



**HAL**  
open science

## Rêver des images

Aude Leblond

► **To cite this version:**

Aude Leblond. Rêver des images : Hallucination et image mentale. Marie Bonnot et Aude Leblond. Les Contours du rêve: les sciences du rêve en dialogue, Hermann, pp.143-166, 2017. hal-01583983

**HAL Id: hal-01583983**

**<https://hal.science/hal-01583983>**

Submitted on 8 Sep 2017

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

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

## Rêver des images : hallucination et image mentale

Aude Leblond (THALIM, Université Sorbonne Nouvelle)

« Le songe commence là où cesse la liberté de diriger nos pensées<sup>1</sup>. »  
Moreau de Tours

À quoi ressemblent les images du rêve ? Elles semblent marquées par l'incomplétude, à la manière des représentations mentales que nous pouvons avoir des univers de fiction romanesques : le détail s'y fait rare et le souvenir en est fuyant. En outre, la restitution que nous pouvons en fournir ajoute encore un degré de séparation, puisqu'elle exige de passer de la visualisation aux mots, c'est-à-dire à la description de l'image.

Pourtant, on peut se demander si ce n'est pas le souvenir de l'image rêvée, précisément, qui pousse au récit de rêve – comme si la valeur de l'expérience onirique était indexée sur sa qualité visuelle. Pierre Pachet suggérait dans *Nuits étroitement surveillées* qu'on ne se sent le droit de parler de rêve que quand on dispose d'un « souvenir d'images brillantes, différenciées, un tant soit peu organisées. Il y a donc comme une invisible barrière de langage à briser pour se convaincre que tout ce qui vient du sommeil, aussi fuyant soit-il, est en droit communicable<sup>2</sup>. » Ce qui justifie de rendre compte du rêve, en quelque sorte, c'est son caractère d'expérience esthétique brute. Notre tendance à valoriser la créativité visuelle du rêve suggère que nous le concevons comme une œuvre spontanée de l'esprit. En ce sens, tout récit de rêve serait d'abord une *ekphrasis*, c'est-à-dire une « représentation verbale d'une représentation visuelle »<sup>3</sup> – autrement dit une évocation verbale des images ou du film du rêve. Cependant, la notion d'œuvre fait ici problème, puisqu'elle est pensée en dehors de tout contrôle créatif : le rêve serait le produit d'une inspiration pure, en l'absence de tout travail esthétique.

Défini en ces termes, le rêve se rapproche de l'hallucination : l'un comme l'autre est une création spontanée de l'esprit, qui peut prendre une dimension esthétique, principalement visuelle<sup>4</sup>. Expériences passives, les rêves et les hallucinations sont imposés par notre cerveau

---

<sup>1</sup> Jacques-Joseph Moreau de Tours, « De l'identité de l'état de rêve et de la folie », *Annales médico-psychologiques*, 3<sup>e</sup> série, I, 1855, p. 338.

<sup>2</sup> Pierre Pachet, *Nuits étroitement surveillées*, Paris, Gallimard, coll. « Le chemin », 1980, p. 14-15.

<sup>3</sup> Cette définition, la plus reprise actuellement, est issue de James Heffernan, *Museum of Words: A Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, University of Chicago Press, 1993, p. 3. L'ekphrasis n'est donc pas limitée à la description littéraire des œuvres picturales (de la description du bouclier d'Achille aux *Salons* de Diderot ou Baudelaire). Ruth Webb rappelle dans un article fondateur (« Ekphrasis Ancient and Modern: The Invention of a Genre », *Word & Image*, vol. 15 n°1, 1999, p. 7-18) que l'ekphrasis n'est pas tant affaire de concurrence entre media verbal et pictural que d'expressivité : l'ekphrasis antique cherche avant tout à *faire voir* une scène décrite comme un tableau vivant à l'auditeur. Pour une mise au point historiographique, voir Diane Leblond, *Optiques de la fiction : pour une analyse des dispositifs visuels de quatre romans britanniques contemporains*, thèse de l'Université Paris Diderot, 2016, p. 559-564.

<sup>4</sup> En neuropsychanalyse, on montre que le rêve, en bloquant comme nos systèmes d'action, privilégie les systèmes perceptifs, en particulier visuels. Voir Mark Solms et Olivier Turnbull, *Le Cerveau et le monde interne*, trad. Fabian Guénolé et Geoffrey Marcaggi, Paris, PUF, 2015, p. 248 : « Le lieu d'action de l'activité cognitive se déplace (...) vers la partie postérieure du prosencéphale, avec l'activation des lobes pariétal, temporal et occipital. Ceci concourt à la genèse d'une expérience mentale dont les aspects perceptuels et cognitifs sont marqués par leur caractère imaginatif, non contraints par l'activité frontale, ce qui diffère de la pensée vigile. Sans la capacité des lobes frontaux à programmer, réguler et vérifier notre cognition, nos affects et nos perceptions, l'expérience subjective devient bizarre, fantasmatique et hallucinatoire. Dans nos rêves, le centre des processus motivationnels de notre cognition quitte donc nos systèmes d'action pour les systèmes perceptifs, en particulier leur composante visuelle. » (je souligne). Notons que le sème de l'hallucination sert ici à qualifier la qualité de l'expérience du rêve.

réagissant à un stimulus externe (par exemple un bruit, une drogue, etc.) ou interne (transe, fonctionnement psychique<sup>5</sup>), mais en dehors de tout contrôle conscient. Les visions du rêve comme de l'hallucination seraient ainsi des œuvres sans artistes. Dans les deux cas, l'expérience esthétique brute demanderait à être retranscrite<sup>6</sup> *a posteriori* pour être partagée et atteindre le statut d'œuvre.

Ce point commun explique dans une large mesure la conviction largement partagée au 19<sup>e</sup> siècle d'un continuum allant du rêve à l'hallucination : l'hallucination ne serait qu'un rêve éveillé<sup>7</sup>. La distinction clinique semble pourtant simple, le discriminant étant la position du sujet face au phénomène : l'hallucination est liée à la veille et le plus souvent consciente, le rêve au sommeil et le plus souvent non-conscient<sup>8</sup>.

C'est à partir de ce problème de la place du sujet, tant dans les expériences du rêve et de l'hallucination que dans leur compte-rendu, que l'on voudrait affiner les distinctions entre les images du rêve et celles de l'hallucination. De quelle agentivité du rêveur et du sujet hallucinant les récits de rêve témoignent-ils ? La question du rôle du sujet se pose à trois moments : celui de l'expérience, celui du récit qu'on en fait (le moment où la conscience renoue avec l'éveil et le langage), et celui de l'interprétation (qui ne se superpose pas nécessairement au précédent). À défaut d'un lien auctorial, puisque l'esprit semble incapable de contrôler ces visions, quelle place le moi peut-il trouver par rapport aux images qu'il rêve ou hallucine ?

Au double éloignement du souvenir et du récit par rapport à l'expérience nocturne du rêve s'ajoute un degré supplémentaire de séparation, lorsqu'on envisage comme j'ai choisi de le faire ici des descriptions littéraires ou philosophiques d'images oniriques ou hallucinatoires. On

---

<sup>5</sup> Je renvoie sur ce point à l'approche psychanalytique de Guy Gimenez, *Halluciner, percevoir l'impensé : approche psychanalytique de l'hallucination psychotique*, Bruxelles, De Boeck, 2010. « L'origine interne ou endogène des hallucinations renvoie, quant à elle, à l'état interne de l'individu (état auto-induit de méditation, de transe), aux problématiques organiques, et à la "structure psychique" du sujet : les nombreuses observations indiquent que des hallucinations ont été repérées chez des sujets de toutes structures psychiques (Ey, 1973), mais plus particulièrement dans la schizophrénie. » (*ibid.*, p. 19). Dans la perspective clinique qui est la sienne, il ne traite que de l'hallucination interne dont le fonctionnement est lié à des mécanismes intrapsychiques.

<sup>6</sup> Rêve et hallucination étaient regroupés avec le mythe par Merleau-Ponty dans la catégorie des expériences qui donnent nécessairement lieu à une description phénoménologique : « La conscience mythique ou onirique, la folie, la perception dans leur différence ne sont pas fermées sur elles-mêmes, ne sont pas des îlots d'expérience sans communication et d'où l'on ne pourrait sortir. » (Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1945, p. 338).

<sup>7</sup> Voir par exemple Tony James, « Les hallucinés : "rêveurs tout éveillés" – ou à moitié endormis », in Donata Pesenti Campagnoni et Paolo Tortonese (dir.), *Les Arts de l'hallucination*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 23 : « Jusqu'aux années soixante, cependant, l'analogie ou la parenté des phénomènes d'hallucination et ceux du rêve semble admise par le plus nombre des médecins ou des penseurs. La seule différence notable reste que le sujet qui hallucine est "tout éveillé". » Winnicott propose également de penser l'un et l'autre par analogie, comme un mécanisme inverse : « Peut-être saisirions-nous mieux le problème si nous nous souvenons que les hallucinations sont des phénomènes oniriques ayant pénétré dans la vie éveillée et que le fait d'halluciner n'est pas plus une maladie en soi que ne l'est le fait correspondant, à savoir quand les données diurnes et le souvenir d'événements réels franchissent une barrière pour entrer dans le sommeil et participer à la formation des rêves » (Donald W. Winnicott, *Jeu et réalité* [1971], Paris, Gallimard, coll. « Folio, 2002, p. 130). Continuum confirmé par les conclusions récentes de Mark Solms : « L'anatomie fonctionnelle du rêve est [...] presque identique à celle de la psychose schizophrénique, telle que la révèlent les études d'imagerie cérébrale fonctionnelle. La différence essentielle, dont les raisons sont inconnues, est que dans la schizophrénie c'est principalement la composante acoustico-verbale des systèmes perceptifs qui est activée, plutôt que la composante visuo-spatiale. » (Mark Solms et Olivier Turnbull, *Le Cerveau et le monde interne*, *op. cit.*, p. 248).

<sup>8</sup> Il existe des hallucinations non accompagnées de conscience critique, comme l'hallucination psychotique, et inversement des rêves lucides dans lesquels on est conscient de rêver. C'est pourquoi Guy Gimenez propose trois critères permettant d'établir un différentiel typologique entre les hallucinations : degré de conviction (croire ou non à ce qu'on voit), degré d'esthésie (qualité sensorielle), niveau de déstructuration de la psyché (Guy Gimenez, *Halluciner, percevoir l'impensé*, *op. cit.*, p. 34). L'hallucination psychotique s'accompagne d'une conviction de réalité du phénomène perçu : « Je les appellerai **hallucinations psychotiques** quand elles sont appréhendées avec les attributs et la qualité d'image ou esthésie de la perception (hallucination psychosensorielle), quand le sujet a la conviction d'effectuer un acte perceptif (croyance en la réalité de la perception) prenant en compte la réalité externe (jugement de réalité) et qu'il croit que ce qu'il a perçu existe (jugement d'existence). L'hallucination psychotique implique souvent une certaine rupture ou un certain décalage avec la réalité externe, et en particulier l'univers perceptif. » (*ibid.*, p. 19-20). Il s'agit donc d'un type d'hallucination très particulier, et dont le corpus ici rassemblé ne montre pas d'exemple.

n'a plus affaire dès lors à des calques verbaux aussi proches que possible du produit brut, dans un but de préservation ou de témoignage, mais à des récits repensés, fictionalisés ou inscrits dans une argumentation conceptuelle. Autrement dit, une auctorialité s'y exerce. Mais le point commun aux exemples rassemblés ici, répartis du XIX<sup>e</sup> (à partir du moment où l'intérêt pour le rêve pousse à en collectionner les récits<sup>9</sup>) au XXI<sup>e</sup> siècle, est qu'ils posent le problème de l'agentivité.

En fonction des réponses apportées à cette question de la place du sujet face au rêve et à l'hallucination, il s'agit de voir si les textes permettent de construire une distinction claire entre rêve et hallucination – et si tel n'est pas le cas, de se demander pourquoi. Pour évaluer dans quelle mesure les textes littéraires favorisent la distinction, ou au contraire l'assimilation entre rêve et hallucination, on observera deux moments de ressaisie de la vision par la conscience éveillée, et partant de reprise par le langage : le premier moment est celui du récit, de la retranscription ou de la description d'une expérience essentiellement visuelle ; le second est celui des éventuelles interprétations de la vision.

## I. « MAIS ENFIN QUE VOIT-IL AU JUSTE ? »<sup>10</sup> : ÉCRIRE LES *QUALIA* DU RÊVE OU DE L'HALLUCINATION

### 1 Réduire le rêve aux images ?

Les images du rêve sont les traces qui focalisent le plus l'attention dans les différentes études menées sur le rêve, d'une discipline à l'autre. Isabelle Arnulf rappelle dans *Une fenêtre sur les rêves* que le sens de la vue est le plus convoqué dans les récits de rêve : c'est le cas dans 40% des rêves rapportés<sup>11</sup>. Avant les neurosciences, psychanalyse et philosophie avaient déjà insisté sur cet aspect visuel. Freud voyait dans la « figurabilité » même du rêve une forme de censure exercée par l'inconscient<sup>12</sup>. Tout en accordant un sens différent à cette *réduction aux images* de la pensée, Sartre ramène le rêve à l'image de façon similaire, insistant sur la perte de l'attention consciente qui s'y joue :

Mais ici l'attention n'existe plus, ni son pouvoir de poser l'objet comme transcendant, la conscience se fascine sur un fourmillement d'impressions, elle les saisit *comme* étant tel ou tel objet en image, comme *valant pour* ceci ou cela, et puis, tout à coup, la voilà entière dans le jeu, elle appréhende ces impressions chatoyantes comme *valant pour* un objet qui est à l'extrême pointe d'un monde dont les contours se perdent dans la brume. Tant que le rêve durera, la conscience ne pourra se déterminer elle-même à réfléchir, elle est entraînée par sa propre chute et elle continue indéfiniment à saisir des images. C'est là la véritable explication du symbolisme onirique : si la conscience ne peut jamais saisir ses propres soucis, ses propres désirs que sous la forme de symboles, ce n'est point, comme le croit Freud, à cause d'un refoulement qui l'obligerait à les

---

<sup>9</sup> Je renvoie sur ce point à Jacqueline Carroy, *Nuits savantes : une histoire des rêves (1800-1945)*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2012.

<sup>10</sup> « Le rêveur rêve, c'est pourquoi ses mouvements respiratoires, et ses pulsions sexuelles ne sont pas pris pour ce qu'ils sont, rompent les amarres qui les attachent au monde et flottent devant lui sous la forme du rêve. Mais enfin que voit-il au juste ? Allons-nous le croire sur parole ? S'il veut savoir ce qu'il voit et comprendre lui-même son rêve, il faudra qu'il s'éveille. » (Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 334).

<sup>11</sup> Voir Isabelle Arnulf, *Une Fenêtre sur les rêves*, Odile Jacob, 2014, p. 19, se référant à Calvin S. Hall et Robert L. Van de Castle, *The Content Analysis of Dreams*, New York, Appleton Century Crofts, 1966.

<sup>12</sup> Voir Jean-Bertrand Pontalis, « L'attrait du rêve », *La Force d'attraction*, Seuil, 1990, p. 36 : « Une des contraintes auxquelles est soumis le rêve, selon Freud, est la figurabilité (*Darstellbarkeit*). Toute pensée, toute articulation logique, toute activité de jugement, tout discours, le temps lui-même sont tenus, ne serait-ce que par l'état de sommeil excluant le recours à la motricité, de se transformer en images visuelles. Cette transformation est une déformation, la censure aidant, qui fait tout ce qu'elle peut pour éviter que ne parvienne au destinataire – le rêveur en premier lieu – le message du désir mis à nu. Mais une censure, plus structurale si l'on peut dire, vient de l'exigence impérieuse de rendre figurable. La déformation trouverait là sa source. »

déguiser : c'est parce qu'elle est dans l'incapacité de saisir quoi que ce soit de réel sous sa forme de réalité. Elle a entièrement perdu la fonction du réel et tout ce qu'elle sent, tout ce qu'elle pense, elle ne peut le sentir ni le penser autrement que sous la forme imagée<sup>13</sup>.

Le défilé d'images du rêve est présenté ici comme une conséquence de l'abdication de l'attention consciente. Et pourtant il ne s'agit pas d'images toujours spectaculaires : la métaphore de la « brume » renvoie à cette incomplétude. Aussi Pontalis oppose-t-il, au « visible » dérobé dans le rêve, le « visuel »<sup>14</sup>. Celui-ci ne peut pas être scruté ou fixé aisément par le processus d'*ekphrasis* : « Singulier visuel que celui du rêve, aussi intense dans l'instant de sa représentation qu'évanescant, qu'insaisissable, que se dérochant à toute inspection : un rêve ne s'*observe* pas<sup>15</sup>. » C'est-à-dire qu'on ne peut pas scruter le souvenir d'une image rêvée pour y retrouver un détail : je me souviens bien avoir pris un café avec X, mais je ne peux pas me repasser intérieurement le film pour vérifier si la personne assise derrière X était un homme ou une femme. C'est ce caractère paradoxal des images du rêve, semble-t-il, qui appelle la mise par écrit – bien que celle-ci soit, pour Pontalis, souvent décevante<sup>16</sup>. Mais au point de vue de l'analyste répond celui de l'écrivain plus sûr des pouvoirs de l'écriture : Yourcenar, par exemple, ne voyait là qu'un obstacle fructueux et somme toute un défi à l'écriture.

Mais dès qu'on veut décrire les couleurs du rêve, on est forcé de faire plus qu'une phrase linéaire : je me promenais dans un jardin. Il faut décrire le jardin avec toutes les couleurs parues en songe ; c'est par manque de capacité à ramener à la vie tous les détails que la plupart des rêves racontés sont très nuls. Il y a des rêves médiocres, certes, mais il y a de très beaux rêves, qui sont de même nature que les visions<sup>17</sup>.

Ainsi les *qualia* des visions oniriques, du moins celles qui ont la qualité hallucinatoire la plus prononcée, entraînent-ils un effort de formulation. Ils demandent un style qui leur fasse justice – ce qui peut expliquer qu'ils constituent un défi stimulant à l'écriture, quand ce n'est pas à la poésie.

## 2 Les *qualia* de l'image : inquiétante étrangeté de la lumière

De fait, la discussion des *qualia* de l'image est un motif et un point de rapprochement essentiel dans les comptes rendus littéraires de rêve ou d'hallucination. Il revient alors à l'écriture de retranscrire une expérience qui dépasse les expériences de perception habituelles<sup>18</sup>. Un thème en particulier, celui de la lumière, s'impose d'un récit à l'autre comme un leitmotiv. Nerval par exemple souligne le déplacement des sources de lumière par rapport à notre héliocentrisme : « Chacun sait que dans les rêves on ne voit jamais le soleil, bien qu'on ait souvent la perception

<sup>13</sup> Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire* [1940], Gallimard, coll. « Folio », 1995, p. 324-325.

<sup>14</sup> Voir Jean-Bertrand Pontalis, « L'attrait du rêve », *La Force d'attraction*, Seuil, coll. « Points », 1990, p. 38-39.

<sup>15</sup> *Ibid.* Les italiques sont de l'auteur.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 40-41.

<sup>17</sup> Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts* [1980], entretiens avec Matthieu Galey, Bayard, coll. « Littérature », 1996, p. 107-114.

<sup>18</sup> C'est aussi le cas pour les comptes rendus subjectifs d'hallucinations hypnagogiques. Ils insistent sur la qualité visuelle extraordinaire de ces visions à la frontière du rêve et de l'hallucination, pour la lumière, les couleurs et la précision. Voir Andreas Mavromatis, *Hypnagogia : the unique state of consciousness between wakefulness and sleep*, London, New York, Routledge, 1987, p. 29. Voir aussi p. 81 : « The best researched hypnagogic phenomena are those of the visual modality. On the whole, they are characterized by externality, autonomy, clarity of detail, brevity of duration, vividness of color, by the diffused quality and 'internality' of their illumination, and the sense of reality they impart on the subject. [...] They differ from ordinary images of memory and fancy in being much more vivid, sharp and detailed ». (« Les phénomènes hypnagogiques les mieux documentés sont ceux qui relèvent de la modalité visuelle. Globalement, ils se caractérisent par l'externalité, l'autonomie, la clarté du détail, la brièveté dans le temps, les couleurs vives, la qualité diffuse et comme "interne" de leur éclairage, et le sentiment de réalité qu'ils procurent au sujet. [...] Ils diffèrent des images ordinaires de la mémoire ou de l'imagination en ce qu'ils sont beaucoup plus vifs, nets et détaillés. » Je traduis).

d'une clarté beaucoup plus vive. Les objets et les corps sont lumineux par eux-mêmes<sup>19</sup>.» Formules généralisantes et présent gnomique présentent ici comme universelle cette métamorphose de la lumière. Ces deux éléments stylistiques se retrouvent par exemple dans les expériences d'hallucination dues à la drogue que rapporte Aldous Huxley dans *Le Ciel et l'Enfer* :

En premier lieu et en premier ordre d'importance, il y a l'expérience de la lumière. Tout ce qui est vu par ceux qui visitent les antipodes de l'esprit est brillamment illuminé et semble briller vers l'intérieur. Toutes les couleurs sont intensifiées à un degré qui dépasse de loin tout ce que l'on voit dans l'état normal, et en même temps, l'aptitude de l'esprit à reconnaître les fines distinctions de ton et de nuance est totalement rehaussée<sup>20</sup>.

Aussi bien chez Nerval que chez Huxley, les descriptions conjuguent ainsi un style didactique, une tonalité fortement généralisante, avec des formulations hyperboliques qui confinent au merveilleux. Ainsi s'esquisse une stylistique pseudo-scientifique de l'indescriptible. Ces éléments discursifs (montée en généralité, prégnance du visuel, caractère exceptionnel des sensations) se retrouvent d'une description à l'autre. Huxley fait ainsi de l'altération de la lumière le trait commun à toutes les hallucinations.

Chaque expérience de mescaline, chaque vision se présentant sous l'influence de l'hypnose est unique ; mais toutes appartiennent de façon reconnaissable à la même espèce. Les paysages, les architectures, les gemmes en grappes, les motifs brillants et compliqués – ce sont là, dans leur atmosphère de lumière surnaturelle, de couleur surnaturelle et de signification surnaturelle, les matériaux dont sont faites les antipodes de l'esprit<sup>21</sup>.

La gageure de la description est ici soulignée par la répétition incantatoire de « surnaturelle », qui nomme la sensation plutôt que de la détailler. Mais l'altération de la perception visuelle peut aussi pousser à une écriture phénoménologique, dans le sens où elle s'attacherait à détailler la description réflexive de sensations impalpables. Tel est le cas du rêve fondateur raconté par Philippe Forest dans *Sarinagara*, publié en 2004 :

D'ailleurs, si j'y réfléchis, le mot même de "couleur" ne convenait pas tout à fait. Car cela consistait plutôt en une caractéristique très discrète (de texture ? de pigmentation ?) qui affectait indistinctement toutes les nuances du vert, du gris, du bleu, du rouge, ne les altérait pas vraiment – le vert restait du vert, le bleu du bleu, etc. – mais leur donnait le même air d'irréalité vague. Peut-être s'agissait-il moins d'une couleur que d'une qualité particulière de clarté, une propriété étrange du scintillement, comme une phosphorescence discrète propre à cet univers du rêve qui enveloppait le monde dans sa transparence sous-marine et silencieuse<sup>22</sup>.

En l'occurrence, la description est marquée par les phénomènes d'épanorthose<sup>23</sup>, comme si chaque notion convoquée devait être corrigée dans son acception habituelle. De même que la notion de couleur est nuancée, celle de lumière est réfutée : « Toute la lumière de la scène semblait fausse. Cela donnait cette couleur qui n'était pas vraiment une couleur car elle s'ajoutait à toutes les autres – sans pourtant les changer vraiment – et qui me signalait que tout ce que je vivais appartenait à un rêve<sup>24</sup>. » C'est, dans ce rêve revendiqué comme authentique, la qualité visuelle de l'image qui permet au rêveur de s'apercevoir qu'il rêve. Autrement dit, on est ici dans

---

<sup>19</sup> Gérard de Nerval, *Aurélia* [1855], éd. Jean-Nicolas Illouz, Classiques Garnier, 2014, p. 64.

<sup>20</sup> Aldous Huxley, *Le Ciel et l'Enfer* [1956], Éditions du Rocher, 1979, p. 16.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>22</sup> Philippe Forest, *Sarinagara*, Gallimard, coll. « Folio », 2004, p. 15.

<sup>23</sup> Cette figure de style consiste à revenir sur une assertion précédente pour la corriger.

<sup>24</sup> Philippe Forest, *Sarinagara*, *op. cit.*, p. 18.

un rêve lucide, où le rêveur conserve, comme le plus souvent dans l'hallucination, le test de réalité.

La qualité des images du rêve et de l'hallucination se définit toujours peu ou prou par un écart par rapport à ce qui serait une norme visuelle. C'est dans cet écart que peut travailler le style. L'inquiétante étrangeté de la lumière et des couleurs constitue un point de rapprochement entre rêve et hallucination, et sert de matrice stylistique à des auteurs soucieux à la fois de retranscrire le caractère exceptionnel de ces sensations visuelles et de les rendre partageables – puisqu'ils les présupposent partagées. Ceci donne lieu à une écriture gageure, phénoménologique, qui étale la description et la rend hyperbolique, voire merveilleuse ; une écriture souvent marquée donc par la fascination, l'enthousiasme, voire l'emportement.

La contemplation de ces visions comporte ainsi une temporalité propre : au temps que prend la description correspond le mouvement spectaculaire des images<sup>25</sup>. Ces observations de la lumière nous présentent les images du rêve comme un milieu dans lequel baignerait le sujet ; mais ce sont en réalité des images mouvantes qu'il regarde – comme dans un dispositif cinématographique.

### 3 Un cinéma intérieur ? Dispositifs visuels du rêve et de l'hallucination

Pour Nerval, qui ne tranche pas entre rêve et hallucination, c'est un proto-cinéma qui s'esquisse. Dans *Aurélia*, le narrateur déclare : « à mesure que ma pensée se portait sur un point, l'explication m'en devenait claire aussitôt, et les images se précisaient devant mes yeux comme des peintures animées<sup>26</sup>. » Le caractère involontaire des visions, ainsi, est accentué par la temporalité particulière au rêve, faite d'anamorphoses et non d'une évolution chronologique qui le rapprocherait du récit. Pas plus que dans l'hallucination, l'esprit ne peut arrêter le mouvement des images dans le rêve. Ces images en mouvement ont tendance à convoquer dans les comptes rendus de rêve et d'hallucination la métaphore du cinéma.

Les arts visuels sont en effet convoqués au fur et à mesure de leur invention comme métaphores heuristiques pour comprendre les phénomènes oniriques : Donata Pesenti Compagnoni propose ainsi d'appeler « métaphores de l'esprit »<sup>27</sup> les analogies tracées entre les machines visuelles du XIX<sup>e</sup> siècle (de la chambre noire à la lanterne magique, au kaléidoscope, etc.) et les phénomènes mentaux. L'omniprésence de la métaphore du cinéma pour rendre compte des phénomènes oniriques correspond donc à une affinité historique entre pensée du rêve et technologies du visuel.

Ni la psychiatrie ni les neurosciences ne reculent devant cette métaphore heuristique. Pour Pontalis, les moments du récit puis de l'interprétation ajoutent aux images une dimension langagière, ce qui altère l'expérience initiale. Il se demande après Freud ce qui « nous permet de nous abandonner à ce flux d'images qu'est le rêve, à cette succession d'événements annonciatrice

---

<sup>25</sup> Il en est de même pour les phénomènes hypnagogiques : « Some of the most commonly reported features of hypnagogic phenomena are those of change, autonomy, and incoherence and absence of association. In general, the imagery appears and undergoes transformation before the eyes of the subject and in spite of any efforts he might make to preserve it unchanged : faces change expression, figures, animals, as well as inanimate objects, move, and events develop seemingly of their own accord. » (Andreas Mavromatis, *op. cit.*, p. 28). « Les traits les plus fréquemment mentionnés pour décrire les phénomènes hypnagogiques sont le changement, l'autonomie, l'incohérence et l'absence d'association. En général, les images apparaissent et se transforment sous les yeux du sujet en dépit de tous les efforts qu'il peut faire pour en préserver la permanence : les visages changent d'expression, les personnages, les animaux, mais aussi les objets inanimés bougent, et les événements se développent apparemment de leur propre chef. » (je traduis).

<sup>26</sup> Gérard de Nerval, *Aurélia*, éd. cit., p. 57.

<sup>27</sup> Voir Donata Pesenti Compagnoni, « Les machines optiques comme métaphores de l'esprit », in *Les Arts de l'hallucination*, *op. cit.*, p. 112.

de liens associatifs – le réseau des représentations – donnant, après déliaison, accès aux pensées ? L'interprétation, mais déjà les associations du rêveur dé-figent les images en mouvement – le cinéma – du rêve<sup>28</sup>. » Le produit brut du rêve est donc conçu comme un film.

Sous la plume d'Oliver Sacks à son tour, les hallucinations comme le rêve ont lieu dans « notre cinéma intérieur »<sup>29</sup>.

Les rêveurs baignent totalement dans leurs rêves et y participent activement en règle générale : il n'en va pas de même des porteurs du SCB [syndrome de Charles Bonnet], puisqu'ils restent au contraire éveillés et conservent toutes leurs facultés critiques. Même si elles sont projetées dans l'espace extérieur, les hallucinations engendrées par le SCB se distinguent par leur manque d'interaction ; toujours silencieuses et neutres (elles communiquent ou suscitent rarement des émotions) et strictement visuelles (elles ne s'accompagnent d'aucune sensation auditive, olfactive ou tactile), elles paraissent aussi lointaines que les images de l'écran d'une salle de cinéma où l'on est entré par hasard. Cette salle a beau faire partie intégrante de l'esprit du spectateur, les scènes qu'il hallucine ne semblent le concerner en aucun sens profondément personnel<sup>30</sup>.

La métaphore du cinéma permet de différencier entre rêve et hallucination de deux façons différentes. Tout d'abord, les images des rêves ne sont pas projetées dans notre champ de vision externe, contrairement à celles que génèrent les hallucinations. La métaphore du cinéma est cependant utilisée indifféremment selon que les images sont projetées à l'intérieur des paupières fermées ou dans notre champ de vision. Mais surtout, dans ce cinéma imaginaire, le rôle joué par le sujet permet de différencier rêve et hallucination – puisqu'il est seulement spectateur dans l'hallucination, alors qu'il peut également être personnage dans le rêve.

Cependant, cette distinction même doit être nuancée par le continuum qui existe d'un phénomène à l'autre : à mi-chemin du rêve et de l'hallucination, les hallucinations hypnagogiques font partie du cycle du sommeil et à ce titre sont considérées comme des rêves, mais empruntent à la phénoménologie de l'un et l'autre<sup>31</sup>. On ne les perçoit pas comme réelles<sup>32</sup>, elles ne sont pas projetées dans l'espace visuel externe, mais partagent les *qualia* des images hallucinatoires, explique Oliver Sacks<sup>33</sup>. Les récits autobiographiques que je mets ici en parallèle, de Vladimir Nabokov dans *Autres Rivages*, et de Siri Hustvedt dans *Vivre, penser, regarder*, partagent les éléments suivants : métaphores cinématographiques, réduction du rôle du sujet à celui de spectateur, mais aussi hypotopies et fantaisie.

---

<sup>28</sup> Jean-Bertrand Pontalis, *op. cit.*, p. 30.

<sup>29</sup> Voir Oliver Sacks, *L'Odeur du si bémol*, *op. cit.*, p. 261 : « L'imagination diffère qualitativement de l'hallucination. Les visualisations des artistes et des scientifiques aussi bien que les fantasmes et les rêveries auxquels nous nous adonnons tous sont localisés dans le théâtre privé de l'espace imaginaire personnel : contrairement aux objets de la perception, ces productions mentales ne se déploient pas dans l'espace extérieur en temps normal. Quelque chose doit se passer dans le cerveau/esprit pour que, sautant par-dessus ses frontières, l'imagination soit remplacée par l'hallucination ». L'expression d'un « cinéma intérieur » (plutôt que du « théâtre privé » choisi par le traducteur) rend mieux compte à mon sens de l'expression utilisée par Sacks, « our own private theaters ».

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 41-42.

<sup>31</sup> Voir par exemple les formulations d'Oliver Sacks, qui insiste sur leur qualité hallucinatoire : « Il existe une autre expérience hallucinatoire, dite parfois pseudo-hallucination, durant laquelle ce qu'on hallucine n'est pas projeté dans l'espace extérieur, mais est vu, pour ainsi dire, sur la face interne des paupières : ces sortes d'hallucinations habituellement concomitantes des états proches du sommeil sont vécues les yeux fermés. De telles hallucinations intérieures présentent pourtant toutes les autres marques du mode hallucinatoire, car elles sont involontaires, incontrôlables et peuvent se distinguer tout à fait de l'imagerie visuelle normale par leurs couleurs et leurs détails surnaturels ou par leurs formes et leurs transformations bizarres. » (*ibid.*, p. 10).

<sup>32</sup> Pour Sartre, de même, les hallucinations hypnagogiques ne s'accompagnent pas de la perte du test de réalité. Voir Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, *op. cit.*, p. 81 : « La vision du demi-sommeil est à part. En général elle n'est pas localisée, elle n'est nulle part, n'occupe aucune place parmi les autres objets, elle se détache simplement sur un fond vague. En un mot : on pose la représentation comme existante en tant que représentation (sans préciser sa nature). On lui accorde, en outre, des caractères d'objectivité, de netteté, d'indépendance, de richesse, d'extériorité, que ne possède jamais l'image mentale et qui sont ordinairement le propre de la perception. On ne pose pas son objet comme existant. »

<sup>33</sup> Voir Oliver Sacks, *L'Odeur du si bémol*, *op. cit.*, p. 227.



Ce qui se rapproche le plus, peut-être, des mirages hypnagogiques auxquels je pense, c'est la tache de couleur, le coup de poignard d'une image persistante, dont la lampe, que l'on vient juste d'éteindre, blesse la nuit palpébrale. Cependant, un choc de ce genre n'est pas indispensable comme point de départ au déroulement lent, continu, des visions qui passent devant mes yeux clos. Elles surviennent et s'en vont, sans la participation de l'observateur somnolent, mais sont essentiellement différentes des images vues en rêve, car il est encore maître de ses sens. Elles sont souvent saugrenues. Je suis harcelé par des profils d'escrocs, par un certain nain rubicond, aux traits grossiers, ayant une narine ou une oreille enflée. Parfois, cependant, mes photismes revêtent un caractère *flou\** assez apaisant, et alors je vois – en projection, pour ainsi dire, sur la face interne de la paupière – des silhouettes grises qui se promènent entre des ruches, ou de petits perroquets noirs qui disparaissent peu à peu parmi les neiges éternelles, ou bien, au-delà de mâtures mouvantes, un lointain mauve qui va s'estompant<sup>34</sup>.

Et chez Siri Hustvedt :

Moi qui avais toujours considéré comme universelles les brillantes images mutantes qui m'apparaissent chaque soir au moment où je m'assoupis, j'ai découvert depuis que, même si elles sont communes, tout le monde ne s'endort pas devant de telles visions. J'éprouve un attachement profond pour mon cinéma d'avant sommeil, peuplé de revenants et de monstres, de visages mouvants et de corps qui grandissent et qui rétrécissent, de mes personnages de bande dessinée personnels et anonymes volant par-dessus des cimes montagneuses et sautant dans des lacs, des couleurs vives qui explosent ou saignent en de splendides géométries, aux danseurs virevoltant et autres artistes érotiques qui me distraient en ces moments où je suis encore consciente mais déjà en train de succomber à Morphée. Sauf en tant que spectatrice, je ne joue aucun rôle dans cette folle zone frontière<sup>35</sup>.

C'est l'absence de contrôle qui est mise en évidence dans les deux cas : et pourtant, les descriptions visent à faire ressortir le caractère proprement esthétique de ces visions. Les hallucinations hypnagogiques sont présentées comme un spectacle d'autant plus merveilleux qu'il ne peut pas être une simple production de l'imagination. Les présenter comme autant de projections face auxquelles le spectateur reste fasciné permet ainsi d'approximer notre mode d'immersion dans le rêve et l'hallucination. Le paradigme heuristique du cinéma est ici utilisé sous l'angle de la réception : le sujet est séparé des productions visuelles qu'il lui est donné de contempler.

Sartre franchit une étape supplémentaire en mettant le rêveur dans la position du lecteur, développant l'analogie entre immersion dans le rêve et immersion fictionnelle :

Il [le rêve] est avant tout une *histoire* et nous y prenons le genre d'intérêt passionné que le lecteur naïf prend à la lecture d'un roman. Il est vécu comme fiction et c'est seulement en le considérant comme fiction qui se donne pour telle que nous pouvons comprendre le genre de réactions qu'il provoque chez le dormeur. Seulement c'est une fiction « envoûtante » : la conscience – comme nous l'avons montré dans notre chapitre sur l'image hypnagogique – s'est nouée. Et ce qu'elle vit, en même temps que la fiction appréhendée comme fiction – c'est l'impossibilité de sortir de la fiction. [...] En fait ce qui fait la nature du rêve c'est que la réalité échappe de toutes parts à la conscience qui veut la ressaisir ; tous les efforts de la conscience se tournent malgré elle à produire de l'imaginaire<sup>36</sup>.

La formulation finale renverse pourtant le point de vue par rapport à la conception du rêve comme inspiration s'imposant de l'extérieur au sujet, puisque c'est la « conscience » qui ne peut

---

<sup>34</sup> Vladimir Nabokov, *Autres Rivages*, trad. Yvonne Davet et Yvonne Couturier, *Œuvres romanesques complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, t. II, p. 1167-1168.

<sup>35</sup> Siri Hustvedt, *Vivre, penser, regarder*, trad. Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud, 2013, p. 59-60.

<sup>36</sup> Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, *op. cit.*, p. 338-339.

que « produire de l'imaginaire ». La métaphore cinématographique permet certes d'établir une distinction entre hallucination (où le sujet n'est que spectateur) et rêve (où il peut aussi être acteur), mais coupe peut-être trop rapidement le lien entre le moi et la production des images. Or ce lien, au contraire, est cultivé dans le deuxième moment de la ressaisie du rêve et de l'hallucination : celui d'un éventuel déchiffrement.

## II. DU RÉCIT À L'INTERPRÉTATION : QUE FAIRE DU RÊVE ET DE L'HALLUCINATION ?

Les questions du positionnement du regard, d'une part, et du rôle actif ou passif joué par le spectateur du rêve ou de l'hallucination en dissimulent une plus importante : comment rêve et hallucination se rattachent-ils à la subjectivité et la vie éveillée ? Peut-on accorder à l'un et l'autre une signification ?

### 1 En quoi rêve et hallucination me concernent-ils ?

L'un et l'autre phénomène font-ils place à une conscience réflexive ? C'est peu le cas pour le rêve et beaucoup plus pour les hallucinations. La conscience réflexive est notamment présente pendant l'expérience des psychotropes. Dans l'étude clinique de 1845 consacrée au haschich, Moreau de Tours faisait ainsi de l'hallucination un « véritable état de rêve, mais sans sommeil !<sup>37</sup> », c'est-à-dire sans perte de la conscience critique :

Par son mode d'action sur les facultés mentales, le haschich laisse à celui qui se soumet à son étrange influence le pouvoir d'étudier sur lui-même les désordres moraux qui caractérisent la folie (...) placé en dehors de ses atteintes, le moi domine et juge les désordres que l'agent perturbateur provoque dans les régions inférieures de l'intelligence<sup>38</sup>.

Le commentaire de l'hallucination vaut ici comme un récit de cas. Il s'agit de mettre en évidence des constantes cliniques : l'observation est tournée vers ce que l'hallucination sous psychotropes peut avoir de commun. C'est encore le cas chez Michaux, qui souligne à l'ouverture de *Misérable Miracle* l'insuffisance d'un commentaire « en situation » qui consiste essentiellement en gribouillis incontrôlés : pour être partagées, les visions appellent une deuxième intervention de la conscience créatrice.

Faute de pouvoir donner intégralement le manuscrit, lequel traduisait directement et à la fois le sujet, les rythmes, les formes, les chaos ainsi que les défenses intérieures et leurs déchirures, on s'est trouvé en grande difficulté devant le mur de la typographie. Tout a dû être récrit. Le texte primordial, plus sensible que lisible, aussi dessiné qu'écrit, ne pouvait de toute façon suffire<sup>39</sup>.

Cette mise au net n'implique pas pour autant de partir à la recherche d'un éventuel sens caché des hallucinations. On pourrait même parler d'un refus du sémantisme : « Quelle explication ? Ce spectacle complètement crétin est pourtant la traduction d'un mécanisme prodigieux. [...] la Mescaline "image" et réalise instantanément sensations ou idées, sans participation aucune de la volonté, et sans désir conscient. Le gag imbécile est le résultat de ce parfait fonctionnement

---

<sup>37</sup> Jacques-Joseph Moreau de Tours, *Du Haschich et de l'aliénation mentale : études psychologiques* [1845], Slatkine Reprints, Genève, 1980, p. 37.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>39</sup> Henri Michaux, *Misérable Miracle, Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 619.

automatique<sup>40</sup>. » Le moi assure ici *a posteriori* une mise en forme destinée au partage esthétique ou clinique de l'expérience, mais il ne semble pas à l'origine des hallucinations. De sorte que la conscience réflexive présente dans l'hallucination, alors qu'elle est le plus souvent absente du rêve, n'entraîne pas pour autant une implication existentielle égale à celle que nous pouvons ressentir face au rêve.

À l'humour, voire au dégoût dont peut faire preuve Michaux face à ses visions hallucinogènes, s'opposent ainsi des rêveurs qui insistent sur la forte valence émotionnelle de leur rêve. Dans le récit de rêve central de *Toute la nuit* de Philippe Forest, alors que sa petite fille morte apparaît au narrateur, celui-ci insiste sur la persistance surprenante de la conscience réflexive. La conscience de l'irréalité du rêve est cependant compensée par sa force émotive : « Je savais que je rêvais mais cela n'enlevait rien à ma joie de penser notre fille de nouveau vivante et d'imaginer que j'allais bientôt la revoir<sup>41</sup>. », affirme le narrateur. C'est cette forte valence émotionnelle, même si elle se dérobe à l'explication, qui convainc le rêveur du fait que le rêve le concerne. Si le rêve raconté par Philippe Forest est tout à fait transparent, convoquant un personnage et des lieux qu'il nous a décrits comme faisant partie de la vie du narrateur, le rêve peut être beaucoup plus crypté tout en continuant obscurément à faire appel au rêveur.

Cette tendance du rêve à faire signe, à en appeler au déchiffrement, est constatée dans ce passage céléberrime d'*Aurélia*, où le narrateur conclut à la fois à la pertinence personnelle du rêve et à son impuissance tragique à en dégager la signification :

Le rêve devint confus. Des figures de personnes que j'avais connues en divers temps passèrent rapidement devant mes yeux. Elles défilaient, s'éclairant, pâlisant et retombant dans la nuit comme les grains de chapelet dont le lien s'est brisé. Je vis ensuite se former vaguement des images plastiques de l'Antiquité qui s'ébauchaient, se fixaient et semblaient représenter des symboles dont je ne saisisais que difficilement l'idée. Seulement je crus que cela voulait dire : tout cela était fait pour t'enseigner le secret de la vie, et tu n'as pas compris. Les religions et les fables, les saints et les poètes s'accordaient à expliquer l'énigme fatale, et tu as mal interprété... Maintenant il est trop tard<sup>42</sup> !

L'énigme que le narrateur nervalien ne peut saisir semble relever d'un sens universel : la mention des symboles, de l'Antiquité, des religions, des mythes semble plutôt faire signe vers le type de lecture du rêve que proposera Jung, en insistant sur le caractère commun des symboles oniriques, issus d'une culture partagée. Mais le système d'interlocution qui s'établit entre le rêveur et un rêve qui l'apostrophe en lui disant « tu » suggère une élection du rêveur.

De fait, ce lien entre rêve et rêveur n'est plus remis en cause actuellement – la tendance en neurosciences est plutôt à vouloir réintégrer les postulats freudiens<sup>43</sup>. Pour Siri Hustvedt par exemple, le sentiment de l'identité personnelle qui subsiste en dépit des déplacements du rêve, ainsi que son incarnation en personnage dans le rêve, attestent le caractère signifiant du rêve vis-à-vis du moi qui veille.

Mais qui est le rêveur dans le rêve, le “je” qui marche, parle et circule en voiture pendant la nuit ? Est-ce le “je” diurne ? En est-ce un autre ? Cet être nocturne halluciné a-t-il quelque chose d'utile à me dire ? Les rêves font partie de notre conscience, mais pas de notre conscience éveillée. Les stimuli incessants qui nous bombardent pendant la journée sont absents pendant la nuit, et

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 631.

<sup>41</sup> Philippe Forest, « Rêves », *Grumeaux*, n° 2, 2010, p. 221.

<sup>42</sup> Gérard de Nerval, *Aurélia*, éd. cit., p. 92-93.

<sup>43</sup> Voir par exemple Perrine Ruby, « What would be the benefits of a collaboration between psychoanalysis and cognitive neuroscience? The opinion of a neuroscientist », *Frontiers in Human Neuroscience*, 7 (475), 2013, [en ligne] doi : [0.3389/fnhum.2013.00475](https://doi.org/10.3389/fnhum.2013.00475).

l'esprit fabrique son propre matériau hallucinatoire, au moins en partie, comme compensation à ce qui a disparu. (...) Mais se pourrait-il que je me trompe ? Y a-t-il vraiment dans les rêves une quelconque signification ? La lecture d'un rêve n'est-elle que le fait de mon interprète cérébral gauche, qui turbine le lendemain matin pour imposer une forme narrative là où il n'y a que des fragments ? Non, je ne crois pas. Il me semble que rêver, c'est *une autre façon de penser*, plus concrète, plus économique, plus visuelle et souvent plus émotive que les pensées diurnes mais, néanmoins, une manière de *repenser la journée*. Et même si j'ai changé de sexe, s'il m'est venu de la fourrure ou si je vole dans les airs, dans mon rêve la première personne m'appartient, c'est mon "je" rêveur<sup>44</sup>.

Sa conclusion se rapproche de celles de la psychologie cognitive et des approches d'Oliver Sacks<sup>45</sup>, Jacques Montangero<sup>46</sup> ou Tobie Nathan<sup>47</sup> : le rêve serait un mode de pensée non-rationnel, dont le but serait de nous aider à résoudre des problèmes<sup>48</sup>. Le fait de conserver le terme de pensée (« *a thinking through of the day* », dans la version originale) pour désigner un exercice non conscient et non contrôlé de l'esprit est typique de l'ambivalence de la place du sujet dans le rêve : il est concerné mais ne peut rien décider, acteur mais passif, pense mais ne réfléchit pas.

Un croisement s'opère : alors que l'hallucination permet souvent une observation réflexive pendant qu'elle se produit, elle ne permet pourtant pas au sujet de jouer de rôle dans la scène, et son contenu semble moins lié à l'identité du sujet que celui du rêve. Le degré supplémentaire de conscience que permet l'hallucination semble paradoxalement exclure une implication du moi aussi signifiante, une interpellation du moi aussi pressante que dans les visions oniriques. La possibilité dans l'hallucination d'un recul critique pendant l'expérience même (qui n'existe que pour les rêves lucides, beaucoup plus rares) est compensée par une plus grande distance. Le moment de l'interprétation trouve ainsi en général deux conclusions opposées : origine externe des visions pour l'hallucination, origine interne pour le rêve.

## 2 Proposer ou non une interprétation

Aussi la différence la plus significative entre rêve et hallucination réside-t-elle dans le moment du retour sur l'expérience. Si le rêve s'accompagne souvent d'un commentaire interprétatif<sup>49</sup>, il est rare que l'hallucination soit envisagée comme un contenu sémantique<sup>50</sup>.

---

<sup>44</sup> Siri Hustvedt, *La Femme qui tremble*, trad. Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud, 2010, p. 154-155.

<sup>45</sup> Pour Oliver Sacks, les différences entre rêve et hallucination hypnagogique pointent vers une opposition entre rêve fortement lié à la personne et hallucination impersonnelle : « Les rêves surviennent par épisodes et non par flashes, par exemple, et l'on y repère une continuité ou une cohérence narrative et thématique ; qui plus est, nous participons à nos rêves ou les observons tout en y participant, au lieu de simplement y assister comme dans l'hypnagogie. Non seulement les rêves renvoient aux souhaits et aux peurs du rêveur, mais ils concourent souvent en outre à consolider la mémorisation en faisant revivre des expériences remontant à un jour ou deux et semblent parfois suggérer la solution d'un problème ; éminemment personnels, ils sont surtout déterminés à partir du haut (...) », Oliver Sacks, *L'Odeur du si bémol*, *op. cit.*, p. 228.

<sup>46</sup> Voir entre autres Jacques Montangero, *Rêve et cognition*, Bruxelles, Mardaga, p. 204-240.

<sup>47</sup> Voir par exemple Tobie Nathan, *La Nouvelle Interprétation des rêves*, Paris, Odile Jacob, 2011, p. 155-157.

<sup>48</sup> Voir à ce sujet Deirdre Barrett, « An Evolutionary Theory of Dreams and Problem-Solving », et Ernest Hartmann, « The Nature and Functions of Dreaming », in Deirdre Barrett et Patrick McNamara (dir.), *The New Science of Dreaming*, Westport, London, Praeger, 2007, p. 133-153 et p. 171-192, respectivement.

<sup>49</sup> Jung affirme cependant l'existence d'une catégorie de rêve exceptionnelle et qui ne trouverait pas son origine dans l'inconscient, dans la typologie en quatre catégories qu'il établit quant aux significations du rêve : « 4. Le rêve révèle des processus inconscients ne paraissant avoir *aucun rapport* avec la situation consciente. Ces rêves sont extrêmement singuliers et, du fait de leur caractère très particulier, sont souvent très difficiles à interpréter. Le rêveur recherche avec beaucoup d'étonnement la raison de ces rêves, car aucun rapport conditionnel entre la réalité et eux ne peut être retenu à leur sujet. Il s'agit ici d'une production spontanée de l'inconscient, qui laisse alors libre cours à tout son potentiel d'activité et de signification. Ces rêves prennent souvent un caractère écrasant. » (Carl Gustav Jung, *Sur l'interprétation des rêves* [1987], Paris, Le livre de poche, coll. « Références », trad. Alexandra Tondat, 1998, p. 15-16).

Le commentaire de rêve en revanche a une valeur non seulement sémantique, mais autobiographique et existentielle. À défaut que le contenu du rêve soit créé par le rêveur, il lui semble du moins destiné. Vinciane Despret, dans l'enquête entre philosophie et anthropologie qu'elle consacre à notre rapport aux disparus, propose de substituer au rôle d'auteur celui de médiateur, en repartant de la figure de l'oracle :

Oraculaire, ce rêve l'est encore si l'on considère que le rêveur n'est pas auteur de son rêve, au sens où habituellement on parle d'être auteur de ses actes. Il en est le destinataire, au mieux le médiateur, parfois les deux. (...)

Oraculaire, ce rêve l'est enfin en ce qu'il demande au rêveur de s'attacher aux conditions d'énonciation, de s'astreindre à tout un travail de mise en connexion, de traduction, de mise en rapport. Le rêve demande, à celui qui en est le destinataire, d'apprendre à le formuler comme une question à laquelle il s'agit de répondre activement : "Que me veut-il ?" (...)

Le rêve n'est donc pas une énigme, mais il nous oblige à en fabriquer. Il *constitue* une énigme, au sens fort de constituer<sup>51</sup>.

Le rêve qui ressuscite Pauline dans *Toute la nuit*, le deuxième roman consacré par Philippe Forest au récit de la mort de sa fille, bâtit une de ces énigmes petit à petit formulées par le rêveur. L'entrée dans le rêve est marquée par une indétermination entre veille et sommeil, et partant entre hallucination et rêve.

L'hallucination du sommeil interrompu me protégeait un peu. Je pouvais m'imaginer dormir encore dans l'anéantissement sans conscience de la nuit. Je me suis mis (c'est cela, simplement) à me raconter à moi-même que je dormais. (...) Je ne croyais pas aux fantômes, mais je faisais confiance à ma folie. Je ne la rêvais pas, c'était elle qui me rêvait maintenant et rêvait avec moi le monde. Il suffisait de se laisser aller à ses mains de déraison tranquille et tout redevenait simple. Je n'osais pas parler. J'avais peur que le premier son sorti de ma bouche fasse éclater la bulle de songe dans laquelle je me trouvais<sup>52</sup>.

Mais ce rêve est trop cohérent pour être honnête : il correspond clairement à la réalisation d'un désir, et même d'un désir conscient, celui de pouvoir renouer le contact avec l'enfant disparue. De fait, il est révélé comme fictif au bout d'une dizaine de pages. Ni rêve ni hallucination en réalité, il s'agit d'un fantasme et d'une autofiction. Paradoxe supplémentaire, c'est un texte qui vise la consolation par la fiction, alors que Forest récuse catégoriquement l'idée de travail du deuil, l'impératif social de faire son deuil, et plus encore l'idée de consolation par l'écriture<sup>53</sup>.

Le statut de ce récit paradoxal se modifie lorsque Forest revient sur ce rêve en 2010, dans « Rêves ». L'éloignement temporel et mémoriel a alors brouillé les cartes. Souvenir et rêve se confondent alors dans le même flou perceptif, la même nécessité de rappel par l'esprit, la même évanescence.

Dix ans – ou presque – après avoir écrit ce roman, et sans l'avoir relu depuis, je me trouve incapable de savoir avec certitude ce qu'il en est vraiment de ces rêves. Parfois, je crois les avoir rêvés et les avoir écrits ensuite. Parfois, il me semble que je les ai inventés pour les besoins du récit dans lequel ils ont pris place. Mais comme je les relis maintenant, ils ont acquis la consistance exacte de songes authentiques dont le souvenir me reviendrait, très exactement semblable à celui des vrais

---

<sup>50</sup> En réalité, la diversité des phénomènes hallucinatoires crée un continuum, d'une hallucination qui ne semble pas avoir de sens personnel (comme celles que génère le syndrome de Charles Bonnet) à une hallucination qui pourrait éventuellement en prendre (comme les visions hypnagogiques), aux hallucinations psychotiques qui ont un sens d'origine psychique.

<sup>51</sup> Vinciane Despret, *Au Bonheur des morts*, Paris, La Découverte, 2015, p. 111-112.

<sup>52</sup> Philippe Forest, *Toute la nuit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999, p. 271.

<sup>53</sup> Pour un bilan sur ce point, je me permets de renvoyer à Aude Leblond, « "À la littérature, on n'échappe jamais" : statut et usage des réminiscences intertextuelles chez Philippe Forest », in *Philippe Forest, une vie à écrire*, dir. Aurélie Foglia, Catherine Mayaux, Anne-Gaëlle Saliot et Laurent Zimmerman, à paraître en 2017 chez Gallimard.

rêves que je faisais autrefois. Si bien qu'il m'est devenu tout à fait impossible de discriminer parmi tous ces morceaux de récits, de dire ceux que j'ai rêvés, ceux que j'ai inventés. (...) L'impossible nous appelle et, pour lui répondre, nous inventons en rêve<sup>54</sup>.

Rêve et écriture de fiction sont dès lors assimilés : l'un comme l'autre sont une réponse au défi posé par « l'impossible » – pour Forest, l'injustice inconcevable de la mort de l'enfant. Ce qui est présenté comme rêve n'était peut-être qu'une hallucination autosuggérée<sup>55</sup>. Mais dans le processus, l'incompréhensible, le non-sens sont devenus image et ont pris la consistance du réel, au point de tromper le narrateur. Bien que ce rêve et ceux recueillis dans la revue *Grumeaux* soient fictifs, Forest affirme :

Or tout fut vrai, d'une vérité absolue et littérale – et sinon, j'aurais perdu mon temps à fixer par écrit ce récit. Les images qui me sont restées de ces journées d'endormissement me paraissent plus réelles que toutes les autres. Et encore que je sois incapable de les comprendre et de les expliquer, il me semble qu'elles livrent la clé de tout ce qui a précédé<sup>56</sup>.

L'écriture du rêve a permis, sinon de résoudre un problème, du moins d'expérimenter des modes d'auto-apaisement. Il ne s'agit pas de découvrir le sens de la perte de l'enfant, mais peut-être de comprendre ce que le rêve peut apporter : à défaut de sens, produire une image éventuellement consolatrice, un viatique envoyé de soi à soi.

Le rêve est ainsi *reçu* par le rêveur, qui se sent convoqué par cette expérience. Dans cette perspective, il ne s'agit pas à proprement parler de lui trouver un *sens*. C'est ainsi que Merleau-Ponty nuance le système d'interprétation freudienne en faisant l'économie de la notion de signification du rêve :

Les fantasmes du rêve, ceux du mythe, les images favorites de chaque homme ou enfin l'image poétique ne sont pas liés à leur sens par un rapport de signe à signification comme celui qui existe entre un numéro de téléphone et le nom de l'abonné ; ils renferment vraiment leur sens, qui n'est pas un sens notionnel, mais une direction de notre existence. Quand je rêve que je vole ou que je tombe, le sens entier de ce rêve est contenu dans ce vol ou dans cette chute, si je ne les réduis pas à leur apparence physique dans le monde de la veille, et si je les prends avec toutes leurs implications existentielles<sup>57</sup>.

Le rêve est ainsi l'outil d'une relecture existentielle, où les affects prennent forme imagée. Il est vu comme un ensemble d'images que l'on hésite à enfermer dans un système sémantique. Ainsi l'image rêvée n'a jamais une clef univoque, elle ne se ramène pas à un symbole unique, mais demande à être déployée dans toutes ses implications potentielles par l'interprète. Elle conserve ainsi une part de défi porté à la compréhension, et reste déroutante. Elle indique une voie, ouvre une porte plus qu'elle ne délivre un message. En ce sens, elle se rapproche des images de l'hallucination, qu'on a moins tendance à vouloir interpréter. Telle est peut-être la raison pour laquelle les textes littéraires et philosophiques tendent à brouiller les distinctions entre rêve et hallucination – même sur la question de l'interprétation – plutôt qu'à les confirmer ou les affiner.

---

<sup>54</sup> Philippe Forest, « Quelques notes sur l'impossible », *Grumeaux*, n° 2, 2010, p. 214.

<sup>55</sup> Ceci nous rapproche de l'hallucination psychotique, qui pour le coup donne lieu à interprétation. Guy Gimenez pose comme hypothèse qu'elle représente quelque chose que la pensée éveillée ne parvient pas à traiter : « Ce qui n'est pas pensé, parce qu'encore impensable, est figuré et perçu. » (Guy Gimenez, *Halluciner, percevoir l'impensé*, *op. cit.*, p. 22).

<sup>56</sup> Philippe Forest, « Rêves », *Grumeaux*, n° 2, 2010, p. 215.

<sup>57</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 329.

En dépit de la différenciation de plus en plus nette établie par l'observation clinique, les exemples convoqués montrent que la distinction est nuancée, voire résorbée dans les textes littéraires et philosophiques. Conçus comme des formes de pensée non contrôlée, hallucination et rêve gardent par rapport au sujet un lien à construire, qui ne peut jamais être simplement auctorial. Que ce soit par la fascination que provoquent les images hallucinatoires ou l'appel mystérieux que les figures oniriques semblent adresser à la curiosité de la conscience, l'essentiel semble de construire le lien entre hallucination, rêve et écriture – le sujet tentant de travailler ces visions par le langage, sans pour autant les réduire à des signes susceptibles d'être déchiffrés comme un langage.

Rêve et hallucination ont donc tendance à se confondre dans le rapport que chacun des deux entretient à la notion d'inspiration. La question à laquelle répondent les différents exemples est plutôt celle de « l'ombilic » du rêve, de ce qui pousse à les raconter, de ce qui fait des rapporteurs de rêve ou d'hallucination des artistes. Les visions de l'un et de l'autre s'imposent au sujet comme des objets à construire ou reconstruire par le discours.