçoit vaguement la silhouette d'une statue féminine qui lui tourne le dos. Ce personnage typique de la *commedia dell'arte* est censé symboliser l'amoureux malheureux dont le regard se perd dans un lointain vapoureux, car les oreilles sourdes de la statue ne peuvent pas entendre la musique qu'il joue de sa guitare[24]. L'indifférence de la femme de marbre semble le plonger dans une douce mélancolie, au sens où l'abbé Richard a défini la rêverie. Mais, selon d'autres interprétations, il se peut aussi que le visage et les gestes pathétiques du Mezzetin soient l'expression quelque peu parodique de la passion profonde[25].

C'est également le paysage enchanté qui constitue le fond du tableau de Watteau, *Les deux cousines*[26]. Cependant, cette fois-ci, ce n'est pas une statue mais une femme solitaire qui tourne le dos au spectateur, alors que sa cousine accepte la rose offerte par son galant, en signe de l'amour partagé. Le fond du paysage ainsi que la figure de la femme au dos transforment cette toile en un tableau du rêve, en même temps qu'en un tableau de l'indifférence et du regret. Le regard de la femme, dirigé vers le vide - que le spectateur ne voit pas mais qu'il peut très bien imaginer - exprime probablement ce sentiment bien complexe.

Si le rêve ou la rêverie des personnages féminins de la peinture rococo a généralement rapport à l'amour, le rêve masculin est d'une nature foncièrement différente. *Le rêve de l'artiste* de Watteau peut être conçu comme une allégorie de l'inspiration et du tourment de la création. La figure de l'artiste du tableau tend ses bras d'un geste désespéré vers les apparitions autour de lui, comme s'il voulait saisir les personnages dansant en des costumes de la *commedia dell'arte*, pour les fixer sur sa toile. Les anges volant dans le ciel - qui ne manquent pas de rappeler ceux de *l'Embarquement pour Cythère* de Berlin[27] - symbolisent le rapport au registre surnaturel dans sa version profane.



Jean-Antoine Watteau : *Le rêve de l'artiste*. 1712. Grande-Bretagne : collection particulière

En considérant les tableaux de Watteau et de Fragonard qui représentent le rêve féminin et masculin, il serait sans doute facile de tirer des conclusions hâtives, telles que les dormeuses rococo rêvent de l'amour d'une manière plus discrète sur les toiles de Watteau et d'une façon plus franchement érotique sur celles de Fragonard. Quant au rêve masculin, il est plutôt tourné vers la réflexion et la méditation : le destin de l'homme (chez Fragonard) ou l'inspiration de l'artiste (chez Watteau). Ce ne sont pourtant que des affirmations généralisantes qui se basent sur l'analyse de quelques toiles, mais dont la vérification nécessiterait l'étude d'un nombre plus important de tableaux. Pour répondre à la question s'il est possible ou non de trouver des schémas figuratifs de la représentation onirique et d'établir une typologie des images du rêve à l'époque des Lumières, nous répondrions prudemment qu'il y a sans doute des lignes de force qui s'en dégagent, mais que chaque artiste conçoit et représente le rêve à sa façon et selon la manière qui lui est propre.

En montrant l'image d'un ailleurs, la peinture invite à rêver, à prolonger dans l'imagination le rêve de l'artiste, qui peut rejoindre ainsi le rêve du spectateur. Le rêve ouvre en effet des espaces curieux, ceux des rencontres saugrenues entre l'ici-bas et l'au-delà, et souvent en créant des fantasmes. Si ces fantasmes deviennent des visions nocturnes effrayantes dans le cas des tableaux du Nord, la peinture française rococo est moins touchée par ces cauchemars qu'elle ne s'attache davantage aux images des sensations physiques. Il ne faut pas oublier que le XVIII^e siècle est l'époque du sensualisme et de l'empirisme, et sa peinture s'en ressent également. Les images du rêve des Lumières sont moins des visions tournées vers l'avenir que des rêves ancrés dans la sensation présente. Elles mettent l'accent sur l'intimité de l'état du sommeil ou de l'abandon : de ce point de vue-là, Watteau et Fragonard peuvent être considérés comme les précurseurs de la représentation romantique du rêve.

Au XIX^e siècle, le rêve servira à l'expression de l'imagination individuelle de l'artiste et ne se prêtera plus à aucune typologie : il est très difficile, sinon impossible de trouver des traits communs entre les images du rêve de William Blake, de Caspar David Friedrich ou d'Odilon Redon. Dans leurs tableaux, des espaces imaginaires s'ouvrent, qui sont les reflets d'un état d'âme. Leurs images du rêve font luire alors un instant ce mystérieux espace onirique qui, avec les termes de Gaston Bachelard, « a pour fond un voile, un voile qui s'illumine de soi, en de rares instants, en des instants qui deviennent plus rares et plus fugitifs à mesure que la nuit pénètre plus profondément notre être »[\[28\]](#).

Bibliographie

Sources primaires

DIDEROT, D. : *Éléments de physiologie* (1774-1780). In *Œuvres complètes de Diderot* (tome IX).

Paris : Garnier Frères 1875.

DIDEROT, D. : *Salon de 1761*. In *Essais sur la peinture et Salons de 1759, 1761, 1763*. Paris : Hermann 1984, pp. 112-170.

DIDEROT, D. : *Salon de 1767*. Paris : Hermann 1995.

ESTÈVE, P. : *Lettre à un ami sur l'exposition des tableaux faite dans le grand sallon du Louvre le 25 août 1753*. S. l. (Collection Deloynes, tome 5, pièce 56).

FURETIÈRE, A. : *Dictionnaire Universel* (1690). La Haye - Rotterdam : Arnoud & Leers 1702.

GAUTIER D'AGOTY, J. : *Observations sur la peinture et sur les tableaux anciens et modernes, dédiées à M. de Vandière* (tome I). Paris : Jorry & Delaguette 1753.

LE BLANC, J.-B. (abbé) : *Observations sur les ouvrages de MM. de l'Académie de peinture et de sculpture, exposés au Salon du Louvre en l'année 1753, et sur quelques écrits qui ont rapport à la peinture*. S. l. (Collection Deloynes, tome 5, pièce 63).

RICHARD, J. : *La Théorie des Songes*. Paris : chez les Frères Estienne 1766.

Littérature critique

BACHELARD, G. : « L'espace onirique ». In *Le droit de rêver*. Paris : PUF 1970, pp. 195-200.

CAMMAGRE, G. : « Une poétique de la connaissance : Diderot et le rêve ». In *Recherche sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n°33, 2002, pp. 135-147.

CHASTEL, A. : *L'art français. Ancien Régime 1620-1775*. Paris : Flammarion 2000.

FESNEAU, F. : « Rêver au temps des Lumières : un art difficile ». In ÁdÁm, A. - RADVÁNSZKY, A. - Soulages, F. (éd.) : *Les frontières des rêves*. Paris : L'Harmattan 2015, pp. 47-54.

Fladt, K. : « "Like a gentle Exercice to the Faculties". Grace as a means of engaging the viewer into reflexion ». In TOUTAIN-QUITTELIÉ, V. - RAUSEO, C. (éd.) : *Watteau au confluent des arts. Esthétiques de la grâce*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes 2014, pp. 115-127.

FRIED, M. : *La place du spectateur : esthétique et origine de la peinture moderne*. Trad. fr. par C. Brunet. Paris : Gallimard, coll. NRF Essais 1990.

HERSANT, Y. : « Peindre le rêve ? ». In *La Renaissance et le rêve : Bosch, Véronèse, Greco...* Paris : Réunion des musées nationaux - Grand Palais 2013, pp. 5-9.

KIBÉDI VARGA, Á. : « Peindre le rêve ». In *Littérature*, n°139, 2005, pp. 115-125.

Posner, D. : *Antoine Watteau*. New York : Cornell University Press 1984.

ROSENBERG, P. : « Ce qu'on disait de Fragonard ». In *Revue de l'Art*, n°78, 1987, pp. 86-90.

TUREKOVÁ, A. : « Le conte libertin au XVIII^e siècle : entre le merveilleux et la parodie dans *Acajou et Zirphile* de Charles Duclos ». In *Philologia*, n°22/1-2, 2012, pp. 111-118.

VOGTHERR, C. M. - TAVERNER HOLMES, M. (éd.) : *De Watteau à Fragonard. Les fêtes galantes*. Bruxelles : Fonds Mercator 2014.

VOLDŘICHOVÁ BERÁNKOVÁ, E. : « Face blanche, bouche muette, corps tourmenté : "Pierrot l'invisible" dans les représentations décadentes ». In *Ostium, Schola Philosophica* 2015/2, pp. 191-201.

Notes

^[1] Diderot, D. : *Salon de 1767*. Paris : Hermann 1995, p. 230.

^[2] Au sujet du rapport de la théorie de la « vacance de l'âme » (*vacatio animæ*) – élaborée au XV^e siècle par Marcile Ficin en référence à Platon – et la peinture, voir Hersant, Y. : « Peindre le rêve ? ». In *La Renaissance et le rêve : Bosch, Véronèse, Greco...* Paris : Réunion des musées nationaux - Grand Palais 2013, pp. 5-9.

^[3] Furetière, A. : *Dictionnaire Universel* (1690), t. 3. La Haye - Rotterdam : Arnoud & Reinier Leers 1702, p. 404.

^[4] *Ibid.*

^[5] Cammagre, G. : « Une poétique de la connaissance : Diderot et le rêve ». In *Recherche sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n°33, 2002, pp. 135-147.

^[6] Richard, J. : *La Théorie des Songes*. Paris : chez les Frères Estienne 1766.

^[71] _ Kibédi Varga, Á. : « Peindre le rêve ». In *Littérature*, n°139, 2005, p. 117.

^[81] _ Cf. Giotto di Bondone : *Saint François voit en songe le Christ lui montrant un palais rempli d'hommes en armes* (série des *Fresques de la vie de saint François*). 1295-1299. Assise : basilique San Francesco.

^[91] _ Ainsi, dans *Le Songe de la jeune fille* de Lorenzo Lotto, la rêveuse, appuyée sur son coude, se détache de la matière (la nature) et s'élève au monde des idées. Cf. Lorenzo Lotto : *Le Songe de la jeune fille* ou *Allégorie de la chasteté*. Vers 1505. Washington : National Gallery of Art.

^[101] _ Dans son *Salon de 1761*, Diderot met en question la vraisemblance de la scène : « mais je passais le Songe de Joseph ; c'est que ce Songe de Joseph n'est autre chose qu'un homme qui s'est endormi la tête au-dessous des pieds d'un ange. Si vous y voyez davantage, à la bonne heure. » Cf. Diderot, D. : *Salon de 1761*. In *Essais sur la peinture et Salons de 1759, 1761, 1763*. Paris : Hermann 1984, p. 121.

^[111] _ Le Blanc, J.-B. : *Observations sur les ouvrages de MM. de l'Académie de peinture et de sculpture, exposés au Salon du Louvre en l'année 1753...* s. l., 1753, p. 27. Pour l'analyse de ces écrits voir Fried, M. : *La place du spectateur : esthétique et origine de la peinture moderne*. Trad. fr. C. Brunet. Paris : Gallimard NRF Essais 1990, p. 40.

^[121] _ Estève, P. : *Lettre à un ami sur l'exposition des tableaux faite dans le grand sallon du Louvre le 25 août 1753*. S. l., 1753, p. 6.

^[131] _ Gautier d'Agoty, J. : *Observations sur la peinture et sur les tableaux anciens et modernes, dédiées à M. de Vandière*, tome I. Paris : Jorry & Delaguette 1753, p. 312.

^[141] _ Au sujet des images du rêve de Watteau et de Fragonard voir Fesneau, F. : « Rêver au temps des Lumières : un art difficile ». In ÁdÁm, A. – RADVÁNSZKY, A. – Soulagés, F. (éd.) : *Les frontières des rêves*. Paris : L'Harmattan 2015, pp. 47-54.

^[151] _ Chastel, A. : *L'art français. Ancien Régime 1620-1775*. Paris : Flammarion 2000, p. 141.

^[161] _ Jean-Honoré Fragonard : *Songe d'amour du guerrier*. Avant 1785. Paris : Louvre.

^[171] _ Jean-Honoré Fragonard : *Le Songe de Plutarque*. 1778, Rouen : Musée des Beaux-arts. Pour la description du tableau, voir Marc-Antoine Decamps (Decamps fils) : *Catalogue raisonné des tableaux exposés au musée de Rouen* (Rouen, 1809, n° 195). Cité in Rosenberg, P. : « Ce qu'on disait de Fragonard ». In *Revue de l'Art*, n°78, 1987, p. 89.

^[181] _ Jean-Honoré Fragonard : *Jeune femme endormie*. 1756-1761. Tableau mis en vente par Sotheby's en janvier 2014 et *Jeune femme étendue*. Vers 1778 : collection particulière. Nous remercions Florence Fesneau pour l'indication des données de ces tableaux.

^[191] _ Au sujet du monde libertin dans la littérature française du XVIII^e siècle, voir Tureková, A : « Le conte libertin au XVIII^e siècle : entre le merveilleux et la parodie dans *Acajou et Zirphile* de Charles Duclos ». In *Philologia*, n°22/1-2, 2012, pp. 111-118.

^[201] _ Sur les panneaux décoratifs de Fragonard appartenant à la série *Les Progrès de l'amour dans le cœur d'une jeune fille* (dont fait partie aussi la *Réverie*), voir Vogtherr, C. M. – Taverner Holmes, M. (éd.) : *De Watteau à Fragonard. Les fêtes galantes*. Bruxelles : Fonds Mercator 2014, pp. 180-181.

^[211] _ Diderot, D. : *Éléments de physiologie* (1774-1780). In : *Œuvres complètes de Diderot* (tome IX). Paris : Garnier Frères 1875, p. 253.

^[221] _ Posner, D. : *Antoine Watteau* (1984). New York : Cornell University Press 1984, p. 47.

^[231] _ Jean-Antoine Watteau : *Le Mezzetin*. 1717-1719. New York : The Metropolitan Museum of Art.

^[241] _ Pour le traitement littéraire et pictural de l'autre amoureux malheureux de la *commedia dell'arte*, voir Voldřichová Beránková, E. : « Face blanche, bouche muette, corps tourmenté : "Pierrot l'invisible" dans les représentations décadentes ». In *Ostium, Schola Philosophica*, 2015/2, pp. 191-201.

^[251] _ Fladt, K. : « "Like a gentle Exercice to the Faculties". Grace as a means of engaging the viewer into reflexion ». In Toutain-Quittelier, V. – Rauseo, Ch. (éd.) : *Watteau au confluent des arts. Esthétiques de la grâce*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes 2014, p. 117.

^[261] _ Jean-Antoine Watteau : *Les deux cousines*. Vers 1717. Paris : Louvre.

^[27] — Cf. Jean-Antoine Watteau : *L'Embarquement pour Cythère*. 1718-1720. Berlin : Schloss Charlottenburg.

^[28] — Bachelard, G. : « L'espace onirique ». In *Le droit de rêver*. Paris : PUF, 1970, p. 197.

Katalin Bartha-Kovács
Szegedi Tudományegyetem
Francia Nyelvi és Irodalmi Tanszék
H-6722 Szeged, Egyetem u. 2. (Hongrie)
kovacsk@lit.u-szeged.hu

Kyloušek, P.: Terre Promise - paradis perdu : Désir et avatars d'un rêve. *Le Fou d'Amérique* d'Yves Berger et *Frontières ou Tableaux d'Amérique* de Noël Audet. In: *Ostium*, roč. 12, 2016, č. 3.

Promised Land - lost paradise: Desire and avatars of a dream. *Le Fou d'Amérique* by Yves Berger and *Frontières ou Tableaux d'Amérique* by Noël Audet

America haunts literary and cultural imaginations. The American dream of happiness faces repeated disappointments without questioning the desire of the recommencement, be it an individual or a collective adventure. The paper analyzes from this point of view the approaches of two authors and two novels, Yves Berger (*Le Fou d'Amérique*, 1983) and Noël Audet (*Frontières ou Tableaux d'Amérique*, 1995). The comparison aims to cross a French perspective and a Quebecer one in a brief overview of two possible terms of a civilizational dream.

Keywords: Yves Berger, Noël Audet, American dream, civilizational imaginary, happiness, limits, Apocalypse

Dès sa découverte, l'Amérique n'a cessé de hanter l'imaginaire. Le rêve du bonheur et de la plénitude s'inscrit dans les récits : aventure individuelle, aventure collective, mais aussi aventure civilisationnelle d'un recommencement possible dans un ailleurs, au-delà de l'horizon. C'est un rêve qui semble résister à toutes les déceptions : serait-ce parce qu'il comporte une composante cathartique, un désir de pureté et de purification ? Or, ce désir est aussi, et peut-être avant tout, un désir de l'absolu et qui se retourne contre sa source pour l'annihiler, car le plus souvent il finit par se nier dans la mort et la destruction. La réalité s'autodétruit dans une apocalypse sempiternelle. C'est cette passion de l'absolu que nous allons suivre, liée à une autre notion, celle de la limite. Deux textes seront comparés : *Le Fou d'Amérique* (1983) d'Yves Berger et *Frontières ou Tableaux d'Amérique* (1995) de Noël Audet.

La passion d'Yves Berger pour le continent américain imprègne aussi bien son œuvre (*Le Sud*, *Les matins du nouveau monde*, *L'attrapeur d'ombres*, *La pierre et le saguaro*) que ses activités de directeur littéraire des éditions Grasset où il s'est fait promoteur d'auteurs québécois ou amérindiens : Marie-Claire Blais, Antonine Maillet, Vine Deloria, Scott Momaday. *Le Fou d'Amérique* (1983) offre une vision européenne du Nouveau Monde et des rêves qu'il suscite et qui se désagrègent au contact de la réalité.

La trame du roman reprend les motifs récurrents des autres récits américains de Berger, notamment *Les matins du nouveau monde* (1987), qui racontent la genèse de l'amour de l'Amérique d'un écolier à la fois fasciné par les romans d'aventures et les récits de voyage et déçu par l'écroulement de la France en 1940. Il voit en Amérique la promesse de la liberté : la rencontre, à la Libération, du char américain dans les rues d'Avignon et les premières paroles échangées en anglais scellent le pacte entre le narrateur et le nouveau continent dont il parcourra les espaces immenses sur les traces des grands découvreurs dans *La pierre et le saguaro* (1990). *Le Fou d'Amérique* se présente comme une sorte de synthèse en conjuguant l'amour et l'aventure de la découverte. Le narrateur-protagoniste, trente ans, médecin de son métier, arrive à New York sous prétexte d'un congrès afin d'entamer la découverte du continent, mais aussi pour commencer une nouvelle vie. La rencontre de Luronne, professeur d'histoire amérindienne à Columbia, le met sur la bonne voie. Intelligente, amoureuse, belle, jeune et riche, Luronne est aussi un mélange judicieux de l'Europe et de l'Amérique :

[...] j'ai essuyé une vague de bonheur, je ne cessais silencieux de répéter « Luronne », « Luronne », j'abordais enfin à ces pays d'Huronie et d'Iroquoisie dont je ne cesse de traîner la

nostalgie comme si je les avais connus, vécus, puis elle m'a dit qu'elle était de mère américaine, de père français et qu'elle avait passé son enfance et son adolescence entre la France et l'Amérique, Paris et New York [...].[\[1\]](#)

Luronne - surnom emblématique qui rappelle les femmes de la nation huronne -, libre et libertine comme elles (du moins selon les témoignages des explorateurs[\[2\]](#)) installe le narrateur dans son appartement-bibliothèque de Riverside Drive, sur la rive de l'Hudson. Le topos liant la femme et la terre est sans doute banal. Luronne est l'Amérique :

La reprenant, j'ai raconté à Luronne combien longtemps j'ai été, sans le savoir tout à fait, en le vivant par à coups, malheureux de ne pouvoir monter, descendre le long de ses jambes, dix, quinze ans sans elle qui est la géographie, l'orographie, la géologie du monde à quoi j'aspirais et des mains et de la bouche je me suis une fois encore porté vers son amont et son aval, à courant et à contre-courant et quant aux rames de ses bras je me suis senti sûr de moi, bien accoté, j'ai poussé vers l'embouchure et défailli dans l'estuaire dont j'avais provoqué un raz qui a été long à s'apaiser [...].[\[3\]](#)

C'est un rapport charnel, extatique, un rêve du corps ou plutôt des corps et, à travers l'éros, une noétique, c'est-à-dire l'apprentissage de l'Amérique et la découverte du continent. Luronne est historienne, experte aussi bien en histoire qu'en géologie, botanique et zoologie. Polyglotte, elle maîtrise plusieurs langues amérindiennes. L'amour est entremêlé de récits, d'études et de voyages. Mais cet apprentissage et cet enseignement sont avant tout, pour les deux, un jeu et une tricherie avec le temps et la causalité inscrite dans le temps sous forme de l'Histoire et de sa marche inéluctable. La maison de Riverside Drive est un refuge qui protège de la nécessité historique :

[...] un endroit pour vivre en arrière, pour reculer dans le temps, c'est-à-dire pour avancer dans le temps d'avant ce temps d'aujourd'hui où l'on avance si vite, et j'ai compris, moi, en regardant, fasciné, les objets, les dessins, les cartes que nous allions respirer tous les deux, Luronne et moi, des centaines d'années en arrière, formidable espace de temps, écran protecteur et j'ai dit à Luronne que la mort n'est plus à craindre à deux, trois siècles avant son temps [...].[\[4\]](#)

La question se pose donc comment préserver le Paradis Perdu du Nouveau Continent tout en refaisant l'Histoire dans le sens de la Vie, du Bonheur et du Bien. Ce pari, analogue à celui de l'Europe et de certains colons du XVI^e siècle, fondateurs de Virginies, Marylands, Villes-Marie, est impossible et perdu d'avance. Le rêve de l'absolu va se heurter, encore une fois, à la limite de la nécessité. La tentative folle de Luronne et du narrateur de redécouvrir, à travers le récit du peuplement amérindien et de la colonisation européenne, une autre Amérique, idéale, se situe dans cette tension incessante entre le rêve et la dure réalité.

Le lecteur parcourt des pages imprégnées d'envols extatiques narrant la flore et la faune du paradis américain, le peuplement amérindien et les civilisations précolombiennes. Les premières rencontres des explorateurs - Colomb, Cartier, Hudson - suscitent elles aussi l'émerveillement. Le rêve de la redécouverte de l'âge d'or perdu et du recommencement de l'histoire traverse leurs récits. La Terre Promise appelle ses miracles et ses élus :

Puis Luronne : ils étaient nombreux ceux que l'Inde [=Amérique] hantait, ils pullulaient comme les messies en Palestine. Ici un seul a réussi, Colomb, et un seul a réussi là-bas, Jésus. Avec, au moins pour Colomb, beaucoup de chance.[\[5\]](#)

Mais les miracles et les merveilles ne durent pas. L'image de la nature vierge, paradisiaque, est obscurcie par l'expérience de la forêt mourante sous la chaleur de l'été[\[6\]](#), par celle de l'immense

mouroir des oiseaux migrateurs, en Louisiane, sur les rives de la rivière Atchafalaya, par celle du Colorado qui, entre le Grand Canyon et l'embouchure, est réduit en un ridicule ruisseau par la consommation inconsidérée de l'eau[7].

La nature étant frappée par l'impuissance et la mort, restent l'homme et l'histoire. Or les deux personnages pressentent la catastrophe qu'ils tentent en vain de conjurer dès le premier voyage de Christophe Colomb. Ils voudraient tant que l'histoire prenne un autre cours et, se situant en 1492, ils rêvent d'un autre avenir :

[...] (oui et si on ne fait rien, si l'Histoire va de ce mauvais pas, sur cette mauvaise lancée, si Luronne ne la détourne pas, toute l'histoire des rapports entre les peuples, les hommes, est là, dès 1492, dont on peut souffrir, mourir encore aussi bien en 1976) [...].[8]

Effectivement, c'est ce qui se passe. Dès le second voyage, Colomb consent à l'esclavage, suivent des conflits entre colons et Amérindiens, entre Amérindiens, entre Européens : brutalités, génocides, déportations. L'exploration du continent est une kyrielle d'atrocités : Narvaez, Cabeza de Vaca, Coronado, de Soto. Le mal compromet jusqu'aux bonnes intentions d'un Champlain[9], d'un Cavalier de la Salle, William Penn, Roger Williams[10]. Les idéaux de la Révolution américaine[11] n'empêchent pas la dégradation. Les Amérindiens ? Le voyage à Caughnawagha révèle le caractère postiche de l'amérindianité de la réserve[12], analogue à celui de la ferme historique *Hold Tight Farm* de Richmond qui se veut authentique de l'époque de 1850[13].

Enfin, « l'Amérique est découverte »[14]. Une Amérique banale, réelle. Le rêve et le désir sont brisés par l'histoire, le mal et la mort. Une nouvelle vie est impossible. Le narrateur fuit Luronne le jour de Noël. Son rêve n'aura duré que six mois.

Chez Noël Audet, auteur québécois, la thématique du continent américain s'associe elle aussi à celle du rêve. Les occurrences du terme sont frappantes dans ses romans : *L'ombre de l'épervier* (1988) en comporte une quarantaine, soit une occurrence toutes les 13 pages en moyenne, *La Terre promise, Remember!* (1998) près d'une soixantaine en 255 pages, soit un rêve toutes les 5 pages. Moins prolixe en rêves, le roman *Frontières ou Tableaux d'Amérique* (1995) n'en est pas moins centré sur le thème à la fois du désir et du rêve américain, tant individuel que collectif[15].

Dès l'incipit, le roman insiste sur l'espace et l'aspect géographique en prenant l'apparence d'un récit de voyage. L'aspect temporel et l'histoire cèdent à l'espace et à l'actualité. Mais c'est aussi une découverte de l'Amérique, ou plutôt des Amériques. Le narrateur-survenant[16], touriste canadien - présence tantôt implicite, tantôt explicite et engagée dans l'action - traverse les frontières en voyageant de l'extrême nord du Canada au Brésil. À la différence du *Fou d'Amérique*, dominé par le souffle épique et la voix passionnée, voire pathétique, du narrateur, les *Frontières ou Tableaux d'Amérique* jouent sur l'opposition entre le narrateur-explorateur et le douanier qui l'arrête à chaque passage de frontière, notamment au départ, dans le prologue intitulé « Le promeneur », et au retour, dans la « Promenade finale » où le douanier fouille de nouveau les bagages du narrateur-explorateur pour lire les feuillets du futur roman. La découverte prend donc un double aspect : spatial et littéraire. En effet, la narration, rationalisée par la distance ironique, s'articule en deux strates - récit « réaliste » et commentaire du narrateur où le douanier intervient pour corriger l'imagination, offrir des variantes. L'exploration des Amériques s'inscrit ainsi dans un moule narratif : dès l'exergue, le roman est placé sous le signe des *Tableaux d'une exposition* de Moussorgski ; autrement dit, il est conçu comme une composition musicale - thème et variations. Le rêve du bonheur et des limites est présenté en sept « tableaux narratifs », allant du nord au sud, dont les trois premiers sont situés au Canada : « La glace » (Kuujuuaq), « La laine » (Montréal), « La

terre » (campagne des environs de Saskatoon) ; deux aux États-Unis : « Le feu » (New York), « L'eau » (New Orleans, French Market) ; un au Mexique :

« L'air » (banlieue de la capitale) ; un au Brésil : « Le sang » (Rio de Janeiro). La lecture linéaire devrait en réalité déboucher sur une perception simultanée, comme dans une partition musicale. Car les récits, en se succédant, se superposent et renvoient l'un à l'autre. Tous ont pour héroïne une Marie (Mary Two-Tals, Marie Agnelle, Mary Smith, Mary, Mary Ann Jones, María Moreno, Maria Cristobal), accompagnée souvent par les variantes des homologues masculins (tels Édouard, Eddy Smith, Ed, Duardo, Eduardo, Jean, José, etc.). S'y ajoutent les motifs récurrents : désir, vertige, gouffre, oppositions nature/culture, homme/animal, vie/mort, etc.

Si l'attention est concentrée le plus souvent sur les personnages féminins – jeunes filles et femmes, victimes autant que manipulatrices de leur entourage masculin ou familial – l'ensemble des récits offre une réflexion générale sur la condition humaine. Le rêve américain est présenté comme le droit à une existence ouverte sur le bonheur et comme une possibilité ou impossibilité de refaire le monde. Or, les sept récits aboutissent à des échecs tragiques, car le rêve se heurte à l'expérience limite. Comme chez Yves Berger, l'Amérique est un continent où le bonheur est une promesse jamais tenue. Mais pour Audet c'est aussi une promesse sans cesse renouvelée, pérenne.

Un des récits centraux – « Le feu » – nous intéresse particulièrement, car le désir et le rêve illimités, en amour, en création, en connaissance, sont portés au paroxysme qui les brise. C'est à New York que l'absence (et le défaut) d'une nécessité imposée par la nature oriente la civilisation vers le dépassement des limites, vers l'abolition des frontières. Il s'agit du feu prométhéen, représenté par la statue du Rockefeller Center. La statue porte la citation d'Eschyle « *Prometheus teacher in every art brought the fire that hath proved to mortals a means to mighty ends* »[\[17\]](#). Si l'élément dominant du récit suivant, « L'eau », situé à New Orleans, à French Market, symbolise l'abolition des limites par la fusion (la culture de masse), le feu abolit les frontières par la pénétration, par l'appropriation de l'autre par soi-même. L'amour absolu de Mary et Ed brise les barrières :

Il voudrait réduire le monde en miettes si le monde faisait obstacle à son désir, et elle préférerait croire que le monde n'existe pas s'il tentait de s'imposer entre eux.[\[18\]](#)

Mais il y a plus. La réification de l'humain due à l'osmose entre l'humain et la technique sophistiquée donne à l'homme des capacités robotiques, une puissance qui le met à la place de Dieu en même temps qu'elle le pousse toujours de l'avant et le contraint à foncer dans le temps, à devancer l'avenir, à éliminer le hasard, afin de maîtriser la nécessité :

Au moment où il rencontra Mary, il n'avait toutefois pas encore pris conscience du fait qu'il était pressé, pressé d'arriver, pressé d'en finir, pour passer à autre chose, à n'importe quoi pourvu que ce n'importe quoi fût autre et toujours étonnant. Du haut de son gratte-ciel les rues de la ville lui apparaissaient comme des circuits électroniques d'une quelconque plaque d'ordinateur. Il rêvait de mettre au pas les petites voitures qui y circulaient en désordre parce qu'il y avait trop de « bugs » à son goût, le facteur humain, songeait-il, si on pouvait s'en débarrasser une fois pour toutes ! pour que les choses deviennent prévisibles, donc rentables.[\[19\]](#)

Devant l'omnipotence de l'homme, la réalité plie. Ed est un informaticien de génie. Pour sa société – la Virtual Reality Engineering – il programme un robot capable d'imiter les mouvements du corps humain. Pris de vertige devant la beauté de Mary, il l'utilise pour l'enregistrer et la transformer ainsi en virtualité – le modèle Mary V :

Il la voyait [Mary, qui est photographe] s'acharnant dans l'arrière-boutique de quelque vieux photographe, penchée sur des clichés morts, tandis que lui pouvait non seulement reproduire

des objets, non seulement était-il capable de les animer comme au cinéma, mais encore il était en mesure de leur faire faire n'importe quoi qui n'avait pas été prévu : un casque, un gant, une tunique, et voilà que le magicien entrait en scène, la réalité obéissait enfin à ses moindres caprices, la réalité se mettait au service du rêve.[\[20\]](#)

Mais c'est le rêve qui a raison d'Ed en le poussant à refaire la Création, à sa façon :

[...] il découvrait que son désir d'elle, ou plutôt sa beauté, était sans limite, au point qu'il rêvait à quelques retouches dans le but de la transformer en une œuvre parfaite, presque, sauf la trace de la main humaine.[\[21\]](#)

Œuvre parfaite, Mary V le devient à partir du moment où Ed réussit à programmer les défauts humains de son modèle : « Il jubilait. Même si ce n'était qu'une copie de l'amour, il retomba doublement amoureux. »[\[22\]](#) La réalité et la virtualité se confondent devant une Mary étonnée de voir son double. Seulement, la réalité rattrape Ed : la Virtual Reality Engineering s'empare du modèle pour commercialiser le produit. La création échappe à son créateur. Dépossédé, Ed se laisse attirer par le monde de Mary. Elle aussi cherche à dépasser les frontières : par l'art - la photographie, et par l'artificiel - la drogue. Si le but d'Ed est de nature ontologique, car visant à devancer le temps par la création, celui de Mary, au contraire, est centré sur la noétique et consiste à fixer la réalité, à arrêter le devenir, à abolir le temps. Ses photos plongent dans le réel pour briser les frontières entre le sujet et l'objet, entre le regard et la matière observée, entre le moi et le monde. Une fusion parfaite que le crack lui permet de réaliser. La résistance d'Ed s'effondre. La lucidité qu'il garde jusqu'au moment de son suicide résume son drame et celui de Mary :

Mais c'est un Paradis artificiel ! s'exclamait Mary dans son rêve [celui d'Ed], pour se moquer de lui et de ses entreprises. « Tu dis artificiel ? Quelle est la différence » Tous les Paradis sont des artifices, ou des mythes, mais tu en crèves, Eddy ![\[23\]](#)

Ed grimpe jusqu'à la torche de la statue de Prométhée du Rockefeller Center avant de s'écraser au sol. Mary l'y rejoint : « Le soir même elle s'installa confortablement dans l'anneau d'or [de la statue], au pied du dieu, et elle s'enflamma à son tour. »[\[24\]](#)

Le récit se termine par un épilogue où le narrateur imagine une autre fin de l'histoire. Ed et Mary prennent conscience de la nécessité des limites, échappent au suicide : cette seconde version montre l'envers d'une civilisation qui, consciente des dangers, s'impose un autocontrôle. Le résultat : une société puritaine, conventionnelle, surveillant sa rectitude politique, mais aussi tiraillée par le désir et par le rêve, toujours promis, jamais accomplis.

Les deux romans analysés proposent deux variations des mythes attachés à la découverte de l'Amérique, notamment celui du Paradis Perdu retrouvé et celui de la Création, lié à la découverte et à l'exploration. Le rêve de la plénitude et de l'intégralité qui les traverse s'y dresse contre un des scandales que l'homme ressent face à ses propres limites. Limites du corps, limites de ses capacités, impuissance devant le mal, devant la mort, devant le temps, devant la nécessité. De ce point de vue, les deux romans peuvent être considérés comme complémentaires. *Le Fou d'Amérique* se tourne principalement vers le passé. C'est une tentative vaine de le transcrire, de donner une seconde chance à l'humanité de recommencer son histoire autrement. La réalité du présent est la limite ultime qui brise les illusions.

Le roman *Frontières ou Tableaux d'Amériques* est prospectif. Utopique ou dystopique, il s'ouvre à l'avenir et en ce sens il reste, par un tour de magie littéraire, inséparable du rêve américain,

toujours à recommencer. Sauf que l'espace et le « go, West, my son » sont remplacés par la perspective temporelle. La conclusion du roman rassemble les héroïnes – toutes des Marie – en un conciliabule panaméricain. Les déçues du rêve américain y refont le Nouveau Monde à leur image en réclamant chacune un droit fondamental : « le droit d'exister », « le droit d'aimer », « le droit d'être heureux », « le droit de manger à sa faim »^[25]. Un rêve bien américain et postmoderne dans son axiologie marquée par la juxtaposition des valeurs et où le soi-même veut être éprouvé et expérimenté par l'autre : « [...] elles examinent toutes les possibilités, elles imaginent même de changer de rôles pour voir ce que ça donnerait [...] »^[26].

Bibliographie

- AUDET, N. : *L'Ombre de l'épervier*. Montréal : Québec/Amérique 1987.
- AUDET, N. : *Frontières ou Tableaux d'Amérique*. Montréal : Québec/Amérique 1995.
- AUDET, N. : *La terre promise, Remember!* Montréal : Québec/Amérique 1998.
- AUDET, N. : *Écrire de la fiction au Québec*. Montréal : XYZ 2005.
- ALLARD, J. : « Pour relire Noël Audet ». In *Voix et images* 82, 1, 2002, pp. 45-59.
- BERGER, Y. : *Le Fou d'Amérique*. Paris : Grasset, Livre de poche 1993 [1976].
- BERGER, Y. : *Les Matins du Nouveau Monde*. Paris : Grasset 1987.
- BERGER, Y. : *La pierre et le saguaro*. Paris : Grasset 1990.
- SAGARD, G. : *Le grand voyage du pays des Hurons* [1632]. Disponible en ligne : <http://www.gutenberg.ca/ebooks/sagard-hurons/sagard-hurons-00-h-dir/sagard-hurons-00-h.html> [consulté le 15 juin 2015].
- SASU, V.-M. : *Lectures québécoises*. Cluj-Napoca : Editura LIMES 2005.
- VOLDŘICHOVÁ BERÁNKOVÁ E. : « Les Canadiens-Français et les États-Uniens ». In KYLOUŠEK P. – KOLINSKÁ K. – PRAJZNEROVÁ K. – POSPÍŠIL T. – VOLDŘICHOVÁ BERÁNKOVÁ E. – P. HORÁK : *Us, Them, Me. The Search for Identity in Canadian Literature and Film. Nous, eux, moi. La quête de l'identité dans la littérature et le film canadiens*. Brno : Masarykova univerzita 2009, pp. 95-112.
- Vurm, P. : « Sur quelques notions de l'américanité : étude de l'influence américaine sur le roman québécois contemporain ». In Yankova, Diana (éd.) : *Managing Diversity and Social Cohesion: The Canadian Experience – Diversité culturelle et cohésion sociale : l'expérience canadienne*. Brno : Masarykova Univerzita 2010, pp. 437-444.

Notes

- ^[1] Berger, Y. : *Le Fou d'Amérique*. Paris : Grasset, Livre de poche 1993, pp. 35-36.
- ^[2] Voir p. ex. Gabriel Sagard : *Le grand voyage du pays des Hurons* (1632), chapitre XI « De leur mariage et leur concubinage », chapitre XII « De la naissance, amour et nourriture que les sauvages ont envers leurs enfants ». Disponible en ligne : <http://www.gutenberg.ca/ebooks/sagard-hurons/sagard-hurons-00-h-dir/sagard-hurons-00-h.html>.
- ^[3] BERGER, Y. : *Le Fou d'Amérique, op. cit.*, pp. 38-39.
- ^[4] *Ibid.*, p. 41.
- ^[5] *Ibid.*, p. 167.
- ^[6] *Ibid.*, pp. 57 sqq.
- ^[7] *Ibid.*, pp. 235 sqq.
- ^[8] *Ibid.*, p. 183.
- ^[9] *Ibid.*, p. 256.
- ^[10] *Ibid.*, p. 271.
- ^[11] *Ibid.*, pp. 316 sqq.
- ^[12] *Ibid.*, pp. 293 sqq.
- ^[13] *Ibid.*, pp. 296 sqq.
- ^[14] *Ibid.*, p. 343, p. 347.
- ^[15] Notons que pour Noël Audet, le rêve et le désir font partie intégrante de l'écriture romanesque :

« L'art se trouve précisément à la jonction du corps et du rêve, tantôt pour donner sens au corps, tantôt pour donner forme au rêve, mais le plus souvent, du moins ainsi devrait-il en être, pour faire rêver le corps. » (Audet, N. : *Écrire de la fiction au Québec*. Montréal : XYZ 2005, p. 97). Or, le rêve relève « de l'ordre du désir » qui entre en composition avec « l'ordre de la fiction » (*Ibid.*, p. 48), autrement dit la thématique formalisée.

^[16] Le terme de *survenant* a été employé par Jacques Allard à propos du narrateur de *L'Ombre de l'épervier*. Nous reprenons le terme qui exprime exactement le positionnement narratologique dédoublé du narrateur qui a à la fois une assise dans le récit, en tant que personnage, et dans la narration : c'est un narrateur qui se présente lui-même comme un personnage « *survenant* » dans le récit où il communique avec les autres personnages tout en assurant la narration. Il s'agit d'un type de narrateur auctorial, spécifiquement audettien. Dans le cas de *L'Ombre de l'épervier*, s'y ajoute une connotation littéraire supplémentaire - évocation du roman du terroir et de la tradition rurale de jadis qui réservait un banc et une place à table aux mendiants (les quêteux) et aux travailleurs saisonniers qui apportaient des nouvelles, racontaient des histoires. Cf. Allard, J. : « Pour relire Noël Audet ». In *Voix et images* 82, 1, 2002, pp. 51, 53. Voichița-Maria Sasu analyse ce type d'« auteur-narrateur-personnage » audettien dans son étude synthétique « Itinéraire gaspésien / itinéraire créateur : Noël Audet ». SASU, V.-M. : *Lectures québécoises*. Cluj-Napoca : Editura LIMES 2005, pp. 137-155.

^[17] AUDET, N. : *Frontières ou Tableaux d'Amérique*. Montréal : Québec/Amérique 1995, p. 110.

^[18] *Ibid.*, p. 101.

^[19] *Ibid.*, p. 98.

^[20] *Ibid.*, p. 99.

^[21] *Ibid.*, p. 104.

^[22] *Ibid.*, p. 105.

^[23] *Ibid.*, pp. 111-112.

^[24] *Ibid.*, p. 112.

^[25] *Ibid.*, p. 203.

^[26] *Ibid.* La situation narrative du roman constitue le point de départ de l'analyse du thème de l'« idée de bonheur » et celui du « droit d'exister » dans « Noël Audet : variations sur le thème du droit d'exister ». In SASU, V.-M. : *Lectures québécoises, op. cit.*, pp. 129-136.

Petr Kyloušek
Université Masaryk
Faculté des Lettres
Arna Nováka 1
602 00 Brno
kylousek@phil.muni.cz

Dream in Psychoanalysis

It has been acknowledged that what Freud calls dream processes participating in the formation of dreams is identical with what is known as metonymy and metaphor: here this relationship is demonstrated on the descriptions of the dreams in Freud's work. Metaphorical or metonymical meaning of a dream is usually revealed through the context delivered by the subject of the dream through his associations. Method identical with that used in his interpretation of dreams also allowed Freud to analyze certain childhood memories, those capturing seemingly wholly unimportant details. Here an analysis could reveal that it is actually a case of facts that have played important role in the development of the child and that those facts are represented in memory through details associated with them by relations of contiguity and similarity.

Keywords: psychoanalysis, dream-work, condensation, displacement, screen-memory

La place que l'interprétation des rêves tient parmi les découvertes de la psychanalyse freudienne, est bien connue. Mais ce n'est qu'avec retard que l'on a remarqué la parenté de ce que Freud désignait comme le travail du rêve, avec ce que l'on connaissait sous le nom de métaphore et de métonymie : c'est en 1956 que le linguiste Emile Benveniste a constaté qu'en interprétant les rêves, Freud a redécouvert « le vieux catalogue des tropes »^[1]. Ces deux procédés du travail du rêve que sont la condensation et le déplacement, ont été identifiés par Jacques Lacan avec ce que l'on connaît depuis longtemps sous le nom de métaphore et de métonymie. Il était même convaincu qu'en formulant les lois de l'inconscient, Freud n'a fait que « formuler avant la lettre celles que Ferdinand de Saussure ne devait mettre au jour que quelques années plus tard, en ouvrant le sillon de la linguistique moderne »^[2]. Je ne développerai pas ici toutes les conséquences que Lacan a tirées, dans sa propre conception de la psychanalyse, de cette comparaison des lois de l'inconscient avec les lois étudiées par la linguistique structuraliste. Disons seulement que pour lui, l'ordre symbolique du langage représente un pacte interhumain conclu par la parole vraie, mais qu'il fonctionne à la façon d'une machine qui conserve toutes les perturbations qui y ont été introduites, dans l'histoire et la préhistoire du sujet, par toutes les infidélités à la parole donnée ; et c'est seulement par la parole vraie, telle qu'elle doit être réalisée dans la psychanalyse, que ces perturbations peuvent être réparées.

Mais revenons à cette analogie entre ce qui peut être décrit comme métaphore ou comme métonymie et ce qui représente, dans le rêve, les effets de la condensation ou du déplacement. Elle peut être illustrée par un exemple tiré de ces conférences que Freud tenait, pendant de longues années, à l'université de Vienne et que nous connaissons, dès 1918, sous forme d'un livre publié sous le titre *Conférences d'introduction à la psychanalyse*. Le rêve raconté par une dame représente le bon Dieu avec un chapeau de papier sur sa tête ; la dame explique que quand elle était enfant, on mettait, pendant les repas, un tel chapeau sur sa tête, pour qu'elle ne puisse regarder dans les assiettes des autres enfants pour voir s'ils n'ont pas reçu un meilleur morceau qu'elle-même. Cette association peut expliquer le sens de cet élément de son rêve : comme le bon Dieu était, pour l'enfant, omniscient, le rêve dit qu'elle-même parvient toujours à savoir tout ce qu'on veut lui cacher. Ce que Freud désigne comme condensation fait dans le rêve l'identification de sa propre personne avec cet être omniscient, et le chapeau de papier devient, par déplacement, le symbole de cette intention des autres de lui cacher quelque chose. Grâce à la condensation, la dame devient dans son rêve aussi omnisciente que le bon Dieu par lequel elle y est remplacée : nous avons ici l'exemple d'une métaphore, fondée sur l'analogie, c'est-à-dire sur l'identité de certains attributs. Et c'est la métonymie qui fait du chapeau de papier – en déplaçant sur lui le dessein dont il est le moyen –, un signe de la volonté de ceux qui veulent lui cacher quelque chose.

Si nous avons choisi notre exemple dans *L'introduction à la psychanalyse*, et non pas dans *L'interprétation des rêves* qui est l'ouvrage fondamental sur ces questions, c'est qu'il était plus facile d'y trouver un élément isolé dont la signification est fournie par une des associations de la personne dont le rêve est interprété. Car là où une partie plus grande d'un rêve est soumise à l'interprétation, beaucoup d'associations concernent ce qui dans le rêve ne représente que ce qui est désigné par Freud comme les « restes du jour », c'est-à-dire les souvenirs de petits faits réels qui doivent aussi être identifiés comme tels. Et ce qui complique encore un peu plus les choses, c'est que les éléments du rêve ont souvent des rapports multiples avec plusieurs pensées latentes qui trouvent dans le rêve leur expression. Et pour trouver dans ce cas une analogie avec ce que nous connaissons comme métaphore et comme métonymie, il faut isoler un seul de ces rapports. La conséquence de tout cela est que l'analyse complète d'un rêve, si elle était publiée, prendrait beaucoup plus de place que la description du rêve lui-même.

On peut tout de même choisir dans *L'interprétation des rêves* des exemples où le caractère métaphorique de la condensation ou le caractère métonymique du déplacement est clairement reconnaissable. Citons-en quelques-uns. Le rêve d'une dame qui aimait un musicien doué dont la carrière a été interrompue par l'éclatement d'une maladie psychique, montre cet homme placé sur la plate-forme supérieure d'une tour et dirigeant un orchestre qui joue au pied de cette tour. La signification de cet élément du rêve fournit la conviction de cette dame que son ami surpasse les autres musiciens comme par la hauteur d'une tour, *turmhoch* en allemand. Là, le rapport spatial sert d'expression métaphorique d'un rapport entre le talent de cet homme et le talent des autres. Et le fait que la plate-forme où il se trouve soit entourée par une grille de fer, représente métonymiquement son enfermement dans un hôpital psychiatrique.

On pourrait objecter à cette identification des mécanismes du travail du rêve avec des procédés linguistiques, que dans un rêve on a affaire à des images et non pas à des mots. On reviendra encore sur la problématique liée au caractère visuel du rêve ; contentons-nous pour le moment de constater que la seule façon dont le rêve est accessible à celui qui l'interprète, est le récit qu'en fait la personne qui l'a rêvé ; d'ailleurs la métaphore qui exprime la différence du talent entre l'ami de la dame et les autres musiciens est contenue dans le mot allemand employé dans son récit : « *turmhoch* », qui contient justement cette comparaison à la hauteur d'une tour.

Pour le moment, contentons-nous de citer d'autres exemples analysés dans *L'interprétation des rêves*. Un rêve de Freud lui-même le place dans le laboratoire où il a commencé sa carrière : sa tâche est de préparer la partie inférieure de son propre corps, ce qu'il fait sans aucune horreur et sans sentir que cette partie du corps lui manque à lui-même. Car cet élément du rêve n'est qu'une expression métaphorique du fait que dans son livre sur le rêve, il lui faut révéler au public tant de choses sur sa vie intime. Et lorsque, dans la partie finale du rêve - qui est liée, cette fois, à un sentiment d'angoisse -, il arrive à une cabane de bois à l'intérieur de laquelle deux bancs longent les murs, ce qui lui rappelle l'intérieur d'un tombeau étrusque qu'il avait vu jadis, tout cela n'est qu'une allusion à la possibilité que sa mort pourrait arriver avant qu'il ne puisse finir son livre. Dans le rêve d'une dame qui souhaiterait une amélioration de la performance sexuelle de son mari, un hameçon qu'elle veut laisser s'envoler par la fenêtre, est écrasé parce qu'elle referme cette fenêtre trop tôt. Or cet élément du rêve est expliqué par sa connaissance du fait que des hameçons écrasés sont employés pour la préparation d'un aphrodisiaque très fort. Le coléoptère écrasé n'est donc là que comme la désignation métonymique du moyen qui pourrait servir à la réalisation de son souhait.

En tout cas, il faut accentuer le fait que c'est seulement grâce au contexte fourni par les associations de celui dont le rêve est interprété, que le sens métaphorique ou métonymique de ses éléments peut être découvert. Ce fait peut être facilement oublié par ceux qui ne connaissent que superficiellement les théories de Freud, et qui ont été impressionnés surtout par l'analogie que l'on peut trouver entre les métaphores et les métonymies reconnaissables dans le « travail du rêve » et la façon symbolique

par laquelle l'activité sexuelle et les organes qui y servent, sont désignés dans le mythe et dans le folklore des différentes aires culturelles, souvent assez éloignées l'une de l'autre. Cette analogie peut quelquefois permettre au psychanalyste de reconnaître immédiatement le sens de certains éléments du rêve, et c'est pourquoi Freud a ajouté à son livre sur l'interprétation des rêves un chapitre sur ce symbolisme, qui manquait dans sa première édition.

Il faut ajouter encore que la condensation, telle qu'elle est présentée par Freud comme un procédé du travail du rêve, ne se limite pas à ce rapport métaphorique que nous y avons, avec Lacan, identifié. Freud désigne comme condensation également les cas où, dans le rêve, une contamination bizarre de deux mots apparaît, rappelant celles que nous trouvons dans *Finnegan's Wake* de James Joyce. Mais justement, cette analogie avec un procédé employé par un écrivain montre que même ici, il s'agit de quelque chose qui peut être défini linguistiquement.

La fonction du rêve consiste selon Freud à protéger le sommeil en présentant les besoins et les désirs qui pourraient amener son interruption, comme accomplis. Dans le texte allemand, Freud emploie le mot « Wunsch », et sa traduction par « désir » n'est pas dans tous les cas sans problèmes. Lacan refuse justement d'identifier ces deux notions : « Il faut s'arrêter à ces vocables de Wunsch, et de Wish qui le rend en anglais », écrit-il dans un des textes rassemblés dans ses *Écrits*, « pour les distinguer du désir, quand ce bruit de pétard mouillé où ils fusent, n'évoque rien moins que la concupiscence. Ce sont les vœux », déclare-t-il[3]. Mais cela nous mènerait trop loin de vouloir présenter ici les différences que Lacan fait entre le besoin, la demande et le désir.

L'exemple le plus simple d'accomplissement d'un désir qui, s'il était resté inaccompli, aurait amené le réveil, en contrariant ainsi le désir de dormir, concerne d'ailleurs un désir né d'un besoin. Freud raconte qu'après avoir mangé avant la nuit quelque chose de fortement salé, le rêve qui suit régulièrement un tel repas, le présente lui-même buvant avec délice des quantités d'eau : ainsi, ce rêve permet de prolonger encore le sommeil, avant que la soif parvienne à le réveiller.

Mais dans d'autres cas, le désir accompli par le rêve n'est pas si simple : il est même caché quelquefois par tous les moyens possibles. Dans les exemples cités par Freud, le désir a souvent un caractère assez éloigné de ces tendances élémentaires auxquelles il semblait d'abord possible de le réduire. Ainsi, on trouve dans *L'interprétation des rêves* un exemple où ce que le rêve présente, semble être le contraire de ce que le rêveur souhaite : une femme rêve qu'elle veut donner un souper, et qu'elle en est empêchée, parce que le téléphone qui devait lui permettre de commander les repas, est en panne. Or les associations montrent enfin que cette idée de donner un souper lui a été suggérée par une amie dont elle est un peu jalouse, car elle entend souvent son mari louer les qualités de cette femme. Heureusement, cette amie est assez maigre, et son mari préfère chez les femmes des formes plus généreuses. Ainsi, l'impossibilité de réaliser son projet de donner un souper répond à son souhait plus profond de ne pas contribuer, en la nourrissant, à la réalisation du souhait de cette femme de se débarrasser de sa maigreur, ce qui la ferait plus attrayante aux yeux de son mari à elle. L'inaccomplissement d'un vœu répond en effet à l'accomplissement d'un désir plus profond. Freud a d'ailleurs, chez la femme qui a fait ce rêve, découvert même d'autres cas des désirs de voir son désir inaccompli.

Il est un peu plus facile de trouver l'accomplissement d'un désir dans le rêve qu'un jeune médecin a fait après avoir présenté sa déclaration d'impôts. Or, dans ce rêve, il est poursuivi parce qu'on a trouvé que la somme déclarée ne répondait pas à ses revenus réels. Dans ce cas, le vrai désir dont le rêve réalisait l'accomplissement, était celui d'être considéré comme quelqu'un qui avait des revenus plus élevés que ceux qu'il avait réellement.

Une patiente de Freud qui ne voulait pas passer l'été en compagnie de sa belle-mère, a réussi à louer pour le séjour d'été une habitation assez éloignée du lieu où cette belle-mère vivait. Or, dans

son rêve, elle apprend l'échec de ce projet : est-ce que cela ne contredit pas la théorie qui veut voir, dans le rêve, l'accomplissement d'un vœu ? Mais en démontrant ainsi l'erreur de Freud, le rêve accomplit un désir plus profond : de nier l'interprétation qui ne plaisait pas à cette patiente et qui s'est montrée enfin être vraie.

Mais la couche la plus profonde des rêves découvre des désirs inconscients qui répondent aux désirs enfantins, et Freud dit que dans son recueil des rêves analysés, il y en a beaucoup dont l'interprétation a mené aux vécus oubliés, datant souvent des trois premières années de la vie. Il arrive ainsi à la conviction que ce sont uniquement des désirs inconscients répondant aux désirs enfantins, qui peuvent donner naissance à un rêve et qu'un désir conscient peut mener à la formation d'un rêve seulement s'il réussit à réveiller un désir inconscient. Il avoue que cette conviction ne peut être prouvée : on peut dire seulement que rien ne la contredit.

Si le rêve reflète certains faits qui ont été vécus dans la journée qui l'a précédé, il peut aussi puiser son matériel dans le temps beaucoup plus éloigné ; dans de tels cas, ce sont souvent des détails assez insignifiants de l'enfance qui y apparaissent, ce qui aurait pu sembler d'abord en contradiction avec la conviction de Freud que la naissance du rêve ne peut jamais être l'effet de quelque chose sans importance psychique. Or, cette contradiction peut être levée quand ces souvenirs d'enfance, qui conservent des faits en apparence insignifiants, sont soumis à la même méthode qui a été élaborée pour interpréter les rêves. On peut alors découvrir dans leur contenu insignifiant les faits qui ont joué un rôle important dans l'évolution de l'enfant et qui y sont représentés par quelques détails liés à ces faits par les associations fondées sur la contiguïté ou sur la ressemblance. Ce qui signifie que nous avons là ces mécanismes qui ont été désignés dans *L'Interprétation des rêves* comme déplacement et comme condensation, et dont nous avons souligné la parenté avec ce que la rhétorique connaissait depuis longtemps sous le nom de métonymie et de métaphore. Comme les voies des déplacements peuvent mener au même carrefour, plusieurs images conservées dans le souvenir peuvent condenser des représentations d'origine différente, ce qui explique la vivacité des détails insignifiants dont on se souvient. Ce caractère de souvenirs dont l'insignifiance apparente cache des faits importants, leur a valu la désignation de « souvenirs-écrans » (*Deckerinnerungen*).

Freud qui a commencé sa carrière comme chercheur dans un laboratoire neurologique, a voulu expliquer les rapports entre le contenu manifeste du rêve et son contenu latent par les déplacements de l'énergie dans les neurones, et la même explication devait valoir pour ces souvenirs-écrans. C'est cette hypothèse neurologique qui a été désignée par Jacques Derrida, dans son étude *La scène de l'écriture*, comme « fable neurologique », dont il déclare qu'il n'a jamais songé à la prendre au sérieux, « sauf en la question qui désorganise et inquiète sa littéralité »^[4].

Dans le cas des « souvenirs-écrans », il n'est pas nécessaire de supposer qu'il y ait eu une impression réelle changée seulement après par ces mécanismes désignés comme mécanismes de l'inconscient. Si l'on tient compte du caractère du désir enfantin, on peut supposer que le sens découvert par l'interprétation psychanalytique dans les détails conservés par ces souvenirs leur est immanent et que l'interprétation psychanalytique ne fait que traduire dans une autre langue ce qui y est resté conservé du vécu enfantin : dans la langue qui pourrait servir à la description du même événement à celui qui dispose déjà des catégories qu'il n'a acquies qu'en sortant de ce monde qui était le sien quand il était enfant. Car nous savons que l'espace, le temps et les choses n'ont pas, pour l'enfant, le même caractère que pour l'adulte : pour la conscience infantine, il n'existe ni la continuité de l'espace, ni celle du temps. Et selon les *Méditations cartésiennes* de Husserl, dans la première enfance, le champ de perception ne contient encore rien de tel qui puisse être interprété comme étant une chose^[5]. Ainsi, l'événement vécu peut se traduire par un changement de lieu où il s'est produit, de sorte que s'il s'agissait d'un événement pénible, ce lieu devienne dangereux ou désagréable. On peut donc dire que le vécu de l'enfant ressemble beaucoup plus au rêve qu'à la réalité telle qu'elle existe pour l'adulte.

Les souvenirs dans lesquels quelques vécus des premières années de la vie sont conservés, ont généralement le caractère visuel, même si quelquefois ils perdent ce caractère à mesure qu'on vieillit : on ne va plus voir une scène remémorée aussi plastiquement qu'on la voyait d'abord, et ce n'est plus que le contenu du souvenir qui est conservé. En tout cas, la conviction de Freud que la formation d'un rêve n'est possible que si un désir des premières années de la vie est réveillé, expliquerait le caractère visuel qu'ont les rêves, car ce sont des souvenirs visuels qui témoignent de ces désirs enfantins. Il serait alors possible de débarrasser cette conception de Freud de son apparence de fable neurologique, conception qui présuppose l'existence de deux systèmes psychiques : celui de l'inconscient qui doit conserver l'image de la satisfaction des désirs de la première enfance, et celui du préconscient, c'est-à-dire de ce qui est capable de devenir conscient, et dont les processus sont caractérisés par le fait qu'ils ont noué une liaison avec des signes verbaux.

Bibliographie

DERRIDA, J. : *L'écriture et la différence*. Paris : Seuil 1967.

FREUD, S. : *Traumdeutung*. Leipzig und Wien : Franz Deuticker 1914.

HUSSERL, E. : *Méditations cartésiennes*. Trad. fr. E. Levinas. Paris : Vrin 1953.

LACAN, J. : *Écrits*. Paris : Éditions du Seuil 1966.

TODOROV, Tz. : *Théories du symbole*. Paris : Éditions du Seuil 1977.

Notes

^[1] Cité par TODOROV, Tz. : *Théories du symbole*. Paris : Éditions du Seuil 1977, p. 315.

^[2] LACAN, J. : *Écrits*. Paris : Éditions du Seuil 1966, pp. 446-447.

^[3] *Ibid.*, p. 620.

^[4] Derrida, J. : *L'écriture et la différence*. Paris : Seuil 1967, p. 298.

^[5] Husserl, E. : *Méditations cartésiennes*. Trad. fr. E. Levinas. Paris : Vrin 1953, p. 94.

Jiří Pechar

Filosofický ústav AV ČR

Jilská 1

Praha I

pechar545@seznam.cz

The Imaginary of Dream: Between Surprise and Repetition

Why do we dream? What is the relation between dreaming and being aware? Following Walter Benjamin's and Maria Zambrano's approach, the paper will focus on an analysis of dream that takes some distance from the phenomenological description made by some of the most known Husserl's followers, such as Fink, Merleau-Ponty and Sartre. While the phenomenological description investigates the dreaming experience proceeding from the state of being awake and aware, our analysis will look at the latter from the point of view opened by the state we are in when we are dreaming. This perspective brings out some new questions about the importance of dreams in the present-past connexion and about the relation between dream and history.

Keywords: dream, imagination, repetition, past, habit, reality

Si la vie est un songe,
c'est un songe qui exige l'éveil.[1]

Introduction : surprise, répétition et expérience imageante

Je me propose d'analyser dans ce qui suit l'imaginaire des rêves, en visant deux formes particulières de notre expérience temporelle qui sont à la fois corrélatives et opposées : la surprise et la répétition. Afin de fixer les repères de l'analyse qui sera la mienne dans ce qui suit, plusieurs précisions méthodologiques s'imposent. La première précision méthodologique concerne ce qu'il convient d'entendre par surprise et par répétition et la façon dont se met en place leur rapport. La surprise marque une interruption de la trame temporelle qui a cours dans l'expérience ordinaire, solidaire de ce que Henri Maldiney a appelé, en se référant à la phénoménologie de Husserl, un « reflux de l'intentionnalité »[2]. Dès lors, plutôt que de déterminer le sens de la réalité de l'expérience à partir des visées noétiques, il s'agit de retourner leur mouvement de saisie sur lui-même, de manière à provoquer une réflexivité inédite, mobilisant le soi en réponse à son milieu. Contrariant le sens noétique, ce « reflux » fait advenir au sein de l'économie de la connaissance un sens phénoménal qui, loin d'annuler tout simplement le sens intentionnel, lui permet de se modifier et de se renouveler[3].

Au niveau des analyses intentionnelles d'inspiration husserlienne, la sur-prise est ce qui vient contrer la prise intentionnelle dans laquelle nous nous sommes engagés spontanément, pour en changer la direction et pour en réorienter le sens. Si la visée intentionnelle est définie par Husserl dans les *Recherches logiques* comme un excédent ou un *surplus* (*Uebershuss*)[4] que la conscience ajoute à la sensation pour que l'expérience fasse sens pour nous, la surprise représente plutôt un excédent de l'expérience sur la vie de la conscience qui l'oblige à réformer le sens de ses actes intentionnels. Nous sommes surpris lorsque nous sommes amenés à revoir notre façon de viser telle ou telle chose, lorsque, obéissant à une impulsion extérieure à l'organisation de notre pensée, nous sommes poussés à changer notre façon de voir et d'agir. Le mouvement qui prend les visées de la conscience à rebours confère à l'intentionnalité sa réalité, par-delà sa polarisation dans un objet, voire *contre* cette polarisation. C'est la raison pour laquelle, en invoquant la surprise, nous y rattacherons un rapport à la réalité qui n'est pas objectivant.

Quant à la répétition, elle est à comprendre comme l'opération qui nous permet de revenir sur les acquis de notre expérience, d'y reconnaître des éléments familiers et d'y consolider des habitudes. Grâce à elle, nous pouvons fixer des sens qui durent et habiter un monde qui jouit d'une stabilité au

moins relative. À suivre Husserl, la répétition permet également d'ancrer les idéalités dans l'expérience, fondant ainsi ce que Husserl appelle les synthèses de l'identité[5], noyau fondamental des visées intentionnelles objectivantes. Ce qui signifie que, pour qu'il y ait des objets pour nous et pour qu'il y ait une activité de la conscience objective, il faut que nous ayons la capacité de poser des corrélats intentionnels comme étant *les mêmes* pour des visées différentes, et comme pouvant se répéter à travers le temps.

Si la surprise interrompt la trame temporelle en cours, la répétition en fixe les repères, en nous permettant d'y reconnaître ce que Husserl appelait les « objets temporels (*Zeitobjekten*) »[6] : on pourrait donc penser que ce sont deux gestes opposés de notre conscience temporelle qui se laisse tantôt submerger par une extériorité qui surprend, lui enlevant le pouvoir qu'elle exerce sur son expérience, tantôt guider par des sens qu'elle pose comme répétables, donc reconnaissables et identiques. Cependant, nous verrons que le rêve présente la particularité de réunir ces deux éléments antagonistes de notre expérience temporelle, nous initiant à une répétition qui surprend et à une surprise qui se répète. En quoi consiste la répétition surprenante du rêve ? Ce sera la question directrice de cette étude.

La deuxième précision méthodologique qu'il convient de faire concerne le statut de l'imaginaire onirique, qui exige, pour être saisi dans sa spécificité, une remise en question radicale de la subjectivité qui est censée en être le foyer. Il apparaît ainsi que la conscience imageante (*Bildbewusstsein*) est un outil problématique pour saisir l'imaginaire du rêve, parce que ce dernier mobilise une forme de subjectivité primaire qui ne présente pas (ou plus) à proprement parler les attributs d'une conscience. Ce qui fait principalement défaut dans les rêves est la *pensée objectivante* (le *cogito* qui se rapporte à un *cogitatum* via un acte spécifique) et le *pouvoir pratique* qui lui est associé, solidaire de ce que Husserl appelle le « je peux ». Il en résulte que la conscience d'image, qui pose les images comme des objets en rapport auxquels se détermine un certain pouvoir subjectif, ne peut pas se rapporter adéquatement à l'expérience onirique, qui ne s'organise pas en objets et ne semble pas dépendre des pouvoirs de la subjectivité réflexive régie par l'intentionnalité.

C'est la deuxième forme de l'imagination mobilisée par Husserl dans ses descriptions, la *phantasia*, qui semble plutôt impliquée ici, à condition de lui reconnaître pleinement (ce qui n'est pas toujours le cas) une composante passive, une composante créative et une composante perceptive, sans lesquelles il est impossible de parler de rêve. Chacune de ces composantes de la *phantasia* concerne de près l'imaginaire onirique :

— la passivité est, comme Husserl l'a montré, le lieu d'une synthèse de type spécial, la synthèse d'association[7], qui est opérante dans les souterraines de la conscience active, reliant entre eux des sens selon des lois qui ne sont pas celles de l'identité et de l'identification logique, mais plutôt celles de la contiguïté et de la « contamination » topologique ;

— la créativité est ce qui donne à l'imaginaire des rêves son caractère surprenant et troublant, sa radicalité et son merveilleux : en rêve, nous nous découvrons des capacités que nous ne nous connaissions pas, nous débloquons des situations qui apparaissent comme sans issue à la conscience diurne et nous allons jusqu'à inventer des mondes sans commune mesure avec le monde (ou les mondes) que nous habitons ;

— la perception est ce qui donne aux rêves leur concrétude, leur ancrage dans une sensibilité incarnée, exposée et réceptive quant à ce qui lui arrive ; comme Husserl le fait remarquer à un de ses disciples, « Le Je du monde du rêve ne rêve pas, il perçoit »[8].

Il convient de souligner ainsi que la subjectivité onirique n'est pas une subjectivité du survol et de l'abstraction, mais bel et bien une subjectivité qui éprouve effectivement, soumise aux aléas des

événements rêvés qui peuvent l'entraîner loin de tout confort, dans des situations extrêmes et douloureuses. Il nous semble ainsi que l'on a tendance à sous-estimer la profondeur de l'onirisme lorsqu'on y voit une expérience facile et désengagée. Mais la remarque de Husserl que nous venons de citer est là pour rappeler également que le rêve ne se constitue comme tel qu'après-coup, dans la lumière que jette sur lui rétrospectivement la conscience éveillée. Cette limitation essentielle qui marque toute approche de l'onirisme ne peut être dépassée que par certains modes d'expression poétiques dont la démarche phénoménologique peut s'inspirer, mais qu'elle ne pourra malheureusement pas suivre tels quels[9].

En revenant après-coup sur les rêves, la conscience diurne ne peut pas s'empêcher d'en dénoncer l'étrangeté, car en tant que conscience objectivante, qui a tendance à clarifier les sens dont elle se saisit, elle ne peut y adhérer sans contrainte et sans difficulté. Certains rêves peuvent nous apparaître comme plus réels que d'autres, moins obscurs ; mais quelle que soit leur vraisemblance par rapport à la veille, une fine césure les en sépare à jamais. Le rêve est ce dont notre conscience se départit au réveil, ce qu'elle rejette comme un lest appartenant à la nuit, qui est un autre registre de notre sensibilité – suffisamment proche pour qu'il puisse être entrevu à partir de l'état de veille, mais aussi suffisamment lointain pour que sa discontinuité apparaisse comme évidente.

Cependant, plutôt que de décrire le rêve à partir de la veille, pour en déchiffrer le sens et pour y déceler des traces de notre expérience effective, on peut inverser la direction de l'analyse et décrire la veille à partir du rêve. Il est possible, pour le dire autrement, de faire du rêve une expérience paradigmatique à partir de laquelle la vie de notre conscience serait à comprendre et à situer. On retrouve cette démarche qui va, du moins jusqu'à un certain point, à rebours du travail de la psychanalyse et de la phénoménologie, chez deux auteurs auxquels cette étude sera consacrée : Walter Benjamin et Maria Zambrano. Bien que ces auteurs soient rarement évoqués ensemble, leur travail sur le rêve sera sollicité ici de manière conjointe en vertu d'une complicité méthodologique qui les relie et que nous voudrions souligner comme une ligne descriptive prometteuse et féconde. La phénoménologie métaphysique de Maria Zambrano et la philosophie de l'histoire de Walter Benjamin se rapprochent en effet par le rôle fondamental qu'elles accordent aux rêves dans la compréhension de la vie subjective, ce qui leur permet de remettre en question tout un ensemble de thèses qui font de la conscience et de sa temporalité progressive son centre de gravité. Ces deux perspectives philosophiques constituent à ce titre un complément critique de la phénoménologie d'inspiration husserlienne qui restera, quant à elle, la toile de fond des analyses proposées ici.

Le rêve et la veille : l'occultation

Comment faut-il comprendre le fait que le rêve se constitue comme tel à partir de la veille ? L'après-coup de la ségrégation onirisme/conscience éveillée met en évidence plusieurs aspects importants de la vie onirique. Le premier aspect qui en ressort est le caractère allant de soi du rêve, qui découle du fait que le passage de la veille au rêve est imperceptible, qu'il n'est pas soumis à notre choix conscient et qu'il ne nous étonne pas comme tel. Nous glissons dans le monde onirique sans nous en rendre compte, ce qui signifie que, si césure il y a entre veille et onirisme, elle n'est pas instaurée par la conscience, mais s'impose à elle depuis un lieu de la vie subjective sur lequel elle n'a pas d'emprise, à partir duquel s'exerce une puissance d'attraction qui n'émane pas d'elle, mais qui néanmoins la concerne. La ségrégation entre veille et rêve est ainsi relative : leur seuil nous apparaît souvent instable, facile à franchir. Cela se passe comme si la conscience était absorbée dans un endroit obscur qu'éclairent d'autres lumières, d'autres lueurs, dont elle n'est pas la source et dont elle ne saurait pas être tenue responsable. Le rêveur semble ainsi se soustraire à la veille, pour découvrir autre chose de sa vie, qui ne peut pas lui être révélé sur son terrain – mais ce quelque chose qui s'exhibe dans les rêves ne lui est pas moins propre, concernant de près ce qui l'occupe et ce qui l'inquiète, ce qui l'attire et ce qui l'effraie.

S'il est problématique de soutenir que l'onirisme relève d'un imaginaire pur, totalement coupé du

monde de la perception, il est tout aussi erroné de décrire le « voir » du rêve comme une vision affaiblie, plus trouble que celle de la veille. Pour comprendre le rapport entre la vision onirique et la vision de la veille, il convient de remarquer que la veille elle-même ne désigne pas un état de clarté absolue, parfaite. De même que, dans l'ordre de l'action, on est guidé par ce que Ernst Bloch appelait un « faire mieux », dans l'état de veille il y a toujours de la place pour un éveil plus grand, pour ce que Emmanuel Levinas a décrit sous les espèces d'un « dégrisement » de la conscience[10] – ce qui veut dire que dans nos efforts de lucidité, nous cherchons secrètement à nous réveiller de nos états de pensée actuels (de ce que nous croyons, de ce que nous comprenons, du style de nos affirmations, de ce qui constitue notre « bagage idéologique ») comme d'un rêve que l'on peut chasser, mettre à distance ou corriger. D'où le soupçon qui ne cesse de nous inquiéter, d'être plongés en notre état de veille dans un rêve qui est juste plus convaincant et plus irrésistible que les rêves que nous faisons quand nous dormons. Toute la question étant de savoir qui décide du fait que nous rêvons ou pas, que nous dormons ou pas. En dernière instance, il apparaît que la conscience y a un rôle modeste à jouer, malgré ses efforts parfois considérables de maîtrise et de compréhension. Ce sont toujours « les autres », plus précisément, un certain système de rapports intersubjectifs, socialement institués, qui nous rappellent à nos responsabilités, en nous « sortant de nos rêves » – rêves qui semblent demeurer l'affaire personnelle du rêveur, qui glisse dans ses songes comme le promeneur solitaire rousseauiste dans ses rêveries.

Dans le contexte de ce problème, l'idée défendue par Maria Zambrano est que l'homme ne peut pas être « radicalement dans un état de veille »[11], idée en laquelle elle identifie la source du trouble qui affecte la ségrégation entre état de veille et onirisme. En tant qu'« acte de comparaître »[12], la veille est elle-même un mode d'apparition inachevé, dans la mesure où elle repose sur ce que Edmund Husserl a appelé la perception par esquisses (*Abschattungen*), mais aussi parce qu'elle est travaillée par une perpétuelle « tension pour se maintenir en état de cohérence, dans une unité qui réunit et rehausse, qui fait émerger sa présence comme surgissant d'un fond auquel on tend à retourner naturellement »[13]. Le rêve est ce qui survient sur ce chemin de retour depuis la présence, l'homme qui veille étant « retenu dans un lieu invisible, sans se donner complètement à la lumière : sans jamais devenir tout à fait actuel »[14].

Ce lieu invisible où nous sommes « retenus », dont l'expérience onirique est le témoin et la trace, apparaît comme un espace de repli où la subjectivité s'isole par rapport aux autres, mais aussi par rapport à sa propre pensée. Maria Zambrano en parle comme de « l'autre, le sombre »[15], comme d'un « champ d'ombres » où la conscience se perd, qui n'est cependant pas un territoire étranger, mais « le réquisitoire de tout ce qui a été vécu pour en arriver à elle »[16]. Ainsi est-ce ni plus ni moins que la genèse de la vie consciente à partir d'une vie plus profonde qui serait à observer en explorant les rêves, qui ne se présentent cependant à nous que grâce à un phénomène plus large dans lequel ils sont englobés : il s'agit du phénomène de l'occultation, par lequel s'opère une « mise en abîme du vécu et sa délivrance »[17]. Ce phénomène est propre à temporalité de la veille, qui, pour s'imposer comme succession, progression et accumulation des instants, doit également nier et détruire des pans de la vie subjective pour les redécouvrir par après comme lui appartenant, comme la concernant. L'oubli et l'inattention sont des exemples de cette occultation qui accompagne toute démarche consciente, toute pensée. Ce phénomène de destruction et de redécouverte place d'emblée le sujet dans un rapport d'adversité à soi-même qui a été trop peu analysé par la phénoménologie, le rêve étant « un exemple de récupération et d'apparition de l'occulte, de ce qui a été perdu, mis en abîme »[18].

Il est intéressant de noter que l'occultation est nécessaire non seulement pour penser et affirmer quoi que ce soit, mais aussi pour que nous puissions croire à la réalité de notre expérience, que nous découvrons toujours de fait après qu'elle ait été perdue et après l'avoir détruite. La réalité de ce que nous vivons ne saurait ainsi être quelque chose de totalement étranger – elle est plutôt ce qui fait

l'objet d'une révélation, qui est à comprendre comme la surprise qui fait suite à une occultation. Mais comment faut-il envisager la négation qui s'opère dans l'occultation ? Selon Zambrano, elle est d'une part ce qui résulte nécessairement de l'écoulement fatal du temps - à comprendre non seulement comme progression, mais aussi comme une initiation à la perte, à la destruction de tout ce à quoi nous tenons - et d'autre part l'expression de notre liberté qui accomplit activement la perte qu'elle doit nécessairement subir passivement. L'usage que l'homme fait de sa liberté est ainsi paradoxal, puisqu'il cherche à conjurer la nécessité du passage du temps, en accomplissant par lui-même la destruction qui lui est imposée :

Ce qui arrive fatalement, peut arriver plus tard activement ; ce que l'homme endure, est réalisé par lui-même. Car il est la créature qui [...] exécute ce qu'il éprouve - même dans le cas de la souffrance, du dommage et de la mort ? Ce que l'homme a vécu, il l'a perdu, même avant de l'avoir entièrement vécu, et en lui, la liberté se projette vers le non-être, mettant en abîme, au bout de ses limites, sa propre vie ; ce qu'il aime et estime davantage, ou ce qu'il considère comme nécessaire, il le met en abîme, et dans une moindre mesure, il l'occulte. Certes, pour le découvrir. Ou plutôt, il le découvre de façon inattendue, après l'avoir occulté, perdu ou nié. Pour croire, il a besoin de nier. Et il a besoin de croire, apparemment, plus encore que de voir. Il croit seulement à ce qui, un jour, un temps, était occulté ou inconnu.[\[19\]](#)

Dans cette description du phénomène de l'occultation, la surprise de ce que l'on découvre comme inconnu apparaît comme la condition d'une répétition de ce qui a été une fois vécu, après l'avoir perdu et/ou nié. À son tour, la répétition n'est ici possible qu'en traversant une destruction qui rend le vécu méconnaissable, afin qu'il puisse être regagné comme nouveau, redécouvert. Grâce à elle, l'expérience qui nous apparaît comme nouvelle ressuscite des sens anciens - ce en quoi réside par ailleurs la force de son interpellation. Si les événements surprenants de notre vie nous sollicitent et nous intriguent, c'est parce qu'ils font revivre d'une manière ou d'une autre ce qui a déjà été expérimenté (le côté resté occulté des vécus, ce qui nous en a été dérobé, ce qui en été perdu ou gaspillé) - faute de quoi ils nous laisseraient indifférents, ils ne nous toucheraient pas.

Notre hypothèse est que c'est dans cette capacité de se sentir concerné que réside la différence entre les événements de notre vie, les surprises de notre existence - qui nous arrivent comme si nous avions été conviés à un rendez-vous avec un certain passé - et les événements du monde, qui, quel que soit leur impact à long ou à court terme, peuvent demeurer parfaitement neutres pour nous. Par rapport à ces derniers, aussi graves soient leurs conséquences, nous pouvons faire comme s'ils n'arrivaient pas, tandis que nous n'avons aucun moyen de nous soustraire aux événements de notre existence, qui arrivent comme s'ils nous étaient destinés (à nous et à personne d'autre, ou bien à nous et à quelques-uns, mais jamais à tout le monde ou à n'importe qui).

La lucidité du rêve : l'ennui et la fascination

Le deuxième aspect de la vie onirique qui ressort de sa ségrégation après-coup avec la veille est sa lucidité, raison pour laquelle il a été défini par Husserl comme « un mode anormal de la veille »[\[20\]](#) et par Merleau-Ponty comme une forme de donation de sens excessive, comme une « *Sinngebung* téméraire »[\[21\]](#). Cependant, ces descriptions ne doivent pas nous faire oublier le lien entre rêve et sommeil, le fait que nous ne rêvons qu'en dormant, recouverts du voile du sommeil comme d'un linceul qui nous dérobe aux autres et, dans une certaine mesure, à nous-mêmes. La lucidité du rêve apparaît ainsi comme solidaire d'un état de fascination ressenti par le rêveur, qui peut se comprendre à la fois comme un envoûtement et comme une forme extrême d'attention, qui fait que le rêve n'est jamais ennuyeux pour celui qui le rêve, mais d'emblée captivant. Néanmoins, il s'agit d'une fascination qui ne peut se communiquer qu'à des rares occasions, qui paradoxalement n'apparaît le plus souvent dans le monde de la veille que sous la forme de l'ennui. Cette relation ambiguë entre rêve et ennui est décrite de façon saisissante par Walter Benjamin :

L'ennui est une étoffe grise et chaude, recouverte à l'intérieur d'une doublure de soie aux couleurs vives et chatoyantes. Quand nous rêvons, nous roulons dans cette étoffe. Nous nous sentons chez nous dans les arabesques de sa doublure. Mais enveloppé dans son étoffe grise, le dormeur a l'air de s'ennuyer. La plupart du temps, lorsqu'il se réveille et veut raconter le contenu de son rêve, il communique cet ennui. Qui est capable de retourner d'un geste la doublure du temps ? Pourtant, raconter ses rêves ne signifie rien d'autre. [...] L'ennui est toujours la face externe des événements inconscients.[22]

Ennui et fascination onirique apparaissent ici comme les deux facettes de la temporalité, l'une tournée vers le monde de la veille et l'autre vers le monde des rêves. Mais ces deux faces du temps ne sont pas seulement l'endroit et l'envers d'un tissu que l'on peut retourner à notre guise. Le rêveur s'enveloppe de l'étoffe de la temporalité de telle manière que celle-ci présente aux autres l'apparence grise de l'ennui et à soi-même l'intimité « soyeuse » riche en couleurs chatoyantes. C'est uniquement à cette condition que la fascination onirique peut s'exercer sur nous, en tant que fascination pour le côté luxuriant, chaleureux et revigorant de notre subjectivité, celui d'une familiarité qui nous reconforte et nous console.

« L'ennui est toujours la face externe des événements inconscients » : cette réflexion benjaminienne rappelle d'une part que l'ennui protège la vie onirique pour lui permettre de se déployer et d'autre part qu'il en empêche la communication, la transmission directe et immédiate. Le rêve demeure ainsi enfoncé dans la doublure invisible du temps, jouissant de son équivocité, inaccessible, dans la magie de son secret, à la conscience du monde de la veille – qui malgré ses prouesses et ses réalisations, reste le terrain aride et univoque de nos avancées, propice à un ennui toujours possible et redouté[23].

Mais cette dissociation entre rêve et ennui mérite d'être affinée. Comme le note Maria Zambrano, il convient de remarquer qu'entre le rêve et la veille il y a une « zone intermédiaire » qui nous permet peut-être de « retourner la doublure du temps » décrite par Benjamin, ou du moins d'acquérir une certaine dextérité dans ce geste pas si facile à accomplir, qui consiste à faire jouer l'extériorité et l'intimité de notre expérience temporelle. Cette zone intermédiaire entre la veille et l'onirisme est composée par « les heures, les jours, les années que l'on croirait seulement destinées à passer, et que l'on nomme la monotonie du vivre »[24]. Cette monotonie assurée par la répétition qui marque nos actes quotidiens donne à l'expérience vécue sa stabilité, solidaire de l'illusion que, dans son écoulement inexorable, quelque chose peut demeurer inchangé. Mais à regarder de plus près, la monotonie confère également à l'expérience son caractère éphémère et incertain, qui finit par l'apparenter à « un rêve qui ne passe pas »[25]. Dans une existence figée dans les mêmes gestes et les mêmes situations, nous évoluons passifs comme dans un rêve, renonçant à y exercer nos pouvoirs, en suspendant également nos engagements et le courage de notre inventivité.

Inversement, le rêve mobilise pour sa part les éléments peu signifiants, répétitifs et banals de l'expérience quotidienne, en rendant observable ce qui demeure en marge de la conscience éveillée, dans ce que Husserl appelait son « halo » ou son « horizon »[26]. En ce sens, on peut dire que le rêve constitue une forme d'attention élargie vers ces pans de l'expérience que la conscience objectivante ne peut tenir ensemble dans le même plan de l'observation. L'hypermnésie du rêve, maintes fois soulignée par Freud, n'est peut-être qu'un aspect de cette forme exceptionnelle d'attention, qui lui permet de mettre en scène des éléments oubliés ou peu remarqués de l'expérience ordinaire, de manière à les rendre surprenants, interpellants. Ici encore, la force de la surprise vient de la puissance de l'oubli et de l'inattention qui ont été les nôtres, qui ont écarté de notre chemin des éléments qui reviennent comme nouveaux et intrigants, jusqu'à ce qu'éventuellement leur lien avec l'expérience passée soit rétabli, jusqu'à ce que soit révélée leur parenté avec ce qui a été occulté. Mais le plus souvent, cette parenté demeure elle-même cachée, invisible à nos yeux, ce qui nous intime à croire à la nouveauté absolue de ce que nous découvrons.

Onirisme et aliénation

Pour Benjamin, le lien entre onirisme et banalité n'est pas seulement un trait général qui rattache l'onirisme à la mémoire et à l'attention, en en faisant une manifestation remarquable. Il s'agit d'un lien qui est appelé à évoluer et à se renforcer à l'âge de la « reproductibilité technique », dans une époque au sein de laquelle l'image des choses est « confisquée » par la maîtrise technique et dans un monde que l'on a qualifié comme relevant de la « société du spectacle »[\[27\]](#). Cette époque et ce monde que nous pouvons reconnaître pleinement comme étant les nôtres aujourd'hui sont ceux où l'on fait valoir des images apparentes qui viennent remplacer la réalité des véritables rapports interhumains, la transformant en spectacle dépourvu d'âme et d'engagement.

Dans un tel moment historique de l'aliénation globale, ce n'est pas seulement le monde de la veille qui se retrouve transformé, ce n'est pas seulement notre perception ordinaire et nos modes de vie qui sont bouleversés, mais aussi notre monde onirique. C'est la raison pour laquelle, selon Benjamin, les rêves ne prennent plus en charge l'extraordinaire d'un imaginaire séparé de l'expérience de tous les jours pour en indiquer la réalisation possible, mais en viennent à s'imbiber de plus en plus de la banalité de l'ordinaire, en saisissant les choses par ce que l'auteur appelle leur « endroit le plus usé » :

Le rêve n'ouvre plus sur un lointain bleu. Il est devenu gris. La couche de poussière grise sur les choses en est la meilleure part. Les rêves sont à présent des chemins de traverse menant au banal. La technique confisque à jamais l'image extérieure des choses, comme des billets de banque qui vont être retirés de la circulation. La main s'en saisit une dernière fois en rêve, elle dit adieu aux objets en suivant leurs contours familiers. Elle les saisit par l'endroit le plus usé. Ce n'est pas toujours la manière la plus convenable : les doigts des enfants n'entourent pas le verre, ils plongent dedans. Par quel côté la chose s'offre-t-elle aux rêves ? Quel est son endroit le plus usé ? C'est celui qui a pris la patine de l'habitude et qui est couvert de sentences commodes. Le côté par lequel la chose s'offre au rêve, c'est le kitsch.[\[28\]](#)

Ce qui fait le pouvoir de la banalité, c'est une certaine répétition - à savoir cette répétition tellement ancrée, qu'on ne la remarque même pas, propre à nos habitudes. Or, c'est précisément cette répétition qui devient une denrée de plus en plus rare dans un monde de l'aliénation. Ce monde est celui d'un processus par lequel tout un chacun devient étranger à soi et aux autres, où plus personne ne se sent chez soi. Si les rêves cherchent désormais à intégrer de plus en plus de banalité lorsqu'ils saisissent les choses par leur « endroit le plus usé », étant désertés par leur aspect féérique et prometteur, c'est pour nous maintenir dans cet horizon familier qui est de plus en plus difficile à expérimenter. C'est ainsi que, dans les rêves, on parvient à maintenir et à cultiver une familiarité qui fait de plus en plus défaut à notre expérience éveillée aliénée.

Le lien entre onirisme et habitude s'avère ainsi être un des plus complexes, dans la mesure où il met en évidence une certaine saisie des choses toujours possible, à la fois nostalgique et maladroite, qui s'organise en contrepoint de la précision technique, qui en prélève seulement l'image spectaculaire, creuse et inconsistante. Le kitsch onirique tel qu'il est décrit par Benjamin est ainsi, une fois de plus, une manière de faire revivre l'ancien et de nous le rendre praticable, dans un monde où nos liens avec lui sont fragilisés et détruits.

La subjectivité primaire des rêves

Ce ne sont pas seulement les éléments insignifiants de l'expérience quotidienne qui reviennent en rêve afin d'être redécouverts : notre rapport à nous-mêmes y est également transformé, nous permettant de nous voir « tels que nous ne nous sommes jamais vus ». Comme dans l'expérience de la mémoire involontaire qui nous met devant des images que nous n'avons jamais vues comme telles avant de nous souvenir d'elles, « nous sommes devant nous tels que nous avons été un jour, n'importe où dans le passé originaire, mais jamais sous notre regard »[\[29\]](#). Qui est dès lors ce moi

qui a échappé au regard de la veille et qui s'exhibe dans les rêves ? Pour le dire en une phrase : la subjectivité primaire qui se dévoile dans les rêves est une subjectivité absorbée[30] jusqu'à oublier qu'elle est une conscience. Ce motif de l'absorption extrême de la subjectivité onirique revient souvent dans la littérature phénoménologique sur le rêve, de Eugen Fink qui parle d'une forme d'imagination où se met en place l'absorption la plus extrême de l'ego, jusqu'à Jean-Paul Sartre qui décrit une conscience qui a succombé à une espèce d'envoûtement, captive de ses propres jeux et coupée du monde. Lorsque Husserl analyse pour sa part la *phantasia* onirique, il découvre que l'intentionnalité objectivante et son schéma inhérent *Auffassung/Inhalt* (saisie intentionnelle/ « contenu » de la saisie) n'y a plus de prise[31]. Le sujet n'y est plus (ou pas encore) capable de viser des objets, de s'en saisir et se servir d'eux afin de diriger ses actions selon des finalités : ses trajectoires sont sans cesse déviées, ses objectifs changent et au lieu de saisir, il est plutôt saisi lui-même, voire assailli par ce qui lui arrive en rêve.

C'est dans l'épreuve de cette passivité spécifique de l'onirisme que se découvre une autre face de la subjectivité, qui n'est plus dirigée vers les objets, tendanciellement arrimée à eux, mais plutôt vers la vie qui l'anime intimement - vers la pulsation de son sang, vers le rythme de sa respiration, vers les mouvements somatiques - pour se connaître autrement, comme un soi corporel ou comme pur rapport perceptif, que nulle instance réflexive ne vient surplomber et guider. Celui qui rêve est un corps avant d'être une pensée, une sensibilité avant d'être une conscience, une passion avant d'être une volonté. Mais ses actions sont néanmoins orientées par un sens palpable. Quel est dès lors le mobile de la passion onirique ? Quelle est l'impulsion de cette sensibilité qui se fait jour dans les rêves ? Qu'est-ce qui anime ce corps qui rêve ? C'est, selon Maria Zambrano, le repli vers ce lieu sombre d'avant le monde où nous sommes retenus, où s'affirme notre complicité première avec la vie. Ainsi, la fonction du rêve serait de jeter un pont qui nous rappelle la communauté « avec la vie, avec ce que l'homme comporte de nature, de vie biologique, corps vivant qui obéit à la condition planétaire de l'occultation et de la révélation, de la lumière et de l'ombre »[32] :

Et, tout seul, le corps se réveille, abandonné, il appelle en rêve, se présentant en rêve : l'animal, le simple vivant, et même à l'intérieur de l'animal, le corps matériel, le corps fait, intégré dans ce que l'on appelle « matière », intégré par des organismes qui obéissent et s'occultent dans l'unité de l'organisme animal, du sujet biologique. Et, en eux, la « matière », qui partage avec le vivant le non-vivant - ce qui n'est plus vivant ou ce qui n'est pas encore vivant - la communauté avec ce qu'il y a, avec ce que la vie découvre et que suscite l'habileté, avec cette « matière » qui s'offre passive et étrange, distante, et qui d'une certaine manière entraîne le vivant, la matière soustraite à ce dépôt, mélange initial, argile lointaine.[33]

Il y a plusieurs manières de rendre compte du surgissement de cette subjectivité primaire dans les rêves. Avec Jean-Paul Sartre et Maurice Merleau-Ponty, on peut la décrire comme une adhésion extrême à soi, comme une « conscience captive d'elle-même »[34] ou comme « conscience narcissique, sans recul par rapport à soi »[35], adhérant à soi sans reste. C'est, pour Merleau-Ponty, la condition de la « *Sinngebung* téméraire » des rêves et pour Sartre la garantie de l'illusion irresponsable qui les caractérisent. Mais chez Maria Zambrano, le narcissisme onirique n'est qu'un leurre qui masque une expérience beaucoup plus drastique, à savoir l'expérience d'un manque essentiel où s'accuse l'absence d'un certain rapport à soi, rapport qui ne nous est donné que par le temps de l'expérience diurne. Les deux voies de l'adhésion passionnée à soi qui caractérise le narcissisme et de l'impossibilité de s'atteindre soi-même qui caractérise la syncope du rapport à soi thématifiée par Zambrano cherchent à rendre compte de la modification insigne du rapport à soi qui s'opère dans l'expérience onirique. Adhésion à soi et dessaisissement de soi : ce sont les deux voies possibles pour rendre compte d'une situation qui est à la fois intense et empêchée, vive et fermée - finalement proche de ce que Levinas a décrit sous les espèces de l'« il y a », qui désigne cette « atmosphère » contrainte que l'on subit dans l'insomnie, dans la honte, dans la fatigue extrême,

mais aussi dans des situations politiques bloquées, qui ressemblent parfois elles-mêmes – avec leurs enchaînements fatals et leurs catastrophes – à un mauvais rêve éveillé sur lequel nous n'avons pas de prise, où il n'y a pas de devenir et pas d'histoire[36].

Nous avons commencé cette étude en mentionnant les deux principales déterminations qui manquent à la subjectivité onirique : le « je pense » et le « je peux ». Le moi onirique n'est ni un moi qui pense ni un moi qui peut. Quelle est dès lors la connaissance qu'il peut avoir de sa propre existence et quelle en est la finalité ? Si l'on emprunte la voie descriptive proposée par Maria Zambrano, l'hypothèse qui peut être formulée est que cette connaissance est celle que le sujet tire précisément de son impuissance et de sa passivité, solidaire d'une situation qui, plutôt que d'être une situation de libre flottement léger et insouciant, comme on le décrit souvent en parlant des rêves, est une situation d'endurance. Dans les rêves, l'homme endure sa condition de vivant, sans recul et sans distance, confronté sans possibilité d'échapper à ce que Zambrano appelle sa réalité.

Qu'est-ce à dire ? Plutôt que de se mettre en avant, de s'exhiber sans réserve et d'adhérer passionnément à soi dans les rêves, le rêveur y est dans une situation de contrainte radicale : celle d'un être qui ne dispose plus de soi-même librement parce qu'il est privé de l'élément essentiel de cette liberté, à savoir le temps. Dans cette perspective sur la subjectivité onirique, le rêve désigne la situation d'« aliénation initiale »[37] d'une vie où le sujet ne peut s'atteindre lui-même ni être tout à fait lui-même. Le sujet y est dépossédé de ses pouvoirs et finalement privé du rapport habituel à soi que lui octroie le temps où tout s'ordonne et s'institue, où l'on agit et où l'on œuvre. Le temps apparaît donc ici comme le milieu nécessaire à la réalisation de soi, comme la condition de la liberté d'être soi, qui est absente dans les rêves. Ce qu'on y apprend en revanche c'est qu'être soi n'est rien si on ne peut en disposer librement, si on ne peut s'y identifier, s'y reconnaître et à partir de là s'engager et se mobiliser dans l'existence. Nous prenons contact avec nous-mêmes dans le temps, en forgeant des habitudes et en engageant des actions. Mais en-deçà du temps, nous vivons sans choix et sans risque, comme dans un cocon d'où tout un chacun voudrait échapper, pour devenir soi-même et se transformer.

C'est, selon Zambrano, la raison pour laquelle le rêve exige l'éveil : afin de reprendre possession de soi-même, de sortir de cet état d'aliénation primitive, en retrouvant le temps comme trame continue et avec lui une forme d'identité qui nous permette de disposer de nous-mêmes librement. Mais on peut supposer que ce que le sujet recherche ainsi n'est pas seulement son intégration dans une temporalité qui coule, l'insertion dans un flux qui le porte et le transforme, mais aussi la possibilité de « faire histoire », de trouver pour sa situation d'aliénation initiale (et peut-être, du coup, pour toutes les aliénations qui sont les nôtres) un dénouement possible, un renversement nécessaire, une libération certaine.

Rêve et réalité

Ces considérations appellent une réflexion plus approfondie sur le rapport entre les rêves et l'histoire, que nous ne pourrions poursuivre ici. Nous nous contenterons de rappeler que dans la perspective des auteurs que nous avons suivis, l'expérience onirique apparaît comme solidaire d'une vaste entreprise de récupérer le passé et, plus précisément, ce qui, de ce passé, n'a pas été pleinement vécu : ce que Zambrano appelle « le non-être du vécu ». La fonction des rêves est « à partir du temps positif qui s'ouvre et s'offre, du temps qui arrive, parvenir à récupérer ce qui a été emporté »[38], ce qui correspond pour Benjamin au temps perdu, aliéné. L'onirisme assure ainsi un rachat du temps écoulé et perdu, en vue de la restauration d'une temporalité complète. Le temps perdu, « gaspillé », revient comme temps ressuscité, ouvrant vers une réalité qui n'est plus partielle et unilatérale, mais plurielle, voire absolue. En effet, si dans la veille notre vision demeure univoque, jouissant d'une clarté relative, dans les rêves nous nous heurtons à une réalité qui se donne comme foisonnante de points de vue multiples. Cependant, cette plurivocité ne débouche pas sur un perspectivisme, mais sur un sentiment d'immanence totale, qui demeure par cela même irréelle. Car

c'est une immanence dont nous ne pouvons disposer librement, où nous sommes « encerclés », pour reprendre le mot de Maria Zambrano, c'est-à-dire soumis et, en quelque sorte, retenus captifs.

Tout rêveur connaît le sentiment malaisé d'être empêtré dans les songes, de suivre des trames et d'être mêlé à des intrigues dont la simple poursuite est accablante ; des trames et des intrigues qui attendent leur fin, ou, encore mieux, une interruption salvatrice. Si le rêve nous soustrait à la veille et nous ouvre à des médiations avec ce qui se joue dans la part obscure de l'existence, il y a également une soustraction au rêve qu'il nous arrive de rechercher, qui exige également de l'inventivité, voire une ruse spécifique. « Le réveil opère par la ruse - écrit Benjamin - C'est par la ruse, non sans elle, que nous nous arrachons au domaine du rêve »^[39]. Il se peut, dès lors, que l'onirisme vise à préparer et à provoquer une telle initiative qui déchire le voile de l'illusion et nous extrait au sommeil. D'où le soulagement particulier de certains réveils, qui restaurent la cohérence de notre expérience quotidienne et nous enlèvent à la charge étourdissante des songes, à leur clameur insistante.

La plurivocité de l'onirisme et la radicalité de son exposition à l'absolu transforment le rapport entre le présent et le passé - et c'est en cela qu'il intéresse notre expérience de l'histoire. Ce rapport à l'histoire s'impose non seulement parce que le rêve permet de « réparer » le passé, mais aussi parce que le présent lui-même peut être compris selon Benjamin comme un réveil du passé, comme un dégrisement et une libération de sa charge latente, irrésolue. Dès lors, la question sera de savoir quel est le rêve dont notre présent est l'éveil et inversement, quel est l'éveil par lequel on peut s'arracher aux rêves du passé. Dans la vision dialectique de l'histoire qui aura été celle de Benjamin, on retrouve la césure entre veille et rêve entre présent et passé, pour consacrer le caractère novateur du premier et la familiarité parfois oppressante du deuxième.

L'étude du rêve comme phénomène historique, phénomène qui n'est plus uniquement individuel, mais aussi collectif, permet aussi de chercher le présent qui convient, en tant que dénouement dialectique, aux rêves qui incarnent le passé ou dont notre passé, compris au sens large, est porteur. Mais que veut dire se rapporter au passé comme à un rêve ? C'est y puiser des possibilités pour lesquelles le présent offre non seulement la réalisation qui est souhaitable, mais aussi le renversement dialectique nécessaire : à savoir, le déblocage des situations vécues jusque-là comme sans issue et l'ouverture de voies nouvelles.

En guise de conclusion, nous reviendrons sur le lien entre surprise et répétition qui nous a guidés dans cette étude à travers un fragment benjaminien qui envisage notre rapport aux rêves à partir du couple conceptuel habitude/attention :

La première de toutes les qualités, dit Goethe, est l'attention. Elle partage cependant cette préséance avec l'habitude, qui lui dispute le terrain depuis le premier jour. Toute attention doit déboucher sur l'habitude si elle ne veut pas faire exploser l'individu, toute habitude doit être troublée par l'attention si elle ne veut pas paralyser l'homme. Faire attention et s'habituer, se choquer et encaisser, sont la crête et le creux dans la mer de l'âme. Mais cette mer connaît aussi des accalmies. Il est hors de doute que quelqu'un qui se concentre sur une pensée torturante, sur une douleur et ses élancements, peut devenir la proie du bruit le plus léger, d'un murmure, du vol d'un insecte, qu'une oreille plus attentive et plus fine n'aurait peut-être pas perçu. L'âme, pense-t-on, se laisse d'autant plus aisément distraire qu'elle est concentrée. Mais cette manière d'être aux aguets n'est-elle pas moins la fin que le déploiement extrême de l'attention - l'instant où elle laisse sortir l'habitude de son propre giron ? Ce bruissement et ce bourdonnement est un seuil et, insensiblement, l'âme l'a franchi. C'est comme si elle ne voulait plus jamais revenir dans le monde habituel et habitait dans un nouveau monde, où la douleur lui aménage ses quartiers. Attention et douleur sont complémentaires. Mais l'habitude a aussi un complément, et nous franchissons son seuil dans le sommeil. Car ce qui s'accomplit avec nous

en rêve est une façon nouvelle et inouïe de remarquer qui s'arrache au giron de l'habitude. Expériences du quotidien, formules rebattues, le dépôt qui nous est resté dans le regard, la pulsation de notre propre sang, ce qui passait inaperçu avant fait – une fois déformé et aiguisé – la matière des rêves. Dans le rêve pas d'étonnement et dans la douleur pas d'oubli, parce que l'un et l'autre portent en eux leur antithèse, comme la crête et le creux de la vague s'enlacent lors d'une accalmie.[\[40\]](#)

Le rêve est à l'habitude ce que la douleur est à l'attention, à savoir ce que l'on découvre lorsqu'on en a franchi un certain seuil de fixation des gestes et des sens que l'habitude préserve. Le rêve apparaît lorsque l'habitude est poussée à l'excès, lorsque la répétition qui l'anime ne laisse plus de place à aucune différenciation. Lorsque l'habitude est excédée, l'onirisme commence donc comme une voie nécessaire où la répétition doit s'engager. La matière des rêves n'est ainsi aucune autre que la matière de notre expérience sensible que la répétition réunit et condense – des restes de sensations et d'impressions diverses –, jusqu'à nous la rendre méconnaissable et étrangère. Ce qui, de notre expérience habituelle, s'est ainsi sédimenté jusqu'à se séparer de nous et à composer des objets que nous pourrions contempler de l'extérieur, revient en rêve pour être observé d'un œil nouveau et réapproprié. Rendue plus souple et plus intense, la matière morne de la répétition se met à briller et à offrir des couleurs nouvelles. Ce qui était voué à l'inertie d'une désobjectivation[\[41\]](#) progressive – voire d'une objectivation certaine qui exclut toute forme de subjectivité – devient braise incandescente qui attire et capte le regard, refaisant vivre le sujet-captif que nous sommes.

Une des finalités de l'expérience onirique est ainsi de permettre de nouvelles formes de subjectivation sur fond d'expériences qui ne cessent de s'éloigner de nous et de nous être aliénées. C'est la raison pour laquelle la surprise qui s'y fait jour n'est jamais celle que l'on éprouverait devant quelque chose de totalement nouveau ou d'inconnu. La surprise des rêves est peut-être celle de découvrir que certaines expériences peuvent encore être les nôtres, que certains sens sont encore signifiants pour nous, que certaines émotions ne sont pas encore mortes. En ce sens, l'onirisme formule une promesse que la veille ne saurait soutenir : celle de voir revenir des choses anciennes auxquelles nous nous sommes voués, des mondes évanouis dans lesquels nous avons été plongés et des sentiments que nous pensions depuis longtemps éteints. Avec eux, c'est une certaine subjectivation qui perdure, même si elle ne saurait être continue ou dépourvue de contradictions. Comme la fine poussière d'un jour d'été, le dépôt du passé est soulevé en nouveaux tourbillons, jusqu'à voiler le regard et l'obliger de se détourner. Mais dans le laps incalculable de ce remous joyeux une chance aura été jouée, quelque part entre attention et souvenir, pour soupeser ce qui reste après l'oubli.

Bibliographie

- AGAMBEN, G. : *Ce qui reste d'Auschwitz. L'archive et le témoin. Homo sacer III*. Trad. fr. P. Alferi. Paris : Rivages 1998.
- BENJAMIN, W. : *Rêves*. Trad. fr. Ch. David. Paris : Gallimard 2009.
- DEBORD, G. : *La société du spectacle*. Paris : Buchet/Chastel 1967.
- FINK, E. : *De la phénoménologie*. Trad. fr. D. Franck. Paris : Minuit 1994.
- HUSSERL, E. : *Recherches logiques*. Trad. fr. H. Elie avec la collaboration de L. Kelkel et de R. Schérer. Paris : P.U.F./Epiméthée 1959.
- HUSSERL, E. : *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*. Trad. fr. H. Dussort. Paris : PUF 1996.
- HUSSERL, E. : *Méditations cartésiennes*. Trad. fr. G. Peiffer et E. Levinas. Paris : Vrin 1986.
- HUSSERL, E. : *Phantasia, conscience d'image, souvenir. De la phénoménologie des présentifications intuitives. Textes posthumes (1898-1925)*. Trad. fr. R. Kassis et J.-F. Pestureau revue par J.-F. Pestureau et M. Richir. Grenoble : Millon/Krisis 2002.
- HUSSERL, E. : Hua XXIX, nr. 28, « Le monde anthropologique ». In *Alter*, n°1/1997.

LÉVINAS, E. : *De l'évasion*. Paris : Fata Morgana 1992.
 LÉVINAS, E. : *Quelques réflexions sur la philosophie du hitlérisme*. Paris : Rivages 1997.
 LÉVINAS, E. : *De l'existence à l'existant*. Paris : Vrin 1990.
 LÉVINAS, E. : *De Dieu qui vient à l'Idée*. Paris : Vrin 1982.
 MALDINEY, H. : *Regard, parole, espace*. Genève : L'Âge d'Homme 1994.
 MERLEAU-PONTY, M. : *L'institution, la passivité. Notes de cours au Collège de France, (1954-1955)*. Paris : Belin 2003.
 POPA, D. : « Langage poétique et phénoménalisation ». In JEAN, G. - MAYZAUD, Y. (éd.) : *Le langage et ses phénomènes*. Paris : L'Harmattan 2007, pp. 83-101.
 POPA, D. : « Vers quelle phénoménologie de l'image ? Maldiney lecteur de Husserl ». In *Archives de philosophie*, 74, 2011, pp. 439-456.
 POPA, D. : *Apparence et réalité. Phénoménologie et psychologie de l'imagination*. Hildesheim : Olms 2012.
 SARTRE, J.-P. : *L'imaginaire*. Paris : Gallimard 1985.
 ZAMBRANO, M. : *Les rêves et le temps*. Paris : José Corti 2003.

Notes

- ^[1] ZAMBRANO, M. : *Les rêves et le temps*. Paris : José Corti 2003, p. 11.
- ^[2] Cf. MALDINEY, H. : « L'équivoque de l'image dans la peinture ». In *Regard, parole, espace*. Genève : L'Âge d'Homme 1994, p. 223. Voir également notre article « Vers quelle phénoménologie de l'image ? Maldiney lecteur de Husserl ». In *Archives de philosophie*, 74, 2011, pp. 439-456.
- ^[3] Pour la différence entre sens intentionnel et sens phénoménal, voir notre ouvrage *Apparence et réalité. Phénoménologie et psychologie de l'imagination*. Hildesheim : Olms 2012.
- ^[4] HUSSERL, E. : *Recherches logiques*. Trad. fr. H. Elie avec la collaboration de L. Kelkel et de R. Schérer. Paris : P.U.F./Epiméthée 1959, Tome second, II, 5, § 14.
- ^[5] Cf. HUSSERL, E. : *Méditations cartésiennes*. Trad. fr. G. Peiffer et E. Levinas. Paris : Vrin 1986, § 18, pp. 78 sqq.
- ^[6] Cf. HUSSERL, E. : *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*. Trad. fr. H. Dussort. Paris : PUF 1996, §§ 7-8.
- ^[7] Cf. HUSSERL, E. : *Méditations cartésiennes, op. cit.*, §§ 38-39.
- ^[8] *Lettre de Husserl à Héring*. Trad. fr. P. Ducat. In *Alter*, « Veille, sommeil, rêve », n°5/1997, p. 189.
- ^[9] Pour cette question, voir notre étude « Langage poétique et phénoménalisation ». In JEAN, G. - MAYZAUD, Y. (éd.) : *Le langage et ses phénomènes*. Paris : L'Harmattan 2007, pp. 83-101.
- ^[10] Voir LEVINAS, E. : « De la conscience à la veille ». In *De Dieu qui vient à l'Idée*. Paris : Vrin 1982, pp. 34-61.
- ^[11] ZAMBRANO, M. : *Les rêves et le temps, op. cit.*, p. 53.
- ^[12] *Ibid.*, p. 45.
- ^[13] *Ibid.*, pp. 45-46. « Un être humain ne manifeste jamais l'absolu de sa présence. Aucune clarté connue ne le couvre complètement. Une résistance invincible le retient en son intérieur : en lui-même, regardé depuis quelqu'un d'autre ; au-delà de lui-même, senti par lui-même. Être avec soi-même est toujours un état relatif et requiert également une vigilance, comme le présent de l'être pour autrui. Sa présence est apparition, phénomène, même pour soi-même. Et *l'ici*, avec autrui ou avec soi-même, n'existe jamais complètement. Il semble émerger d'un *là-bas* lointain : venir, s'approcher, apparaître comme naissant, comme s'il devait naître complètement ; se retenir et même retourner quand il paraît l'avoir atteint. Retenu dans un lieu invisible, sans se donner complètement à la lumière : sans jamais devenir tout à fait actuel » (pp. 45-46).
- ^[14] *Ibid.*, p. 47. Grâce à ce fond qui nous attire depuis la présence éveillée, le cercle de la clarté de la vie consciente demeure ouvert, permettant à la subjectivité de s'individualiser : « Si le cercle de clarté créé par la conscience se fermait, il noierait le sujet, en l'enveloppant, en lui enlevant ses fonctions, comme dans un rêve. Ce dernier s'endormirait dans la lumière, mais égaré en elle. La

conscience ne serait plus conscience de quelqu'un, mais conscience absolue » (p. 55).

^[15] — *Ibid.*, p. 37 .

^[16] — *Ibid.*, p. 34.

^[17] — *Ibid.*, p. 38.

^[18] — *Ibid.*, p. 40.

^[19] — *Ibid.*, pp. 38-39.

^[20] — HUSSERL, E. : Hua XXIX, nr. 28, « Le monde anthropologique ». Trad. fr. in *Alter*, n°1/1997, p. 286.

^[21] — MERLEAU-PONTY, M. : *L'institution, la passivité. Notes de cours au Collège de France (1954-1955)*. Paris : Belin 2003, p. 197.

^[22] — BENJAMIN, W. : *Rêves*. Trad. fr. Ch. David. Paris : Gallimard 2009, p. 98.

^[23] — Pour la question de l'ennui, voir l'étude de G. Jean « L'ennui à la croisée des temps ». In CAMILLERI, S. - PERRIN, Ch. (éd.) : *Épreuves de la vie et souffrances de l'existence. Regards phénoménologiques*. Paris : Le Cercle Herméneutique 2011, pp. 81-108.

^[24] — ZAMBRANO, M. : *Les rêves et le temps, op. cit.*, p. 32.

^[25] — *Ibid.*, p. 33.

^[26] — Cf. HUSSERL, E. : *Méditations cartésiennes, op. cit.*, § 19.

^[27] — Cf. DEBORD, G. : *La société du spectacle*. Paris : Buchet/Chastel 1967.

^[28] — BENJAMIN, W. : *Rêves, op. cit.*, p. 76.

^[29] — *Ibid.*, p. 106.

^[30] — Pour cet aspect de l'onirisme, voir FINK, E. : « Représentation et image ». In *De la phénoménologie*. Paris : Minuit 1994, p. 78.

^[31] — Cf. HUSSERL, E. : *Phantasia, conscience d'image, souvenir. De la phénoménologie des présentifications intuitives. Textes posthumes (1898-1925)*. Trad. fr. R. Kassis et J.-F. Pestureau revue par J.-F. Pestureau et M. Richir. Grenoble : Millon/Krisis 2002, n°8, p. 275.

^[32] — ZAMBRANO, M. : *Les rêves et le temps, op. cit.*, p. 42.

^[33] — *Ibid.*, pp. 42-43.

^[34] — SARTRE, J.-P. : *L'imaginaire*. Paris : Gallimard 1985, p. 89.

^[35] — MERLEAU-PONTY, M. : *L'institution, la passivité, op. cit.*, p. 191.

^[36] — Voir LEVINAS, E. : *De l'existence à l'existant*. Paris : Vrin 1990, mais aussi *De l'évasion*. Paris : Fata Morgana 1992 et *Quelques réflexions sur la philosophie du hitlérisme*. Paris : Rivages 1997.

^[37] — ZAMBRANO, M. : *Les rêves et le temps, op. cit.*, p. 11.

^[38] — *Ibid.*, p. 36.

^[39] — BENJAMIN, W. : *Rêves, op. cit.*, p. 96.

^[40] — *Ibid.*, pp. 111-112.

^[41] — Pour le rapport entre subjectivation et désobjectivation, voir AGAMBEN, G. : *Ce qui reste d'Auschwitz. L'archive et le témoin. Homo sacer III*. Trad. fr. P. Alferi. Paris : Rivages 1998.

Délia Popa

Université Catholique de Louvain

SSH/JURI/PJTD

Centre de Philosophie du Droit

Collège T. More

Pl. Montesquieu, 2, bte L2.07.01

1348 Louvain-la-Neuve

Belgique

delia.popa@uclouvain.be

Voldřichová Beránková, E.: Les Rêves de la Fée Verte : L'absinthe dans les romans de la deuxième moitié du XIX^e siècle. In: *Ostium*, roč. 12, 2016, č. 3.

Dreams of The Green Fairy: Absinthe in The Novels of The Second Half of The 19th Century

Fabricated from the end of the 18th century, popularized after 1830 by French soldiers returning from Algeria, crowned the green fairy of the Parisian boulevards around 1860, the absinthe dominates the fin-de-siècle imagination as the principal means of transport "anywhere out of the world". This article resumes the paradoxical mythology of this beverage that appears in French novels in the second half of the 19th century. Octave Féré, Jules Cauvain and the Goncourt brothers give a warning against its pernicious power, while Emile Zola's attitude to the absinthe is more ambiguous. The magical potential of the green fairy seems to be tempting the father of naturalism who mixes science and mythology, the probable and the grotesque, the strict laws of heredity and the supernatural lightness of a blue flame coming from the "spontaneous combustion".

Keywords: French literature, absinthe, fin de siècle, naturalism, spontaneous combustion

Quelques repères historiques

Si chaque période historique a ses drogues de prédilection, l'onirisme fin-de-siècle serait impensable sans l'absinthe, la fameuse « fée verte » qui a inspiré des peintres modernes (Delacroix^[2], Manet, Rops, Degas, Van Gogh, Ramon Casas, Picasso jeune) et arraché aux poètes symbolistes et décadents (Charles Cros, Raoul Ponchon, Marie Corelli, Gustave Kahn, Ernest Dowson) leurs vers les plus extravagants. ^[1] Puisque le bréviaire de la décadence a bien placé le salut « anywhere out of the world », la fée verte s'avère un puissant moyen de « transport » vers cet au-delà tant espéré.

Faute de pouvoir dresser un inventaire exhaustif de la production de l'époque, je vais me limiter aux seuls textes prosaïques, plus particulièrement aux romans de la deuxième moitié du XIX^e siècle qui réservent à l'absinthe une place de plus en plus importante.

En guise d'introduction, quelques mots sur le contexte historique : La fabrication moderne de cette boisson à base de l'anis vert et du fenouil remonte à la fin du XVIII^e siècle, mais pendant les trente premières années, sa consommation ne dépasse pratiquement pas les frontières du canton suisse de Neuchâtel ainsi que celles de la région française de Pontarlier. Les soldats français revenus d'Algérie (où cette potion magique servait à combattre la malaria et la dysenterie) popularisent l'absinthe après 1830, mais elle reste relativement chère et réservée aux bourgeois qui saluent en elle la « fée verte » des boulevards. Or, à partir des années 1860, la mode de l'absinthe se propage au fur et à mesure à travers le pays et son prix baisse progressivement, de sorte qu'au début de la guerre franco-prussienne, l'absinthe représente 90% des apéritifs consommés en France.

Dans les années 1880-1914, le pays est littéralement submergé de distilleries de bonne ou de mauvaise qualité qui fabriquent des dizaines de millions de litres par an et un verre d'absinthe finit par coûter moins cher qu'un verre de vin.

Parallèlement, dès 1875, des ligues antialcooliques groupées autour de Louis Pasteur et Claude Bernard, des syndicats, l'Église catholique, des médecins hygiénistes et une partie de la presse se mobilisent contre le péril vert. Pétitions et manifestations se suivent jusqu'au 16 mars 1915 où l'absinthe se trouve interdite par la loi. (En fait, sa production a repris en 1999, avec une présence de thuyone réglementée. Elle a été officiellement dépenalisée en 2010.)

La fée verte en littérature

Le premier ouvrage littéraire entièrement consacré à la fée verte date de 1865. Il s'agit d'un curieux roman à thèse d'Octave Féré et de Jules Cauvain qui s'intitule *Les buveurs d'absinthe*. Une longue préface pseudo-scientifique avertit les lecteurs du danger représenté par ce

fléau menaçant l'humanité, comme un corrosif dix fois plus destructeur de l'intelligence et du corps que l'eau-de-vie, cet autre poison moral et physique auquel, si l'on n'y prend garde, l'extrait d'absinthe va succéder pour le plus grand mal de tous, à la façon de la frénésie succédant à la stupidité, du choléra morbus succédant à la variole, de Néron succédant à Claude.[3]

Suit la description des manigances, calomnies, complots, vengeances et crimes dont tout Paris artistique est victime à cause d'un couple diabolique formé par Charles de Chéruef, journaliste, critique littéraire et homme mondain, et par la mystérieuse Ida Ferrail, dite la Panthère, prostituée de luxe et intrigante professionnelle. Ces deux amateurs d'absinthe sèment la terreur, multipliant mariages brisés, enfants décédés en bas âge, artistes réduits à l'alcoolisme, morts suspects, duels illégaux, carrières détruites, noms déshonorés et malheurs généralisés. En effet, la fée verte leur donne un pouvoir quasi-illimité sur les hommes, ainsi qu'un physique de vampires irrésistiblement attrayants :

Chaque fois qu'il fallut boire, ce fut de l'absinthe que cette créature endiablée [Ida] réclama, et chaque fois son front de déesse s'illuminait d'un rayonnement merveilleux, ses yeux lançaient de plus vifs éclairs, sa parole devenait plus vibrante, ses réparties plus aigües, elle avait un esprit d'enfer.[4]

Mais tout est bien qui finit bien. Après trois cent pages de péripéties mélodramatiques, les orphelines aveugles, les épouses trompées ainsi que les artistes abstinents finissent par triompher. C'est que la fée verte réclame son dû. Charles de Chéruef est sauvagement assassiné par l'une de ses anciennes victimes réduites à l'alcoolisme et la belle Ida sombre dans l'ivrognerie la plus grossière, par amour d'un beau militaire qui, curieusement, ne veut ni d'elle ni d'absinthe. Ainsi, tandis que la calèche nuptiale emporte un couple de jeunes vertueux vers l'église de la Madeleine, la police tire la courtisane « aux trois quarts abrutie par l'excès des liqueurs fortes » d'une maison de jeu clandestine et la met en prison. « Elle est punie... Justice est faite !... La fée absinthe avait perdu son talisman. »[5] sont les derniers mots de ce livre didactique, aussi moralisateur que mal écrit, mais, somme toute, désopilant si on le relit avec les yeux de surréaliste.

La période naturaliste

Or, la carrière littéraire de la fée verte reste attachée plutôt à des romans naturalistes auxquels l'absinthe apporte une touche exotique de l'inquiétante étrangeté voire du paranormal.

Dans la *Sœur Philomène* (1861) des frères Goncourt, elle catalyse l'action en tuant le jeune médecin Barnier, ce qui révèle l'amour interdit que la malheureuse nonne lui voue. En effet, mécontent de la vie morne de l'hôpital, désespéré par la mort de Romaine, une malade dont il avait été amoureux, Barnier cherche dans l'absinthe l'oubli, la dispersion, mais également des voluptés raffinées :

Il alla fatalement à cette liqueur qui tire des sommités de l'absinthe, de la racine d'angélique, du *calamus aromaticus*, des semences de badiane, un enchantement pareil à celui que l'Asie et l'Afrique demandent au chanvre, une excitation magique mêlant à l'ivresse brute de l'Occident le ravissement idéal de l'ivresse de l'Orient.[6]

Malgré la rançon de la mort dans d'atroces souffrances qu'il finira par payer pour son expérience de fugitif, les rencontres avec la fée verte restent les seuls moments de bonheur, de légèreté et d'une sorte de sensualité intellectuelle que Barnier connaîtra dans l'univers morne et austère de la *Sœur*

Philomène.

Quatre ans plus tard, les mêmes frères Goncourt se servent de l'absinthe dans *Germinie Lacerteux* (1865) pour illustrer la déchéance progressive de l'héroïne éponyme. Alors qu'au début du roman, Germinie refuse de consommer la boisson maudite qu'Adèle, servante malicieuse et commère redoutable, lui offre, cinquante pages plus loin, elle accepte déjà de « tuer le ver » en compagnie des autres bonnes de la rue. Dégoûtée d'abord, enjouée trois verres plus tard, l'héroïne finit par s'enivrer tout à fait, au point d'oublier ses tâches ménagères. Ainsi, au retour de Mademoiselle de Varandeuil, la bonne est couchée dans sa chambre.

Les matelas et les draps de son lit en train d'être faits retombaient jetés sur deux chaises ; et Germinie était étendue en travers de la paillasse, dormant inerte, comme une masse, dans l'avachissement d'une soudaine léthargie.[7]

La dépendance s'installe peu à peu. Germinie se met à mélanger des boissons, puis passe à l'absinthe pure, la consomme quotidiennement, seule et en cachette, pour retrouver un « sommeil sans mémoire et sans rêve, [...] sommeil de plomb tombant sur elle comme un coup d'assommoir sur la tête d'un bœuf »[8]. La fée verte lui permet d'oublier les malheurs de sa vie, noyer ses hontes, tuer ses remords. Ruinée, criblée de dettes, abandonnée de tous ses amants, alcoolique, éternelle vieille fille et mère célibataire, Germinie se meurt de péritonite, tandis que sa maîtresse, Mademoiselle de Varandeuil, ne comprend toujours pas comment sa domestique préférée avait pu mener à tel point une double vie.

L'absinthe comme un feu follet vert attirant l'héroïne vers la mort réapparaît en 1882 dans *Madeleine Féral* d'Émile Zola. Il s'agit d'un roman peu connu mais fort curieux dans lequel le chef des naturalistes entend prouver « scientifiquement » le mystérieux phénomène de l'imprégnation : Au moment de son mariage avec Guillaume de Viarmes, enfant naturel d'un aristocrate normand, l'héroïne du roman n'était plus vierge. En effet, elle avait vécu une histoire d'amour avec un chirurgien appelé Jacques dont le corps l'a malheureusement « imprégnée » à vie. Depuis, rien ne peut entraver la marche inéluctable de l'hérédité (ou du destin ?) : la fille née du mariage de Guillaume et de Madeleine ressemble étrangement à Jacques (qui n'est pourtant pas son père biologique) et meurt en bas âge, le jeune couple est littéralement persécuté par ce même Jacques, tantôt fantomatique, tantôt réel, de sorte que les époux changent sans cesse de domicile et cherchent l'oubli dans des mondanités... La poursuite mélodramatique débouche sur un nouveau rapport sexuel de Madeleine avec Jacques, irrésistible grâce à l'imprégnation, et le suicide de la jeune femme qui s'empoisonne dans un laboratoire du château familial. Le roman s'achève ensuite sur l'image de Guillaume, dansant sur le cadavre de sa femme dans un accès de folie, et sur la réplique d'une vieille servante qui voit dans les malheurs du couple l'accomplissement de ses propres prophéties : « Dieu le Père n'a pas pardonné ! »

À part Jacques le ténébreux, le destin se trouve personnifié dans le roman par une certaine Louise, ancienne camarade de Madeleine, qui a sombré dans l'alcoolisme selon les règles naturalistes habituelles :

On la connaissait dans le quartier Latin sous le surnom de Vert-de-Gris, que lui avaient fait donner ses souleries d'absinthe et les teintes verdâtres de ses joues devenues molles et malsaines. [...] Effarée, frappée d'hystérie par la boisson, elle se pendait, dans les bals publics, au cou de tous les hommes ; c'était la débauche ivre, avachie, n'ayant plus même conscience des puanteurs du ruisseau au milieu duquel elle se vautrait.[9]

Madeleine aimerait oublier d'avoir connu Louise, mais la prostituée alcoolique prématurément vieillie réapparaît à tout moment décisif de sa vie, rappelant à la malheureuse que pour les créatures

une fois imprégnées, aucun retour à la normalité n'est plus possible : « Demain, tu peux être aussi misérable que je le suis aujourd'hui. »^[10] Telle un reproche incarné, un *memento mori* vivant, Louise l'absintheuse poursuit la jeune épouse pour l'avertir que la folie et la mort s'approchent et qu'après elles, il n'y aura aucun pardon possible.

Encore au moment où Madeleine regagne le château familial dans l'intention ferme de se suicider, ses pas sont accompagnés de chants et de fous rires de Louise qui lui rappellent son passé mondain :

Puis tout devenait d'un noir épais. Les voix lointaines se faisaient plaintives, les gaudrioles, les couplets obscènes, écorchés par des gosiers que l'absinthe avait brûlés, flottaient doucement, avec des tendresses et des mélancolies pénétrantes.^[11]

Pour échapper à la nuit et aux souvenirs, seul un chemin s'impose. Celui du laboratoire dont la fenêtre rouge luit sinistrement sur la façade sombre du château. La fée verte amène ainsi Madeleine à la porte de sa chambre mortuaire.

La mythologie de l'absinthe avait depuis toujours ses monstres diaboliques tout comme ses victimes fatales, ses logiques narratives relativement figées (de la première goutte absorbée à contrecœur à la mort honteuse dans d'abominables souffrances), mais il lui manquait un élément capital : un centre suggestif, un lieu magique d'où les émanations pestilentielles pourraient se dégager, un château digne de la fée verte. C'est à nouveau Zola qui le construit en 1876 :

L'Assommoir du père Colombe se trouvait au coin de la rue des Poissonniers et du boulevard de Rochechouart. L'enseigne portait, en longues lettres bleues, le seul mot : *Distillation*, d'un bout à l'autre. [...] Le comptoir énorme, avec ses files de verres, sa fontaine et ses mesures d'étain, s'allongeait à gauche en entrant ; et la vaste salle, tout autour, était ornée de gros tonneaux peints en jaune clair, miroitant de vernis, dont les cercles et les cannelles de cuivre luisaient. [...] Mais la curiosité de la maison était, au fond, de l'autre côté d'une barrière de chêne, dans une cour vitrée, l'appareil à distiller que les consommateurs voyaient fonctionner, des alambics aux longs cols, des serpentins descendant sous terre, une cuisine du diable devant laquelle venaient rêver les ouvriers soulards.^[12]

Véritable leitmotif du roman, l'Assommoir réapparaît dans des scènes cruciales, « flambant, les volets enlevés, le gaz allumé »^[13], dégageant « une clarté louche »^[14], permettant aux visiteurs mouillés de la pluie de boire leur liqueur « limpide et luisante comme du bel or liquide »^[15]. Tantôt grotte de sorcier tantôt caverne de dragon, la distillerie attire irrésistiblement ses victimes qui y laissent d'abord leurs salaires, puis leurs vies.

Afin de pouvoir saisir la mythologie de l'absinthe dans toute son étendue, il nous manque une sorte de couronnement, son élément à la fois le plus effrayant et le plus pittoresque : la combustion spontanée.

La combustion spontanée

Dans le chapitre VI de sa *Psychanalyse du feu*, consacré au fameux « complexe d'Hoffman », Gaston Bachelard explique que « l'eau de vie, c'est l'eau de feu. C'est une eau qui brûle la langue et s'enflamme à la moindre étincelle »^[16]. Tandis que chez des écrivains tels qu'Hoffmann l'alcool flambe, car « il est marqué du signe tout qualitatif, tout masculin du feu », les spiritueux dans l'œuvre d'un Edgar Allan Poe submergent au contraire et donnent la mort, étant « marqué[s] du signe tout quantitatif, tout féminin, de l'eau »^[17].

Poursuivant ses réflexions, Bachelard remarque par la suite à quel point la réunion paradoxale de l'eau et du feu dans les délires alcooliques fascine et horrifie à la fois. Il illustre ce phénomène par la

croissance tenace de l'homme occidental à la combustion spontanée, fait qui n'a jamais été démontré empiriquement, mais qui ne réapparaît pas moins régulièrement dans la littérature fictionnelle, ainsi que dans des traités pseudo-scientifiques :

On estime si forte la concentration substantielle de l'alcool dans les chairs que l'on ose parler d'*incendie spontané* de sorte que l'ivrogne n'a même pas besoin d'une allumette pour s'enflammer.[\[18\]](#)

Laissons de côté les témoignages du XVIII^e siècle, que le philosophe cite pour démontrer que c'est bien l'inconscient collectif qui nous suggère l'idée qu'un corps vivant puisse être consumé de l'intérieur par le « feu » de l'alcool, et concentrons-nous sur les œuvres littéraires. Dans *Le Cousin Pons* (1847), Balzac évoque très rapidement le phénomène par la bouche de la Cibot, une commère qui raconte au protagoniste la vie d'une certaine Madame Sabatier, ancienne marchande de mules :

Bien, c'te femme, pour lors, n'a pas réussi, rapport à son homme, qui buvait tout et qu'est mort d'une imbustion spontanée [sic.], mais elle a été belle femme, faut tout dire, mais ça ne lui a pas profité, quoiqu'elle ait eu, dit-on, des avocats pour bons amis...[\[19\]](#)

Ce n'est que Charles Dickens qui introduit la combustion spontanée explicitement décrite dans les lettres occidentales en relatant l'épouvantable mort de l'ivrogne Krook dans son roman *Bleak House* (1852) :

Voici les restes calcinés d'une petite liasse de papiers, mais ils sont d'une densité inhabituelle, car ils ont l'air d'être imprégnés de quelque chose. [...] Oh, horreur, c'est LUI qui est ici ! et cette chose qui nous fait prendre la fuite [...] c'est tout ce qui le représente. [...] C'est la même mort éternellement naturelle, infuse, engendrée par les humeurs corrompues du corps vicié lui-même et de lui seul... la Combustion Spontanée.[\[20\]](#)

Un quart de siècle plus tard, Jules Verne se risque dans d'autres combustions spontanées lorsqu'il a besoin de se débarrasser d'un méchant exotique. En effet, dans *Un Capitaine de quinze ans* (1878), le roi de Kazonndé, un dictateur africain imbibé d'alcool qui maltraite ses femmes, mutilés ses hommes et vit de la traite des esclaves, s'apprête à supplicier Dick Sand, le protagoniste du roman, et ses amis. Mais avant le massacre, une fête triomphale est organisée. On verse de l'alcool dans une bassine de cuivre, on l'assaisonne de cannelle et d'autres piments pour que le roi puisse l'allumer à l'aide d'une mèche. Ensuite, il prend une louche, la remplit d'alcool brûlant et la porte à ses lèvres :

Quel cri poussa alors le roi de Kazonndé ! Un fait de combustion spontanée venait de se produire. Le roi avait pris feu comme une bonbonne de pétrole. Ce feu développait peu de chaleur, mais il n'en dévorait pas moins. À ce spectacle, la danse des indigènes s'était subitement arrêtée. Un ministre de Moini Loungga se précipita sur son souverain pour l'éteindre ; mais, non moins alcoolisé que son maître, il prit feu à son tour.

[...]

Quelques instants après, Moini Loungga et son fonctionnaire avaient succombé, mais ils brûlaient encore. Bientôt, à la place où ils étaient tombés, on ne trouvait plus que quelques charbons légers, un ou deux morceaux de colonne vertébrale, des doigts, des orteils que le feu ne consume pas dans les cas de combustion spontanée, mais qu'il recouvre d'une suie infecte et pénétrante. C'était tout ce qui restait du roi de Kazonndé et de son ministre.[\[21\]](#)

Simplement rapportée par une commère chez Balzac, reléguée dans une Afrique lointaine par Verne, la combustion spontanée ne conquiert le sol français et la confiance des lecteurs parisiens que dans le dernier roman de la série des

« Rougon-Macquart » d'Émile Zola. En effet, dans *Le Docteur Pascal* (1893), l'oncle Macquart, âgé de quatre-vingt-trois ans, défie toute sa famille par une solidité corporelle qui semble lui venir de l'alcool dont il est saturé. Les parents aimeraient bien se débarrasser de cet ancien criminel et témoin inopportun de toutes les sales histoires familiales, mais le vieux Macquart s'obstine à vivre en bonne santé et à se moquer de la déchéance des autres, beaucoup plus jeunes que lui.

Du moins jusqu'au moment où, traversant une crise d'ivrognerie extraordinaire, il ne sort plus depuis dix jours. Prise de curiosité, sa sœur Félicité se rend chez lui et découvre le vieil homme assis à la table de la cuisine, endormi, avec une courte pipe noire tombée sur les genoux :

Le tabac enflammé s'était répandu, le drap du pantalon avait pris feu ; et, par le trou de l'étoffe, large déjà comme une pièce de cent sous, on voyait la cuisse nue, une cuisse rouge, d'où sortait une petite flamme bleue.

D'abord, Félicité crut que c'était du linge, le caleçon, la chemise qui brûlait. Mais le doute n'était pas permis, elle voyait bien la chair à nu, et la petite flamme bleue s'en échappait, légère, dansante, telle qu'une flamme errante, à la surface d'un vase d'alcool enflammé.

[...]

Et Félicité comprit que l'oncle s'allumait là, comme une éponge, imbibée d'eau-de-vie. Lui-même en était saturé depuis des ans, de la plus forte, de la plus inflammable. Il flamberait sans doute tout à l'heure, des pieds à la tête.[\[22\]](#)

La sœur quitte alors la pièce et referme la porte soigneusement après elle. Le lendemain, son fils, le docteur Pascal, entre dans la cuisine. Tout est à sa place, seule la chaise porte des traces d'incendie.

Qu'était devenu l'oncle ? Où donc pouvait-il être passé ? Et, devant la chaise, il n'y avait sur le carreau, taché d'une marre de graisse, qu'un petit tas de cendre, à côté duquel gisait la pipe, une pipe noire, qui ne s'était pas même cassée en tombant. Tout l'oncle était là, dans cette poignée de cendre fine, et il était aussi dans la nuée rousse qui s'en allait par la fenêtre ouverte, dans la couche de suie qui avait tapissé la cuisine entière, un horrible suint de chair envolée, enveloppant tout, gras et infect sous le doigt. C'était le plus beau cas de combustion spontanée qu'un médecin eût jamais observé.[\[23\]](#)

Remarquons ici une stratégie argumentative typiquement zolienne. Afin que la science reste sauve, le docteur Pascal, qui a toujours été sceptique face à des cas de ce genre, décrit en détails comment la pipe chaude a enflammé le tissu et à quel point l'alcool et le tabac ont agi ensemble. Rien de paranormal donc dans cette mort curieuse.

Mais tout de suite après, le ton change et le héros s'épanche en un long monologue plein d'admiration voire de piété :

Le voilà [l'oncle Macquart] qui meurt royalement, comme le prince des ivrognes, flambant de lui-même, se consumant dans le bûcher embrasé de son propre corps !

[...] - Vois-tu cela ? Être ivre au point de ne pas sentir qu'on brûle, s'allumer soi-même comme un feu de la Saint-Jean, se perdre en fumée, jusqu'au dernier os... Hein ? vois-tu l'oncle parti pour l'espace, d'abord répandu aux quatre coins de cette pièce, dissous dans l'air et flottant, baignant tous les objets qui lui ont appartenu, puis s'échappant en une poussière de nuée par cette fenêtre, lorsque je l'ai ouverte, s'envolant en plein ciel, emplissant l'horizon... Mais c'est une mort admirable ! disparaître, ne rien laisser de soi, un petit tas de cendre et une pipe, à côté ![\[24\]](#)

Et le docteur Pascal ramasse la fameuse pipe noire qu'il garde pieusement, comme la seule relique restée du fondateur de la dynastie des Macquart. Fondateur qui s'est envolé au ciel comme le phénix

de ses propres cendres. Comme souvent chez Zola, la « science » débouche ici directement sur la mythologie, et les rêves d'absinthe, après un demi-siècle de menaces et d'avertissements, se voient paradoxalement assumés, sublimés, glorifiés. La fée verte entre enfin dans la légende.

Bibliographie

- BACHELARD, G. : *Psychanalyse du feu*. Paris : Gallimard 1949.
- BALZAC, H. de : *Le Cousin Pons*. Œuvres illustrées. Paris : Marescq et compagnie 1851.
- BARTHA-KOVÁCS, K. : « Le sentiment, l'invisible de la peinture à l'épreuve du visible : le colorisme de Delacroix à travers la critique d'art de Baudelaire ». In *Ostium*. Éd. par R. Karul et A. Tureková, 11, 2, 2015, pp. 109-120.
- DELAHAYE, M.-C. - NOËL, B. : *Absinthe, muse des peintres*. Paris : Éditions de l'Amateur 1999.
- DICKENS, C. : *La Maison d'Âpre-Vent. Récits pour Noël et autres*. Édition et traduction par Sylvère Monod. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade 1979.
- FÉRÉ, O. - Cauvain, J. : *Les buveurs d'absinthe*. Paris : Librairie centrale 1865.
- GONCOURT, E. et J. de : *Germinie Lacerteux*. Paris : Maison Quantin 1886.
- GONCOURT, E. et J. de : *Sœur Philomène*. Paris : Charpentier 1889.
- NOËL, B. : *L'Absinthe, une fée franco-suisse*. Yens-sur-Morges : Cabedita 2001.
- VERNE, J. : *Un Capitaine de quinze ans*. Les Voyages extraordinaires. Paris : Hetzel 1903.
- ZOLA, É. : *L'Assommoir*. Paris : Charpentier 1897.
- ZOLA, É. : *Le Docteur Pascal*. Œuvre complètes illustrées. Paris : Bibliothèque-Charpentier 1906.
- ZOLA, É. : *Madeleine Férat*. Paris : Flammarion 1978.

Notes

- ^[1] Le présent article a été financé par le projet GAČR 14-01821S „Pokus o renesanci Západu. Literární a duchovní východiska na přelomu 19. a 20. století“.
- ^[2] Pour la comparaison de l'effet de la peinture de Delacroix et de celui de l'opium sur les sens, voir l'article de Katalin Bartha-Kovács : « Le sentiment, l'invisible de la peinture à l'épreuve du visible : le colorisme de Delacroix à travers la critique d'art de Baudelaire ». In *Ostium*, 11, 2, 2015, pp. 109-120.
- ^[3] FÉRÉ, O. - Cauvain, J. : *Les buveurs d'absinthe*. Paris : Librairie centrale 1865, p. 7.
- ^[4] *Ibid.*, p. 81.
- ^[5] *Ibid.*, p. 334.
- ^[6] Goncourt, E. et J. de : *Sœur Philomène*. Paris : Charpentier 1889, p. 266.
- ^[7] Goncourt, E. et J. de : *Germinie Lacerteux*. Paris : Maison Quantin 1886, p. 124.
- ^[8] *Ibid.*, p. 154.
- ^[9] Zola, É. : *Madeleine Férat*. Paris : Flammarion 1978, p. 214.
- ^[10] *Ibid.*, p. 215.
- ^[11] *Ibid.*, p. 293.
- ^[12] Zola, É. : *L'Assommoir*. Paris : Charpentier 1897, pp. 39-40.
- ^[13] *Ibid.*, p. 332.
- ^[14] *Ibid.*, p. 334.
- ^[15] *Ibid.*, p. 446.
- ^[16] Bachelard, G. : *Psychanalyse du feu*. Paris : Gallimard 1949, p. 139.
- ^[17] *Ibid.*, p. 149.
- ^[18] *Ibid.*, p. 155.
- ^[19] Balzac, H. de : *Le Cousin Pons*. Œuvres illustrées. Paris : Marescq et compagnie 1851, p. 125.
- ^[20] Dickens, C. : *La Maison d'Âpre-Vent. Récits pour Noël et autres*. Édition et traduction par Sylvère Monod. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade 1979, pp. 547-548.
- ^[21] Verne, J. : *Un Capitaine de quinze ans*. Les Voyages extraordinaires. Paris : Hetzel 1903, p. 293.
- ^[22] Zola, É. : *Le Docteur Pascal*. Œuvre complètes illustrées. Paris : Bibliothèque-Charpentier 1906,

pp. 154-155.

^[23]
— *Ibid.*, p. 157.

^[24]
— *Ibid.*, p. 158.

Eva Voldřichová Beránková
Institut d'Études Romanes
Université Charles de Prague
Náměstí Jana Palacha 2
116 38, Prague 1
eva.berankova@ff.cuni.cz